Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Сорокина Светлана Павловна

ГОРОДСКОЙ УЛИЧНЫЙ ТЕАТР В РОССИИ XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: ФОРМЫ, БЫТОВАНИЕ, ОТРАЖЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ

10.01.09 – Фольклористика

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Москва
2022

Содержание

Введение 4

Глава 1. Городской уличный театр в научном дискурсе 20

1.1. Начальный этап изучения 20

1.2. Изучение поэтики театра Петрушки 25

1.3. От изучения театра Петрушки к осмыслению городского уличного театра как целостного феномена 33

Глава 2. Городской уличный театр XIX – первой трети XX века как феномен культуры и его отражение в мемуарах, очерках, визуальных источниках того времени 41

2.1. Характеристика источников 41

2.2. Состав и репертуар 48

2.3. Социальная, национальная, поло-возрастная структура 60

2.4. Место и время представлений; организационные особенности деятельности уличных исполнителей 70

2.5. Восприятие современниками 74

Глава 3. Городской уличный театр в литературе XIX в. 82

3.1. Шарманка в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» 82

3.2. Звуки шарманки в незаконченной повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» 85

3.3. «Катерина-шарманка» И.П. Мятлева 87

3.4. Уличные артисты в повести И.Т. Кокорева «Саввушка» 89

3.5. Уличный театр в произведениях Ф.М. Достоевского 99

3.6. Бродячие артисты в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и повести Н.С. Лескова «Островитяне» 119

Глава 4. Городской уличный театр в литературе для детей 127

4.1. Уличный артист в рассказе В.Ф. Одоевского «Шарманщик» 127

4.2. Бродячие артисты в рассказе А.И. Куприна «Белый пудель» 137

4.3. Бродячие артисты в романе Ю.К. Олеши «Три толстяка» 150
4.4. Петрушка и образ Буратино в романе А.Н. Толстого «Золотой ключик» 164
Глава 5. Театр Петрушки и бродячие артисты в живописи XIX – начала XX в. 179
5.1. Театр Петрушки в реалистической жанровой живописи 179
5.2. Бродячие артисты на картинах А.М. Васнецова 197
Глава 6. Театр Петрушки в театрально-драматургических опытах первой трети XX в. 214
6.1. Балет «Петрушка» 214
6.2. Театр Петрушки в агитационно-просветительских пьесах 1920 – 1930-х гг. 236
6.3. Театр Петрушки и пьесы С.Я. Маршака 247
6.4. «Петрушка» А. Черного 266
Заключение 279
Литература 284
Список иллюстраций 320
Иллюстрации 323

Введение

Общая характеристика диссертационной работы. Русский народный театр – сложное, многосоставное и исторически изменяющееся явление. В настоящее время исследователи включают в него формы, объединенные такими признаками, как перевоплощение и игровое поведение, наличие развлекательной функции, обращенность искусства исполнителя к публике. При этом в разных формах эти признаки выражены с разной степенью интенсивности[1]. Наиболее отчетливо проявляются они в собственно драматических представлениях – при исполнении народных драм и в народном кукольном театре.

К области театральной культуры собственно фольклорного происхождения относят ряд элементов обрядового действа, и прежде всего ряженье, а также игровые песни и хороводы. До середины XVII в. существенную роль в народном лицедействе играли скоморохи. Однако в связи с крайней скудостью сведений о них, их роль в формировании фольклорной театральной традиции остается не вполне ясной.

С конца XVII в. народный театр испытывает значительное влияние придворного, а затем «охотницкого» [Софронова 2007] театров. Именно под их влиянием сформировалась народная драма «Царь Максимилиан», которая, тем не менее, не просто глубоко и органично вошла в фольклорную культуру, но и стала частью святочной обрядности[2]. Следует при этом отметить, что профессиональная русская театрально-развлекательная культура, как элитарная[3], так и массовая (балаганы, цирки), в свою очередь формировалась во многом под воздействием европейских образцов. При помощи иностранных

---

1 В связи с этим для исследователей фольклорного театра остро стоит вопрос о необходимости выработки более точной и специальной терминологии для обозначения различных феноменов, составляющих зрелищно-игровое народное искусство. В очередной раз этот вопрос подняла А.Ф. Некрылова [Некрылова 2019, с. 66].

2 Особенно заметным этот факт оказывается при ее проникновении за пределы русской традиции, где она не просто разыгрывается в рождественский период, но и наделяется собственно обрядовыми функциями [Миненок, Сорокина 2015; Сорокина 2020, с. 58, 60-61].

3 Значительность европейского, и прежде всего немецкого, вклада в становление русского придворного театра показано в недавно вышедшей работе [Дженсен, Майер 2016].

мастеров и антрепренеров в Москве, а затем и других крупных городах появились театры (в том числе кукольные [Голдовский 2007; 1986; Кукольники в Петербурге 1995]), балаганы, цирки[4] [Дмитриев 1977]. Таким образом, фольклорный театр на позднем этапе своего существования, был тесно связан с городом и европейской культурой.

Низовая демократическая театрально-развлекательная культура города к началу XIX в. включала довольно широкий набор форм. Как показала в своем исследовании А.Ф. Некрылова [Некрылова 1984], все эти формы были представлены на городской праздничной ярмарочной площади. Именно на ней профессиональные коммерческие предприятия, организованные предпринимателями-антрепренерами (балаганы, цирки), соседствовали с выступлениями «самоучек», не имевших никакого официального статуса: вожаков медведей, шарманщиков, музыкантов, петрушечников, раешников и т.п. Эти бродячие исполнители по окончании праздников возвращались на будничную улицу. Ведь в отличие, например, от балагана, для устройства которого необходимы специальное место и время: вне праздничной площади, без большого стечения народа он просто нерентабелен[5], «сценой» для уличного артиста может служить любая улица или двор. Уличное исполнительство, основной целью которого также является заработок, все же в меньшей степени профессиональное и коммерческое искусство, чем балаган, где вложение капитала и его приращение обязательны. Но в то же время уличные актеры в большей степени профессионалы и коммерсанты, чем, например, исполнители народной драмы. По сравнению с последней, городской уличный театр в большей степени стремится «произвести» продукцию на заказ; это практика, близкая к ремесленничеству, так как основной способ заставить потребителя заплатить – понравиться ему. В случае с народной драмой отношение зрителя к

[4] Первый опыт организации при помощи иностранцев цирковых представлений для царевича Алексея Михайловича относится еще к первой половине XVII в. [Шамин 2016, с. 141-145].

[5] Так, А.А. Бахтиаров приводит следующие данные об устройстве балаганов в Петербурге на Марсовом поле в 1880-е гг.: «Места для балаганов покупаются с аукциона на два праздника: на масленую неделю и на пасху. Для каждого балагана требуется от 200 до 300 квадратных саженей» [Бахтиаров 1994, с. 207].

представлению во многом предопределяется обрядовым контекстом.

В своей совокупности уличные артисты составляли явление низовой культуры, которое можно обозначить словосочетанием *городской уличный театр*. Этот феномен, несмотря на свою непритязательность, занимал и продолжает занимать немалое место в жизни города. По словам В.Н. Топорова, его функция в значительной степени в том, чтобы преобразовать обычную жизнь «в минутный праздник», который дает человеку «выход из быта в сторону бытия и бытийственности» [Топоров 2009, с. 159]. Однако, хотя словосочетание уличный артист вызывает у каждого довольно определенный круг ассоциаций, сколько-нибудь подробное исследование феномена городского уличного театра отсутствует.

В своей работе мы ограничиваемся временным отрезком XIX – первой трети XX в. Нижняя граница определяется тем, что сколь-нибудь достоверные развернутые материалы, характеризующие более ранний период бытования данного феномена, отсутствуют. Кроме того, именно в начале XIX в. изменяется конфигурация уличного исполнительства: центральное место в нем начинает занимать пришедшая в Россию из Западной Европы шарманка; вокруг фигуры шарманщика в основном и группируются прочие уличные актеры. Верхняя граница объясняется тем, что в начале 1930-х гг. в ходе кампании по борьбе с нищенством и попрошайничеством уличный театр был практически уничтожен. Новая его страница открылась в период перестройки, во второй половине 1980-х гг., однако эта тема может составить предмет самостоятельного исследования.

Отсутствие записей[6], сделанных со специальными фольклорно-этнографическими целями и тем более осуществленных профессиональными специалистами, обусловило привлечение в качестве основных мемуарных, очерковых, публицистических источников, а также изобразительных

[6] Специально осуществлялись записи только текстов петрушечных представлений, но и те были сделаны преимущественно любителями. Ряд таких текстов опубликован А.Ф. Некрыловой в сборниках «Фольклорный театр» (1988) и «Народный театр» (1991). В настоящее время остается насущной задача научной публикации всех хранящихся в российских архивах текстов театра Петрушки.

материалов (журнальная иллюстрация, жанровая живопись XIX в.)[7]. К их анализу мы обратимся во второй главе, чтобы изучить феномен городского уличного театра как явления народной культуры изучаемого периода.

Ограниченность и перечисленных выше источников заставляет нас исследовать отражение уличного театра в искусстве XIX – первой трети XX вв.: литературе, живописи, театрально-драматургических опытах. Таким образом, мы вступаем в область фольклоризма, но в той его части, которую С.Г. Лазутин характеризует как «фольклористический подход», позволяющий решать проблемы науки о народном творчестве, такие как «бытование фольклора, жизнеспособность его отдельных жанров, формы и виды исполнения фольклорных произведений, отношение к фольклору его исполнителей и слушателей, процесс создания новых фольклорных произведений, особенности содержания и формы отдельных жанров фольклора, подмеченные писателем закономерности развития народной поэзии, принципов варьирования фольклорных произведений» [Лазутин 1991, с. 108].

Обращение в последующих главах к литературным, живописным и театрально-драматургическим произведениям позволит нам проверить, а в чем-то расширить и углубить данные второй главы; мы попытаемся также ответить на вопрос, какими художественными функциями наделяются образы уличного театра в художественных произведениях XIX – первой трети XX в., как меняется отношение к нему и его отражение в разные моменты обозначенного временного периода. Подчеркнем при этом, что для анализа мы отобрали наиболее репрезентативные в плане исследуемой темы художественные произведения, а именно те, в которых феномен городского уличного театра или отдельных его составляющих отражен наиболее прямо и отчетливо. За пределами нашего внимания остается большой ряд произведений, созданных представителями различных художественных направлений, и прежде всего неоромантиками и символистами, в которых воплощен условно-обобщенный

[7] Подробнее эти источники охарактеризованы в начале второй гл.

образ непрофессионального, «старинного», близкого к народному театра, типа комедии дель арте, и артиста, его представляющего. Данный пласт культуры может составить предмет самостоятельного масштабного исследования.

Степень разработанности проблемы. Последовательное изучение городского уличного театра в России было начато на рубеже XIX – XX в., однако долгое время он ассоциировался преимущественно с театром Петрушки. Толчком к формированию такого подхода послужили работы французского исследователя Ш. Маньена, который изучал происхождение кукольного театра, видя его корни в античной культуре, и специфику его национальных форм. В России одним из первых упомянул о театре Петрушки Алексей Н. Веселовский, который считал, что этот вид представлений был занесен к нам немецкими кукольниками [Веселовский 1870, с. 159]. Однако для Веселовского данная область творчества не представляла первостепенного интереса, так как его исследование было посвящено истории возникновения европейского театра из религиозных представлений. Начало изучения собственно театра Петрушки было положено трудами А.Д. Алферова [Алферов 1895] и В.Н. Перетца [Перетц 1895], которые, опираясь на концепцию Маньена относительно происхождения кукольного театра в целом, в то же время, развивали идеи Веселовского и связывали формирование русских народных кукольных комедий с репертуаром и содержанием пьес заезжих, в основном немецких трупп, которые часто выступали в России начиная с XVIII в.

Начиная с 1920-х гг. основное внимание исследователей было перенесено на изучение художественных особенностей театра Петрушки, что на начальном этапе было связано с попытками использовать его форму в идеологических культурно-просветительских целях. Однако и в дальнейшем исследовательское направление, связанное с изучением поэтики фольклорного кукольного театра, оставалось одним из ведущих. В работах таких ученых, как П.Г. Богатырев, О.В. Цехновицер, И.П. Еремин, П.Н. Берков, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, В.Е. Гусев, А.Ф. Некрылова и др. были подробно рассмотрены сюжетно-композиционные и речевые особенности театра Петрушки, образная система,

театральная специфика, исполнительские приемы. В результате именно театр Петрушки оказался в настоящее время наиболее глубоко разработанной областью городской уличной театральной культуры.

Важным, с точки зрения нашего исследования, моментом в изучении уличного театра стала постановка вопроса об объеме понятия *народный театр* и, соответственно, соотношении включаемых в него элементов. Эта проблема, поднятая еще П.Г. Богатыревым и Р.О. Якобсоном в книге «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923), стала активно разрабатываться с конца 1930-х гг. Народный театр был осознан как система, включающая ряд феноменов, имеющих сходные функции, однако объем понятия разными учеными истолковывался по-разному. Наиболее очевидным было выделение явлений народного театра, обладающих развитой театральной и вербальной составляющими, таких как «Царь Максимилиан», «Лодка», кукольная комедия, вертеп. Наряду с этими, имеющим бОльшую драматургическую оформленность явлениям, обозначалась область с расплывчатыми границами: игрища, драматические обрядовые элементы, зрелищные формы ярмарочных увеселений и т. д. При этом, если первые изучались довольно интенсивно, то вторые долго оставались в тени. В плане изучения городской театрально-развлекательной культуры важным этапом стала книга Н.И. Савушкиной «Народный театр» (1976), где была сформулирована мысль о необходимости изучения театра Петрушки как части исполнительской традиции городских низов. Следующим шагом явилась монография А.Ф. Некрыловой «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века» (Л., 1984), в которой группа театрально-развлекательных феноменов анализировалась как целое, объединенное «местом действия» – праздничной городской площадью. Таким образом, только в работах последней трети XX в. городская театрально-развлекательная культура была осмыслена как многосоставный комплекс тесно связанных между собой элементов, требующий целостного рассмотрения.

Актуальность темы исследования заключается в том, что городской

уличный театр XIX — первой трети XX в. не был предметом специальных работ. В то же время уличный театр является одним из «фрагментов» городской народной культуры, изучение которой, в силу ее малой исследованности, в настоящее время относится к числу приоритетных задач фольклористики. Актуальность представляемой работы определяется также тем, что она обращена к проблематике одного из перспективных научных направлений последних десятилетий – исследованиям феноменов, находящихся на границе фольклора и таких форм человеческой деятельности как ремесло, наивное творчество, профессиональное искусство. В работе применена продуктивно развивающаяся методика междисциплинарных исследований.

Отметим, наконец, что уличное исполнительство и сегодня продолжает оставаться одной из активно бытующих форм городской культуры, что говорит о необходимости осмысления ее истоков и функций.

Объектом исследования является русская народная театрально-развлекательная культура XIX – первой трети XX в.

Предмет исследования – городской уличный театр в России XIX – первой трети XX в., его формы, бытование, отражение в литературе и пластических искусствах.

Цель диссертационной работы состоит в исследовании состава, особенностей организации и функционирования уличного театра, а также выяснении характера обращения к данному феномену и специфики его воссоздания в художественных произведениях разных жанров и видов искусства.

Достижение этой цели предполагает решение ряда основных **задач:**

1. выявить в очерках, мемуарах, изобразительных источниках, художественной литературе, театрально-драматургических произведениях XIX – первой трети XX в. материалы, запечатлевшие феномен народного городского уличного театра;
2. систематизировать выявленные материалы, определив наиболее значимые для исследования;

3. рассмотреть историю изучения данного явления;
4. исследовать состав и репертуар уличных исполнителей; характер их взаимодействия со зрителем;
5. определить социальную, национальную, поло-возрастную структуру уличного исполнительства;
6. выяснить особенности организации и функционирования уличного театра;
7. определить соотношение уличного театра XIX – первой трети XX в. с традиционными формами фольклора;
8. рассмотреть, как отразился феномен уличного театра в художественных произведениях разных жанров и видов искусства;
9. выяснить степень и характер знакомства авторов данных произведений с феноменом уличного исполнительства;
10. сопоставить сведения об уличном исполнительстве, полученные из не художественных и художественных источников;
11. изучить, какие компоненты исследуемого феномена и каким образом включаются в художественные произведения;
12. выяснить, какими художественными функциями наделяются образы уличного театра в художественных произведениях XIX – первой трети XX в., как меняется отношение к нему и его отражение в разные моменты обозначенного временного периода.

Теоретико-методологическая база исследования. На начальном этапе работы использовалась методика сквозного исследования мемуарной и очерковой литературы, журналов, произведений русской живописи, художественной литературы и театрально-драматургических произведений, охватывающих временной промежуток XIX – первой трети XX в., с целью выявления материалов по рассматриваемой теме. При анализе обнаруженного материала применялись сравнительно-исторический, культурно-типологический, текстологический, биографический методы. Важное значение имели для нас работы ученых, наметивших теоретические подходы к изучению

пограничных с фольклором областей, таких как «третья культура» (В.Н. Прокофьев), постфольклор (С.Ю. Неклюдов). Методологической опорой служили работы по народному театру П.Н. Беркова, П.Г. Богатырева, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, В.Е. Гусева, А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. Поскольку значительное место в исследовании занимает изучение отражения феномена уличного театра в произведениях различных видов искусств, теоретическим ориентиром были монографии и статьи П.Г. Богатырева, В.Е. Гусева, А.А. Горелова, С.Г. Лазутина, В.И. Плотникова, В.Н. Топорова, посвященные взаимодействию фольклора и авторских, профессиональных форм творчества, а также фундаментальные исследования искусствоведов и театроведов Б.П. Голдовского, Т.Н. Гориной, В.П. Даркевича, Г.Н. Добровольской, В.М. Красовской, А.П. Кулиша, Е.В. Нестеровой, Д.В. Сарабьянова, Г.О. Стернина.

Источники исследования – очерковая и мемуарная литература (А.А. Бахтиаров, И.А. Белоусов, Д.В. Григорович, Н.В. Давыдов, В.И. Даль, Д.А. Засосов, И.Т. Кокорев, А.Ф. Кони, А.И. Левитов, Н.А. Лейкин, М.М. Марина, К.Г. Паустовский, Е.И. Расторгуев, Е.В. Сперанский, Н.Д. Телешов), журнальная иллюстрация и жанровая живопись (А.И. Корзухин, В.Е. Маковский, А.И. Корзухин, К.Е. Маковский, А.И. Морозов, В.Г. Перов, Л.И. Соломаткин, А.Ф. Чернышев), художественная литература (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, И.Т. Кокорев, В.В. Крестовский, А.И. Куприн, И.П. Мятлев, М.Ю. Лермонтов, Н.С. Лесков, И.П. Мятлев, Н.А. Некрасов, В.Ф. Одоевский, Ю.К. Олеша, А.Н. Толстой) и театрально-драматургические произведения XIX – начала XX в. (балет «Петрушка», агитационно-просветительские пьесы, С.Я. Маршак, А. Черный), в которых в том или ином виде запечатлен феномен уличного театра или его элементы.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые

– рассмотрен городской уличный театр как целостный феномен;

– в очерковой и мемуарной литературе XIX – первой трети XX в. выявлены сведения о составе и бытовании данного явления в городской среде;

– выявлены визуальные источники (журнальная иллюстрация, русская жанровая живопись XIX в.), запечатлевшие рассматриваемое явление;

– выявлены и отобраны репрезентативные для изучения феномена уличного исполнительства тексты русской литературы и театрально-драматургические произведения;

– исследованы социальная, национальная, поло-возрастная структура уличного исполнительства, особенности его организации и функционирования;

– показана связь данного феномена с явлениями «третьей культуры» и постфольклора;

– рассмотрено отражение уличного театра в произведениях различных видов искусства.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Городской уличный театр в России XIX – первой трети XX в. – явление, характеризующееся определенным составом, особенностями организации и функционирования. В его состав входили шарманщики, музыканты, играющие на разных инструментах, кукольники, танцовщики, дрессировщики различных животных, акробаты, фокусники. Центральную роль в уличном исполнительстве данного периода играли шарманка и шарманщик, вокруг которых, как правило, группировались другие артисты. Литературные и изобразительные источники показывают, что шарманка, занесенная в Россию из Западной Европы шарманщиком-иностранцем на рубеже XVIII – XIX в., в 40-е годы XIX столетия воспринимается как типичная и неотрывная часть «простонародной» культуры города. Часто один исполнитель совмещал несколько артистических «профессий»; была также распространена кооперация исполнителей вплоть до создания небольших бродячих трупп. Уличное исполнительство могло быть как временным занятием оказавшегося в неблагоприятных жизненных обстоятельствах человека, так и более или менее постоянным ремеслом. Среди уличных исполнителей были люди разных национальностей, помимо русских, чаще всего, особенно в начальный период, встречались итальянцы и немцы, упоминаются также французы, болгары,

сербы и др. Данным видом деятельности занимались мужчины, женщины и дети; она могла становиться и семейным ремеслом.

2. Местом выступлений уличных артистов были преимущественно городские улицы, дворы, летом – дачи. Тяготение к городу объясняется тем, что последний дает перспективы большего заработка. При этом уличный театр не пренебрегает возможностями праздничной площади или сельской ярмарки, где в силу многолюдности возрастает вероятность хорошей прибыли. Специфика состава исполнителей, а также укорененность данного явления в городской культуре обусловили определенную «интернациональность» репертуара уличного театра, его тяготение к авторским ресурсам, несвязанность с какой бы то ни было идеологией.

3. Повторяемость и вариативность форм уличного исполнительства, импровизационность, устный характер передачи (от исполнителя к исполнителю), анонимность (автор исполняемого произведения, номера не важен), отсутствие строгого разграничения на исполнителей и воспринимающую сторону (тот, кто сегодня является зрителем, завтра может стать артистом) характеризуют данный феномен как явление фольклора. В то же время уличное исполнительство обладает чертами, заставляющими рассматривать его и как явление пограничное. Для уличных исполнителей характерна тенденция к «цеховому» объединению вокруг лидера-предпринимателя с целью распределения территории и обобществления заработанных денег для их последующего разделения. Данный признак, а также включенность в условия рынка, профессионализация, тяготение к городу и отсутствие такой характеристики, как локальность, сближают рассматриваемый феномен с «третьей культурой». В то же время городской уличный театр в описанной нами конфигурации можно рассматривать как зарождение новой «формации» народной культуры, начавшей складываться в XIX в. и называемой ныне «постфольклором». Как явление постфольклора он принадлежит урбанистической традиции населения, постземледельческой культуре. Реализуется в этом феномене и свойственная постфольклору тенденция к

возрастанию такого способа удовлетворения потребности человека в развлечении и творчестве, при котором происходит более последовательное, чем ранее, разделение на исполнителя и слушателя. Обратим внимание на уже упоминавшееся центральное место в системе уличного исполнительства шарманщика и шарманки. Поскольку коммуникативный аспект, а именно появление принципиально новых по сравнению с письменностью информационно-коммуникационных технологий, имеет решающее значение при возникновении постфольклора, то пограничное положение шарманки между естественным музицированием и техническим средством воспроизведения музыки и ее популярность в культуре уличного исполнительства XIX в. как раз и отражают, на наш взгляд, это изменение тенденций культурной коммуникации (от естественного к техническому), происходящее в народной культуре в период перехода от классического фольклора к постфольклору.

4. В художественных произведениях шарманщики и группирующиеся вокруг них прочие уличные артисты появляются в 1840-е гг. в связи с формированием в русской литературе «натуральной школы» и реалистического метода, хотя авторы рассмотренных произведений не всегда целиком вписываются в названное творческое направление. Исследуемый фольклорно-этнографический материал оказывается востребован в литературе 1840–1860-х гг. в разных своих ипостасях. Во-первых, писатели изображают самих носителей рассматриваемой культуры; во-вторых, в литературных произведениях находит отражение «продукция» уличных артистов – цитируются тексты песен, упоминаются исполняемые ими номера, художественно осваиваются образы, речь, структура театра Петрушки; наиболее сложную переработку материала последнего находим у Ф.М. Достоевского; в-третьих, в круг внимания писателей попадает сам инструментарий уличных исполнителей – прежде всего шарманка.

5. В художественных произведениях уличные исполнители становятся действующими лицами жанровых сцен и изображаются как определенный

социально-этнографический феномен; при этом градация отношений к ним и их занятию разных авторов весьма широка: бродячие артисты выступают то как представители мира порока и пошлости, то как честные труженики, не нашедшие другого способа заработать на хлеб насущный, то как истинные художники.

6. В произведениях для детей, в отличие от произведений для взрослых, уличный артист может становиться главным героем, а сам материал городского уличного театра в связи с этим приобретает сюжетообразующую роль. При этом, если в литературе XIX в. образ уличного артиста сопрягается с темой тяжелой жизни бедного человека, то в произведениях начала XX в., написанных накануне Первой русской и после Октябрьской революций, данный образ героизируется. Уличный артист приобретает черты борца за справедливость. В то же время в детской литературе начала XX в. появляется тенденция использования материала городского уличного театра в жанре сказки.

7. Создавая произведения для детей, писатели обращаются к разным уровням явления: героями их произведений становятся как сами носители низовой театральной культуры, так и персонаж народного кукольного театра Петрушка. В зависимости от жанра произведений в одних дается вполне правдоподобное изображение жизни уличных артистов, тогда как в других материал народного городского уличного театра подвергается значительной переработке, преобразуясь в сказочный мир.

8. Основная масса живописных полотен с изображением бродячих артистов и театра Петрушки появляется в 60-е гг. XIX в. в рамках становления в изобразительном искусстве (во многом под влиянием литературы) критического реализма. На жанровых картинах художников-реалистов бродячий артист, народный кукольный театр предстает как типичная примета современной действительности, ремесло простолюдинов. Характер освоения данной темы на их холстах можно рассматривать в ряду таких свойственных изобразительному искусству критического реализма свойств как социологизм и этнографизм.

9. В начале XX в. интерес к теме русского народного театра в живописи

слабеет, а характер его воспроизведения меняется, что в значительной степени связано с утверждением в отечественном искусстве стиля модерн. На полотнах А.М. Васнецова образы народного уличного театра предстают как поэтическая реальность, отсылающая зрителя к далекому прошлому.

10. В театрально-драматургических опытах начала XX в. интерес перемещается с художественного освоения целостного феномена русского народного городского уличного театра, к такой его части, как театр Петрушки, что вполне закономерно, так как кукольная комедия может быть наиболее прямо соотнесена с развитыми авторскими театрально-драматургическими формами. Образ Петрушки и форму народного кукольного театра используют представители разных мировоззренческих и художественных установок, что объясняется, с одной стороны, популярностью данного явления культуры в обозначенный период, а с другой стороны, тем, что как форма петрушечных пьес, так и образ Петрушки, являясь, по сути, открытыми структурами, представляют широкие возможности их интерпретации. В соответствии со своими задачами, опираясь на формальные особенности театра Петрушки, интерпретаторы данного феномена в то же время существенно перерабатывают традиционную форму и насыщают образ Петрушки не характерным для него содержанием.

11. Исследование показало, что в целом не художественные и художественные ресурсы дают сходное представление о феномене городского уличного театра в плане социального и национального состава исполнителей, функционирования трупп, характера предлагаемой зрителю «продукции», взаимоотношений исполнителей и публики, соотношения с другими формами низовой зрелищной культуры, места в географическом, культурном и социальном пространстве.

Теоретическая значимость исследования. Основные положения и выводы диссертации позволяют уточнить понимание структуры и характера феномена народного театра. Полученные в работе результаты могут быть использованы в процессе изучения современного уличного театра (в

сравнительном аспекте). Примененные в диссертации подходы будут полезны для дальнейших исследований разновидностей народного театра, форм городского фольклора XIX – начала XX в., а также для рассмотрения проблем отражения фольклора в различных жанрах и видах искусства.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы при разработке учебных курсов по фольклору на филологических факультетах высших учебных заведений, при разработке спецкурсов по народному театру, а также проблемам взаимодействия фольклора с другими видами искусства.

Апробация работы. Диссертационное исследование обсуждено на заседании отдела фольклора Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН от 26 января 2022 г. и рекомендовано к защите в диссертационном совете по специальности 10.01.09 – Фольклористика.

Основные положения диссертации и результаты исследования нашли отражение более чем в 70 опубликованных работах, в том числе 22 статьях, опубликованных в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК, и 3 статьях – в изданиях, входящих в международные реферативные базы данных и системы цитирования Scopus. Исследованию народного театра посвящены монография автора «Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян (театрально-драматургическая специфика)» (Москва: ИМЛИ РАН, 2013. 352 с.) и сборник «Народна драма «Царь Максимилиан». Тексты» / Подготовка, вступит. ст., коммент., приложения С.П. Сорокиной (Москва: ИМЛИ РАН, 2019. 672 с.).

Результаты исследования были представлены также в виде докладов на международных конференциях: XIX Международной научной конференции «Славянская традиционная культура и современный мир: Фольклорные традиции в поликультурных зонах России» (Торжок, 2014), Международной научной конференции XIV Виноградовские чтения «Текст, контекст, интертекст» (Москва, 2015), XXI Международной научной конференции «Славянская традиционная культура и современный мир: Фольклорное

пограничье: география, история, духовная культура» (Москва, 2016), XXII Международной научной конференции «Славянская традиционная культура и современный мир: Образ – предмет – человек – ремесло в фольклоре и традиционной культуре» (Москва, 2017), Международной научной конференции, посвященной памяти Виктора Михайловича Гацака «Традиции во времени» (Москва, 2018), «Петр Григорьевич Богатырев и его время: Международные научные чтения к 125-летию со дня рождения ученого» (Москва, 2018), Международной научной конференции «Литература и философия: от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня рождения В.Ф. Одоевского (Москва, 2019), Международной научной конференции «Феномен детской литературы: генезис, эволюция, перспективы» (Москва, 2020), Международной научной конференции «Национальные картины мира в литературе и фольклоре народов Российской Федерации» (Москва, 2021); а также всероссийских научных конференциях: «Фольклор и Великая российская революция» (Москва, 2017), «Сказка, чудо, утопия в фольклоре и художественной культуре России и Европы» (Москва, 2017), «Фольклор и современность», посвященная 90-летию со дня рождения профессора Н.И. Савушкиной (Москва, 2019), «Богатырёвские чтения – 2021: Мастер и традиция» (Москва, 2021).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, 6 глав, заключения, списка литературы, списка иллюстраций, иллюстраций.

Глава 1
Городской уличный театр в научном дискурсе

1.1. Начальный этап изучения

Последовательное изучение городского уличного народного театра в России началось на рубеже XIX–XX в. Однако довольно продолжительное время он ассоциировался прежде всего с кукольным театром Петрушки.

Направление этим исследованиям было задано еще в XIX столетии, причем данная тема вошла в русскую науку во многом с подачи европейских ученых. В 1850 г. в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены» (Т. IV. С. 1–28; автор перевода не указан) была опубликована статья французского историка театра Шарля Маньена «История марионеток у древних». Во Франции она вышла почти на десятилетие раньше, в «Revue de Paris» (Nov. 1842, Mai 1843), а в 1852 г. Ш. Маньен опубликовал монографию «История марионеток в Европе», которая в дополненном виде была переиздана в 1862 г. [Magnin 1862]. Хотя в русском переводе эта книга появилась лишь недавно [Маньен 2017], отечественным исследователям она была хорошо известна, о чем свидетельствуют многочисленные ссылки на нее и пересказы ее фрагментов и концепции. Помимо Ш. Маньена к изучению народного кукольного театра в XIX в. обращались и другие европейские авторы, в основном сосредоточиваясь на отдельных национальных традициях, однако именно идеи французского ученого оказалась у нас особенно востребованы.

В первые десятилетия XX в. исследования народного кукольного театра в России были инициированы двумя работами, появившимися в самом конце XIX столетия. Это доклад А.Д. Алферова, прочитанный им в Историческом музее в 1894 г. и изданный год спустя [Алферов 1895], и более обширный труд В.Н. Перетца [Перетц 1895][8]. Обе работы были изданы почти одновременно, в 1895 г., но судя по тому, что в своей монографии Перетц упоминает

8 Интересно, что Перетц был одним из переводчиков книги Пьетро Ферриньи (публиковался под псевдонимом Йорик) «История марионеток» [Yorick 1884], вышедшей в России в 1913–1914 гг. [Йорик 1913-1914] и в значительной степени опиравшейся на труд Ш. Маньена.

исследование Алферова, последнее всё же было опубликовано несколько раньше. Таким образом, между выходом в свет работ Маньена и появлением первых отечественных исследований на ту же тему прошел немалый срок. Однако и А.Д. Алферов, и В.Н. Перетц в значительной мере опираются именно на него. Вслед за французским русские ученые рассматривают вопрос происхождения европейского кукольного театра, устанавливают его связи с другими видами театрального искусства, характеризуют содержание пьес.

И у Алферова, и у Перетца находим пересказ маньеновской концепции формирования кукольного театра: движущаяся кукла в античном мире сначала выполняла обрядовые функции, затем стала домашним развлечением богатых и знатных горожан, а позже вышла на улицу и получила собственно театральное назначение. По мнению Маньена, еще до начала новой эры в Древнем Риме народный кукольный театр подвергся влиянию южно-итальянских ателлан с главным действующим лицом – Маккусом, который уже в эпоху позднего средневековья возрождается под именем Пульчинелло в Италии и Полишинеля во Франции[9]. Связь Маккуса и Пульчинелло Маньен подтверждает тем фактом, что последний возник примерно в том же регионе, где ранее были распространены представления с Маккусом, а также внешним и функциональным сходством этих персонажей, аналогиями в имени. Став популярными комическими образами, куклы этого типа преодолевают национальные границы, распространяясь по всей Европе. Несколько особенный путь у немецкого Гансвурта, восходящего к традиции изображения домовых духов – кобольдов в виде куклы, ставшей впоследствии действующим лицом представлений шпильманов. Гансвурт, по мнению Маньена, испытал сравнительно меньшее влияние франко-итальянского персонажа. В изложении

9 Это представление, однако, разделяется далеко не всеми учеными. Так, в книге, вышедшей еще в 1927 г., русский исследователь К.М. Миклашевский отмечал: «Единственный факт в пользу традиционной версии — это констатация внешнего сходства между итальянскими масками и римскими мимами (у Пульчинеллы, например, много сходства с античными фигурками из терракоты, которые изображали Маккуса). Но этого доказательства, конечно же, недостаточно, даже наоборот — эта схожесть между двумя типажами, разделенными интервалом в несколько веков, скорее доказывает отсутствие между ними какой бы то ни было родственной связи, поскольку примитивный типаж обязательно должен был бы видоизмениться в течение веков» [Миклашевский 2017, с. 317].

ученого не вполне понятно, в какой части и мере сходства тех или иных разновременных явлений народного кукольного театра он относит к области типологии, а в какой – непосредственного заимствования. Для него эта проблема, очевидно, не стояла.

В пересказе концепции Маньена Алферовым отчетливо прослеживается тенденция объединения и комбинации подходов теории заимствования, самозарождения и встречных движений: «Марионетным пьесам больше посчастливилось, чем ателланам. Их существование не прерывалось: заимствовав типы ателлан, они существовали и после Рождества Христова, а в эпоху Возрождения усвоили себе типы comedia dell'arte, и Полишинель, превратившись в куклу, в тесном походном ящике итальянского комедианта обошел весь свет, сделавшись главою народной кукольной комедии. Нельзя, конечно, думать, чтобы кукольный Полишинель, занесенный бродячим комедиантом в какую-нибудь страну, создавал там марионетные представления, до него не существовавшие. Совсем нет – кукольные пьесы развивались у каждого народа и тесно связаны с историей идола и игрою в куклы, а Полишинель оказался только очень подходящим героем этих пьес и быстро акклиматизировался повсюду» [Алферов 1895, с. 7].

В.Н. Перетц, также опираясь на предложенную Маньеном схему, акцентирует, однако, различие в развитии немецкого и других европейских народных кукольных театров. Он считает, что в Германии кукольные представления и их герой — Гансвурт сформировались самостоятельно и затем подверглись некоторому влиянию итальянской комедии [Перетц 1895, с. 90–91], тогда как английский Панч и французский Полишинель были заимствованы из Италии [Там же, с. 87].

Безусловно, концепция происхождения и развития европейского народного кукольного театра, идущая от Маньена, не свободна от определенной умозрительности, так как недостаток фактических данных с неизбежностью был восполнен гипотезами и сугубо логическими построениями. Тем не менее изложение этой теории в той или иной вариации мы встретим и в

исследованиях 1920–1930-х гг. Интерес к вопросу возникновения кукольного театра не исчезает и в этот период, а напротив, обогащается новыми соображениями.

Для отечественных исследователей народного кукольного театра существенным был вопрос о происхождении русской, украинской и белорусской традиций. И Алферов, и Перетц выделяют две принципиально отличные разновидности российского народного кукольного театра: религиозный – вертеп и комический – Петрушку. Формирование первого связывается ими, прежде всего, с католическими мистериальными представлениями, а конкретнее – с польской шопкой, занесенной сначала, в XVI в. в Белоруссию и на Украину, а позже и в Великороссию. В русской науке данный путь формирования вертепа одним из первых очертил еще Алексей Веселовский [Веселовский 1870, с. 337–338]. Он же высказал мысль о том, что театр Петрушки пришел в Россию из Германии в XVII в. Именно к этому времени относится свидетельство о нем и зарисовка немецкого путешественника, по поводу которой Веселовский пишет, что подобные «соблазнительные сцены» показывали «русской темной толпе захожие немецкие скоморохи-марионетчики, о которых рассказал Олеарий» [Там же, с. 159]. Интересно при этом, что сам А. Олеарий считал увиденное сугубо российской экзотикой [Олеарий 1996, с. 196–197].

Сходное с мнением Веселовского представление о формировании русского народного театра Петрушки находим и у Алферова, и у Перетца, сохраняется оно и в работах 1920–1930-х гг. [Цехновицер, Еремин 1927, с. 50–52]. Алферов при этом считает, что пришедшая в Россию через посредство немецких кукольников итальянская комедия наслоилась на уже имевшуюся у нас традицию скоморошьих кукольных представлений [Алферов 1895, с. 21]. Перетц же недоумевает по поводу высказывания Олеария относительно особой любви русских к непристойным сценам, каковые, по мнению ученого, были не менее распространены и в Западной Европе [Перетц 1895, с. 98]. Если в целом наличие европейского «следа» в формировании русского Петрушки не вызывает

сомнения, то изображенное на гравюре Олеария оставляет много вопросов, первый из которых – специфическое устройство ширмы из подвязанного к поясу кукольника фартука. Такой тип известен более в восточной — в частности, китайской [Маньен 2017, с. 45–46], узбекской [Симонович-Ефимова 1980, с. 254–255; Даркевич 2006, с. 166] – и менее в европейской традиции [Цехновицер, Еремин 1927, с.56][10]. Зарисовка и описание Олеария не дают также ответа на вопрос, какое имя носил герой уличной комедии и каково было ее содержание, хотя наличие на картинке среди персонажей лошади дало возможность еще Д.А. Ровинскому высказать предположение о том, что сценка покупки Петрушкой коня разыгрывалась и во времена Олеария [Ровинский 1881, с. 225].

Пытаясь воссоздать ранний период существования театра Петрушки, Алферов и Перетц опираются в основном на сведения Ровинского и, особенно, на цикл собранных им лубочных картинок, посвященных шутовской персоне, которую исследователи в значительной степени отождествляют с вышеупомянутым героем русской кукольной комедии. Однако такое отождествление вряд ли правомерно, поскольку подобные картинки, по утверждению самого Ровинского [Там же, с. 18, 269–271], делались в основном с западноевропейских оригиналов. Следовательно, более чем осторожно можно рассматривать их как воспроизведение представлений Петрушки[11]. Скорее, наоборот: сами эти картинки могли повлиять на кукольные представления, и петрушечники могли использовать сценки, на них изображенные, и тексты в своих импровизациях.

При этом Алферов и Перетц связывают формирование народных кукольных комедий XVIII в. с репертуаром и содержанием пьес заезжих, в основном немецких трупп, которые часто играли и кукольные и не кукольные спектакли. Данный контекст наверняка оказывал влияние на уличных

10 И. Еремин пишет, что такое устройство ширмы у немецких кукольников описывает Г. Рем в монографии: Rehm H. Das Buch der Marionettes. Berlin, 1905 [Цехновицер, Еремин 1927, с. 56].

11 В то же время тот же Ровинский действительно считал, что «Фарнос с незапамятных времен поступил и на кукольную сцену под уменьшительным именем Петрушки» [Ровинский 1881, с. 270].

кукольников, и до настоящего времени его привлечение остается одним из важных инструментов в изучении формирования этого вида искусства в России XVIII – XIX столетий[12]. Однако в репертуаре собственно народного театра Петрушки в том его виде, в каком он был документально зафиксирован в конце XIX – начале XX в., следы пьес XVIII столетия практически отсутствуют.

Интересно, что стремление поставить кукольное представление в контекст профессионального или полупрофессионального театра и литературы тоже заложено еще в работах Маньена. Такой подход использовался им и его последователями как инструмент исторического анализа, способа выяснить вопросы происхождения и развития пьес кукольного театра. В то же время внутренние контекстуальные связи народного кукольного театра как одного из явлений пестрой и многосоставной городской уличной театральной культуры ученых практически не интересовали. Тенденцию более многомерного подхода к изучению театрально-игровой народной культуры находим у Перетца, который, помимо современных кукольных вертепных и петрушечных представлений, рассматривает еще раёк.

1.2. Изучение поэтики театра Петрушки

Между работами А.Д. Алферова и В.Н. Перетца и новым всплеском интереса к теме народного кукольного театра прошло более двух десятилетий. За это время в России произошла революция, кардинально изменившая социальную и культурную жизнь страны. Театр Петрушки оказался вовлечен в эти перемены, с обращением к нему в большой степени связано становление профессионального кукольного театра, прежде всего детского [Смирнова 1963, с. 65–72], поэтому именно данный вид фольклорных представлений оказался в центре и общественного, и научного внимания, в то время как вертеп, признанный явлением религиозной культуры, по идеологическим соображениям на протяжении почти всего советского периода изучался крайне мало.

Практическое освоение традиции народных кукольников-петрушечников

12 Этой проблематике посвящен, например, сборник статей [Кукольники в Петербурге 1995].

наложило отпечаток на исследовательские подходы. Не случайно и публикация, предложившая новую концепцию генезиса европейского народного кукольного театра, появилась в театральном издании – «Временнике Камерного театра». Речь при вступлении в должность ректора Королевского соединенного Фридрих-университета в Галле-Витенберге Ричард Пишель произнес еще в 1900 г. Во «Временнике...» она была напечатана в 1923 г. в переводе В. Соколова [Пишель 1923]. По мнению Пишеля, кукольный театр имеет индийское происхождение и попал в Европу со странствующими цыганами. Прототипом же популярного героя народных кукольных представлений он считал шута индийских пьес – Видушака. В 1920–1930-е гг. об этой теории наряду с концепцией Маньена упоминают многие авторы. В частности, предпочтительной она кажется Н.Я. Симонович-Ефимовой [Симонович-Ефимова 1980, с. 46–48][13], практику и теоретику театра Петрушки, чья книга, вышедшая в 1925 г. и не являющаяся научной в строгом смысле этого слова, тем не менее стала значительной вехой в изучении данной области народного искусства.

Солидаризируясь с Пишелем, свою точку зрения Симонович-Ефимова мотивирует тем, что традиция кукольного театра на востоке гораздо разнообразнее и глубже, чем в Европе, а это, как отмечает исследовательница, свидетельствует о ее большей укорененности в восточной культуре и, соответственно, древности. Будучи горячей сторонницей кукол-петрушек[14], Симонович-Ефимова считает неверным представление о том, что перчаточные куклы появились позже марионеток, лишь в XVI в.[15] в Италии. По ее мнению, отсутствие свидетельств о существовании перчаточных кукол в более ранние времена связано с тем, что тряпичное «тело» петрушек недолговечно: «Кукол с сочленениями и дырочками для них, марионеток, находят в раскопках; но что

13 Симонович-Ефимова настаивает на восточном происхождении кукольного театра.

14 Симонович-Ефимова первая отчетливо выразила мысль о необходимости различать театр петрушек – перчаточных кукол и театр Петрушки – народный уличный театр с главным героем Петрушкой.

15 Современный исследователь В.П. Даркевич находит миниатюры с изображением перчаточных кукол в «Романе об Александре», первая редакция которого относится к XIV веку, правда, о какой редакции идет речь в его монографии, неясно [Даркевич 2006, с. 165].

может остаться от петрушек, когда сгниет их тряпочное тело? Одна головка, по которой трудно умозаключать <...>» [Симонович-Ефимова 1980, с. 46].

В целом исследователи 1920–1930-х гг., излагая концепции как западного, так и восточного происхождения народного кукольного театра, отводят этой проблеме сравнительно меньшее место в своих работах, отмечая, что «имеющаяся литература почти совершенно не дает материала для выяснения интересующих нас в этом отношении моментов, а потому остается лишь схематично наметить основные пути, повлиявшие на создание кукольного театра той или иной страны» [Цехновицер, Еремин 1927, с. 13].

Как отмечалось выше, в отечественных работах по фольклорному театру 1920–1930-х гг. безусловным центром изучения становится театр Петрушки, что объясняется актуальными потребностями времени. Послереволюционные преобразования всех сфер жизни неожиданно, хотя во многом и вполне предсказуемо выдвинули народные кукольные представления на авансцену начатого культурно-идеологического строительства. Театр Петрушки как любимое развлечение в прошлом угнетенных классов, понятный и «свой» для простого человека вполне закономерно оказался востребован в просветительских целях. Уже осенью 1918 г. Наркомпросом была организована Студия кукольного театра, которая, опираясь на опыт народных кукольников, должна была стать «экспериментальной базой» для создания нового – советского театра кукол. В 1920-е гг. агитационные кукольные театры и публикации пьес для петрушечных представлений стали поистине массовым явлением [Смирнова 1963, с. 72-127].

Подчеркнем, однако, что в этот период как исследователи традиционного, так и зачинатели советского Петрушки достаточно объективно оценивали специфику фольклорного образа, видя в нем сугубо комический персонаж, отнюдь не выражающий социально-критических идей «эксплуатируемого» класса. Показательна, например, характеристика О. Цехновицера и И. Еремина: «Наш народный Петрушка, прежде всего, большой балагур и потешник: ко всякому случаю у него найдется забавная прибаутка, поговорочка – часто

совершенно нецензурного свойства. Он непомерно хвастлив, не терпит недоверия к своим словам <...>. Петрушка не столько умен, сколько хитер <...>. Нахален и груб <...>, абсолютно аморален, ему ничего не стоит в угоду зрителям убить, положим, своего старого товарища и потом вдоволь поиздеваться над трупом. Любит притворяться <...>. Очень труслив <...>. Его единственная цель – всеми способами, иногда весьма грубыми, распотешить неприхотливую аудиторию. <...> До роли сатирика, едким смехом обнажающего язвы существующего общественного строя, литературного критика и пародиста Петрушка у нас никогда не возвышался» [Цехновицер, Еремин 1927, с. 57-58][16]. Тем не менее эта кукла представлялась перспективной для применения ее в идеологических целях.

Для того чтобы использовать Петрушку по новому назначению, небесполезно было уяснить, как устроен этот театр, каковы его художественные и технические особенности. Нельзя сказать, что ранее исследователи совсем не уделяли внимания этой сфере. Так, в книге Маньена довольно подробно описываются различные механизмы кукол, излагаются и анализируются сюжеты представлений. Алферов и Перетц в том же плане характеризуют искусство русских петрушечников. Однако именно в работах 1920–1930-х гг. с невиданной ранее скрупулезностью и тщательностью исследованы отдельные элементы театра Петрушки, показано, как они взаимодействуют в составе целого, описаны их художественные свойства и возможности.

Важно отметить специфическое назначение рассматриваемых работ: практически все они имеют прикладной характер, являются научно-методическими, что, безусловно, накладывает на них определенный отпечаток и требует осторожного использования их в исследовательских целях. Однако значение этих небольших по объему книжек сложно переоценить, поскольку создавались они людьми, наблюдавшими реальные представления уличных артистов (упоминание о чем находим практически в каждой брошюре) и даже

16 Сходная оценка см.: [Агиенко, Поляков 1927, с. 102; Марков, Надеждина 1928, с. 8—9; Слуцкий, Биллер 1926, с. 14; Степанов 1926, с. 14; Тарасов 1936, с. 9, 17].

практически работавшими в этой области[17]. Особое место среди данных изданий занимает уже упоминавшаяся книга Н.Я. Симонович-Ефимовой. После ее публикации, во второй половине 1920-х – 1930-х гг., появился целый ряд работ, авторы которых в ощутимой мере на нее опираются[18]. Сама личность Симонович-Ефимовой уникальна[19], так как в ней соединились практик кукольного театра[20], историк (Симонович-Ефимова не только критически оценила в своей книге концепции происхождения кукольного театра Маньена и Пишеля, но и, что самое ценное, поместила в ней очерк, подробно рассказывающий о ремесле и династиях народных кукольников, с которыми она сама была лично знакома), аналитик. Талантливой петрушечнице была присуща редкая для кукольника-практика способность осмыслить и описать, как устроен народный кукольный театр, как взаимодействуют элементы в его системе, хотя нельзя не отметить, что стиль труда Симонович-Ефимовой далеко не строго аналитический, а сама книга не только о театре Петрушки (в ней излагается личный опыт художника, создавшего театр на основе традиционного, но и вышедший за его пределы). Авторы, обращавшиеся к теме народного кукольного театра впоследствии и использовавшие подходы Симонович-Ефимовой, подчас подавали информацию более строго и систематично.

Наиболее значимым вкладом Н.Я. Симонович-Ефимовой и других исследователей второй половины 1920-х – 1930-х гг. стало выявление особенностей художественной ткани театра Петрушки. В его основе, по их мнению, лежит принцип функциональности[21] – зависимости от возможностей

---

17 Так, В. Степанов работал с известным народным кукольником А. Седовым [Степанов 1926, с. 48], а Г. Тарасов сотрудничал со знатоком театра Петрушки и создателем одного из первых профессиональных кукольных театров Г. Деммени, под чьей редакцией вышла книга указанного автора [Тарасов 1936].

18 Имеются в виду работы, перечисленные в сноске 16 и др.

19 Подробнее о личности и деятельности Н. Симонович-Ефимовой см.: [Некрылова 1980, с. 5–32].

20 Показательно, что кукольному театру Ефимовых (Симонович-Ефимова организовала театр вместе с мужем И.С. Ефимовым) чрезвычайно высокую оценку дал П. Флоренский, отметив: «Ефимовым удалось преодолеть кризис театра, около которого толчется наше время, и ввести театр в общенародную жизнь» [Флоренский 1996, с. 532–533].

21 «Народные пьесы театра Петрушек сценичны, то есть целесообразны, то есть родились из специальных требований своеобразной своей сцены, деревянных своих актеров. Они возникли из внутренней необходимости...» [Симонович-Ефимова 1980, с. 119]. Интересно, что в этот период функциональный подход разрабатывается П.Г. Богатыревым, в том числе в книге о народном театре «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923). Однако явных отсылок к функциональному подходу Богатырева у Симонович–

петрушечника и тех условий, в которых он работает. Этот принцип пронизывает все уровни театра: уличные представления не могут быть длинными, так как публика не стационарна и исполнитель-одиночка быстро устает; использование пищика делает речь Петрушки не очень внятной – отсюда предпочтение сжатых диалогических реплик монологам; небольшой размер куклы обусловлен ее соотношением с размером человеческой руки; резкие черты внешности Петрушки объясняются тем, что кукла должна восприниматься на расстоянии, а также необходимостью добиться игры света и теней, придающих ее «лицу» различные выражения[22]; характер движений куклы связан со степенью гибкости руки, кисти, пальцев кукловода и именно этим продиктована особая экспрессия Петрушки; нацеленность народного кукольного театра на то, чтобы завладеть вниманием публики в условиях улицы, с одной стороны, определила приверженность петрушечников комическому жанру, а с другой стороны, привела к формированию подчеркнуто необычного, принципиально условного образа главного героя, лишь приблизительно напоминавшего человека – маленькие руки, которые нужны только для того, чтобы держать палку и лупить ею всех подряд, нелепые ноги, создающие смеховой эффект, – то, что у человека сильное, у Петрушки бессильное и, конечно, специфический пронзительный голос.

Во всех рассматриваемых работах театр Петрушки определяется, прежде всего, как театр действия. Симонович-Ефимова формулирует этот принцип следующим образом: «Театр Петрушек интересовал (и интересует) меня только как театр действия. Сила и значение этих кукол в действии, в жесте. <...> В Петрушках нужно для меня вот что <...>: удобная для жеста фигура <...>. Им надо дать повод для жеста, – фабулу» [Симонович-Ефимова 1980, с. 66]. Интересно, что практически во всех брошюрах жест куклы характеризуется от

Ефимовой и др. авторов нет.

22 «Петрушка обладает еще одним, очень странным для его деревянного лица, свойством. Он может улыбаться, хмурить брови, становиться серьезным и даже... закрывать глаза, т. е. двигать мускулами своего лица или «мимировать». Дело в том, что его мимика – кажущаяся и зависит от световых пятен и теней, пробегающих по его деревянному лицу во время быстрого движения. Игра теней на лицах деревянных петрушек еще более усиливается благодаря резким чертам носа, губ, щек, глазных впадин. Опытный кукловод знает в чем секрет и лепит петрушкины лица, рассчитывая как раз на то его свойство» [Тарасов 1936, с. 86].

противного (и в этом также проявляется взгляд на театр Петрушки как на функционально обусловленное явление): недопустимы ничего не значащие, «пустые» жесты, притупляющие внимание зрителя к представлению; неприемлемы движения как опережающие слово, так и запоздалые; сильно снижают зрительское восприятие «смазанные», нечеткие движения, «мельтешение» куклы по ширме; разрушает целостность спектакля невнимание к его ритмической организации.

Именно в работах 1920–1930-х гг. как существенные признаки народного кукольного театра были осмыслены такие факторы, как импровизация и вступление «актера» в прямой контакт со зрителями (преодоление барьера между «сценой» и публикой). Тогда же был осуществлен переход от анализа содержания пьес к изучению их вербальной и композиционной структуры. Так, А. Агиенко и А. Поляков отчетливее, чем предшествующие исследователи, обозначили специфическое композиционное устройство, при котором спектакль строится из сцен, не связанных единым сюжетом, но объединенных главным героем: «<...> сам Петрушка является особым литературным приемом, именно – приемом сшивания, связывания отдельных сценок в одно целое <...>. Петрушка является как бы ниткой, на которую нанизываются эти сценки» [Агиенко, Поляков 1927, с. 51][23], а также обратили внимание на сквозную роль в петрушечных пьесах приема контраста [Там же, с. 53]. В. Марков и Н. Надеждина отметили своеобразный «антипсихологизм» драматургии театра Петрушки: «<...> Петрушка не имеет в своем распоряжении выразительных средств для психологической игры, а имеет только средства для передачи внешних поступков и движений. Потому в петрушечном представлении и изображаются случаи, в которых много внешнего движения (драка, борьба, пляска, беготня и пр.) и резкой крикливой речи (спор, пение, крик, оханье)» [Марков, Надеждина 1928, с. 15].

Практически все, кто писал о театре Петрушки в этот период, уделяют значительное внимание систематизации приемов речевой выразительности, с

23 Композиция петрушечного представления анализируется также: [Цехновицер, Еремин 1927, с. 71–73].

помощью которых в петрушечных текстах создается смеховой эффект. Представляется, что это направление восходит к книге П.Г. Богатырева «Чешский кукольный и русский народный театр», которая была опубликована в 1923 году [Богатырев 1923][24], хотя прямо на нее ссылаются только О. Цехновицер и И. Еремин.

Помимо анализа речевых приемов, книга Богатырева манифестировала синхронный метод, т. е. такой, при котором упор делается на раскрытие составляющих того или иного явления в их различных взаимосвязях, на изучение современного контекста бытования фольклорного феномена, а не на поиск его корней и истоков. Прямое влияние книги Богатырева на работы упомянутых авторов улавливается, как уже отмечалось, в части изучения приемов речевой выразительности. Однако и рассмотрение в целом художественной структуры театра Петрушки в перечисленных исследованиях осуществлено по сути в русле синхронного подхода. Однако использование этого подхода скорее всего не было осознанно методологическим, он возникал в работах, имевших прикладную направленность, как необходимый способ изложения актуальной информации. Таким образом, Богатырев (и Р.О. Якобсон, так как вторая глава книги – «Народный русский театр», в которой сформулированы основы синхронного метода, написана двумя учеными), по-видимому, в какой-то степени уловил запрос времени и придал методологический характер идеям[25], которые «витали в воздухе», вытекали из практических потребностей.

Обратим внимание на раздел книги под названием «Программа для собирания сведений по народному театру» (написана также совместно с Якобсоном). В ней кукольный театр мыслится как один из элементов разносоставного феномена, обозначаемого словосочетанием «народный театр»,

24 Подробнее об этой книге, в частности, о роли в ее создании Р.О. Якобсона и о подходах Богатырева к изучению народного театра см. [Сорокина 2017].

25 Напомним, что работу о народном театре П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон начали еще в 1919 году в России.

на что указывают разделы, по которым распределены 220 вопросов[26]: 1. Как записывать народные игры драматического характера; 2. Как записывать народные пьесы; 3. Театр для народа с литературным репертуаром; 4. Специальные вопросы по балагану. Таким образом, в научный дискурс были введены задачи кристаллизации понятия «народный театр», определения его объема, изучения разных видов фольклорного театра как единой системы.

1.3. От изучения театра Петрушки к осмыслению городского уличного театра как целостного феномена

В исследованиях середины – второй половины XX в. в сфере внимания ученых остается проблема возникновения народного кукольного театра, хотя ей отводится более скромное место, чем это было в начальный период его изучения. Причем исследовательский интерес смещается от обсуждения вопросов западного или восточного происхождения театра кукол в целом[27] к попыткам установления русских корней отечественных кукольных представлений и собственно театра Петрушки. Так, по мнению В.Н. Всеволодского-Гернгросса, первыми «профессиональными» актерами на Руси были скоморохи, дифференцировавшиеся в XVII в. на музыкантов, кукольников, вожаков медведей [Всеволодский-Гернгросс 1959, с. 34]; позже они стали «балаганными дедами, херликинами и гаерами, вошли в состав трупп городского демократического театра» [Там же, с. 35]. Сходную точку зрения высказывает Н.И. Савушкина. Опираясь на исследование А.А. Белкина [Белкин 1971, с. 15], она отмечает, что активными участниками «процесса становления» таких театральных форм, как «медвежья потеха, кукольная комедия, раек» были «походные скоморохи» [Савушкина 1976, с. 124]. Связь скоморохов с различными видами фольклорного театра не вызывает сомнения, однако отсутствие достаточно развернутых описаний деятельности этих фольклорных исполнителей не позволяет, несмотря на все усилия ученых[28], внятно ответить

26 Отметим, что первый опросник по театру Петрушки был составлен Перетцем: [Перетц 1897, с. 177].

27 Отметим, что эти концепции постоянно упоминаются в исследованиях, но их изложению отводится значительно меньшее место.

28 Из работ последних десятилетий см.: [Власова 2001; Скоморохи в памятниках письменности 2007;

на вопрос о конкретном содержании их представлений. В то же время по источникам XIX в. приходится говорить скорее о западноевропейском (немецком и итальянском) компоненте в оформлении собственно театра Петрушки. До настоящего времени наиболее отвечающей уровню наших знаний о становлении последнего остается компромиссная позиция. В частности, В.Е. Гусев и А.Ф. Некрылова, сформулировали ее следующим образом: «Русский народный кукольный театр – явление зрелищной культуры, формировавшееся в процессе взаимодействия национальных традиций скоморошества и различных иноэтнических традиций, привнесенных странствующими кукольниками» [Некрылова, Гусев 1983, с. 3].

В середине XX в. в русле характерных для фольклористики того периода представлений о классовой природе народного творчества была отчетливо обозначена идея социально-критической функции фольклорного театра, не свойственная исследованиям 1920–1930-х гг. П.Н. Берков, например, утверждал: «При посредстве своего театра народ выражал социальный протест, проявлял свое враждебное отношение к политическому гнету и экономической эксплуатации» [Берков 1953, с. 3][29]. Петрушечная комедия в этом ряду, естественно, стала интерпретироваться как сатирическое явление [Русское народное поэтическое творчество 1954[30], с. 383; Всеволодский-Гернгросс 1959, с. 115]. Связывая ее с культурой городских низов, всё громче заявляющей о себе начиная со второй половины XVII в., В.Н. Всеволодский-Гернгросс подчеркивал: «Бунтарские настроения Петрушки, его отвага и пренебрежение современной ему государственной законностью были выразителями происходившего перелома в русской общественной жизни» [Всеволодский-Гернгросс 1959, с. 36–37]. Однако в трудах 1970–1980-х гг. однозначность восприятия искусства народных кукольников преодолевается, формулируются иные оценки данного феномена. В значительной степени эти работы стали

Скоморохи: проблемы и перспективы изучения 1994].

29 Отметим, что в этом сборнике была впервые осуществлена научная публикация трех текстов театра Петрушки.

30 Глава о народном театре написана В.Ю. Крупянской.

результатом освоения взглядов на народную смеховую культуру М.М. Бахтина [Бахтин 1965] и В.Я. Проппа [Пропп 1976]. Так, по мнению П.Г. Богатырева, ярмарочное веселье, частью которого был и театр Петрушки, есть проявление «культа смеха»; насмешки на праздничной площади «воспринимаются как шутка и юмор, а не как сатира», благожелательное отношение к ним объясняется «своеобразной карнавальной атмосферой, о которой писал М.М. Бахтин» [Богатырев 1971, с. 9]. Позицию, объединяющую оба подхода, высказывают В.Е. Гусев и А.Ф. Некрылова. С их точки зрения, в театре Петрушки «элементы социального протеста, сатиры очень удачно и естественно накладывались на <...> древнюю смеховую основу» [Некрылова, Гусев 1983, с. 20].

В сфере исследований художественной специфики театра Петрушки во второй половине XX в. можно выделить два направления. Первое связано с традицией изучения содержания и сюжетно-композиционного построения пьес. Так, В.Н. Всеволодский-Гернгросс пытается выявить основной сюжет кукольной комедии на основе известных ему вариантов. В значительной мере такой подход обусловлен стремлением интерпретировать тексты фольклорного театра в привычных восприятию зрителя авторского театра представлениях о смысловой цельности, логичности и завершенности драматургического произведения. С этих позиций осмысляет ученый и содержание пьес о Петрушке: «Перед нами история молодого человека, попавшего из деревни в столичный город, легко поддавшегося его соблазнам, ищущего выход то в службе, то в женитьбе на богатой девушке, но затем сбивающегося с толку, совершающего одно преступление за другим, после чего душа его достается черту» [Всеволодский-Гернгросс 1959, с. 129].

Второе направление продолжает развивать подходы комплексного анализа народного кукольного театра, заложенные в работах 1920–1930-х гг. Особое место в ряду исследований 1980-х гг. в этом плане занимает книга А.Ф. Некрыловой и В.Е. Гусева «Русский народный кукольный театр» (1983), в которой рассмотрены вербальная и акциональная составляющие театра

Петрушки в их единстве и взаимосвязи, учтены такие стороны художественной структуры представлений, как звуковое и музыкальное оформление, бутафория, систематизированы приемы, использующиеся на разных уровнях кукольниками с целью создания смеховых ситуаций, охарактеризована система персонажей, осмыслена роль импровизации и прямого контакта актера со зрителем в построении действия. Сопоставление вариантов пьес позволило ученым выделить южную, московскую и петербургскую версии Петрушки, а также сделать вывод о том, что главный герой кукольной комедии не является социальным типом, а сами пьесы не обладают идейным единством, так как представляют собой «циклизацию» вокруг одного персонажа «разрозненных дотоле сценок» [Некрылова, Гусев 1983, с. 15][31].

Как отмечалось выше, важным моментом в изучении народного театра стала постановка вопроса об объеме этого понятия и, соответственно, соотношении включаемых в него элементов. Театр Петрушки теперь стал рассматриваться в его взаимосвязях с другими явлениями народной театральной культуры. К этой проблематике, обозначенной П.Г. Богатыревым и Р.О. Якобсоном, фольклористика активно обращается с конца 1930-х гг. Заметной тенденцией изучения фольклорного театра начиная с этого периода стало изучение его как системы, включающей ряд феноменов, имеющих сходные функции и структурные особенности. При этом объем понятия разными учеными истолковывался неодинаково. Перед исследователями стояла задача как дифференциации видов фольклорного театра, так и выявления параметров и признаков, позволяющих объединить достаточно пеструю палитру в единое целое[32].

В учебнике «Русский фольклор», вышедшем в 1938 году, Ю.М. Соколов посвящает главу народной драме («Царь Максимилиан», «Лодка», «Барин», комические пьесы-диалоги). В диахронном плане он, вслед за А.Н. Веселовским, отмечает наличие зачатков драмы во многих архаических

31 Отметим, что в этой монографии в полной мере состоялось возвращение в научный дискурс темы вертепа.

32 Эта задача является основной в работе П.Г. Богатырева: [Богатырев 1971а, с. 11–166].

явлениях, обладающих свойством «первобытного синкретизма» – «диалогом, предназначенным для изображения в действии» [Соколов 2007, с. 434]. При этом в группу феноменов, в которых обнаруживаются «драматические элементы», Соколов включает объекты чрезвычайно разнородные как с точки зрения временной соотнесенности, так и в плане принадлежности к той или иной сфере культуры – это «обрядовые земледельческие и семейные крестьянские действия, хороводные игры, виды скоморошьего творчества, церковная служба, школьный духовный театр с его интермедиями, вертепные сцены, присказки раешника и театр Петрушки» [Там же, с. 438]. Последний он характеризует как одно из балаганных увеселений, а сами балаганные представления считает близкими к вертепу, из которого, по мнению ученого, вырос и раёк. Таким образом, Ю.М. Соколов, не анализируя театр Петрушки подробно, по-видимому, относит его к явлениям городской, коммерциализированной и до некоторой степени профессионализированной культуры[33].

Значительное внимание определению объема понятия народный театр и систематизации составляющих его элементов отводится в исследованиях 1950-х гг. Так, во вступительной статье к антологии «Русская народная драма XVIII–XIX веков» П.Н. Берков следующим образом характеризует объем понятия: «Народный театр очень разнообразен: сюда входят и скоморошьи песни и сказы, и вождение медведя и козы, и различные игрища, и интермедии, и “российские комедии” XVIII века, включая “Комедию о царе Максимилиане”, и прибаутки балаганных дедов, и раёк, и театр Петрушки, и драма-игра “Царь Ирод” и игрище “Аника-воин”, сознательно лишенные церковной окрашенности, и героические пьесы типа “Лодки”, и исторические представления вроде “Как француз Москву брал” и т. д. Сгруппировать этот разнообразный и разнородный материал очень нелегко» [Берков 1953, с. 6].

33 Отметим интересную деталь: говоря о Петрушке, Соколов подчеркивает не преемственность современного ему детского кукольного театра от народных представлений, а напротив разрыв: «Содержание пьес, входящих в репертуар современного кукольного театра, имеет мало общего с традиционным народным театром» [Соколов 2007, с. 438].

Сходный перечень явлений находим в учебнике «Русское народное поэтическое творчество»: «Под народным театром следует разуметь всю совокупность проявлений народного драматического творчества, включая и его простейшие формы (игры и хороводы, драматические действия, возникшие на почве обрядов, и т. п.), и так называемую «народную драму» в узком понимании этого слова (народные пьесы), и кукольный театр в его разновидностях («Петрушка», «Вертеп»), и, наконец, народный балаган с его разнообразными формами» [Русское народное поэтическое творчество 1954, с. 382]. Тот же взгляд сохраняется и в монографии В.Н. Всеволодского-Гернгросса «Русская устная народная драма» (1959). При этом если у Беркова петрушечные тексты попадают в «разряд» пьес социально-сатирической тематики (они соположены разделам, с одной стороны, героических и исторических драм, с другой, – политически обличительных), то Всеволодский-Гернгросс пьесы о Петрушке называет «новеллистической комедией» [Всеволодский-Гернгросс 1959, с. 115], выделяя параллельно разделы разбойничья («Лодка») и тираноборческая драма («Царь Ирод» и «Царь Максимилиан»). Этим имеющим бОльшую драматургическую оформленность явлениям противопоставляется оторванная от них область с расплывчатыми границами: игрища, драматические обрядовые элементы, зрелищные формы ярмарочных увеселений и т. д.

Выработанный в 1950-е гг. принцип систематизации явлений народной театральной культуры сохраняется и в последующие десятилетия, хотя по поводу объема понятия и правомерности включения в него тех или иных компонентов постоянно ведется полемика[34].

Важно при этом отметить, что до середины 1970-х гг. в фольклористике преобладает тенденция изучения театра Петрушки как обособленной

34 Так, В.Е. Гусев полемизирует с Н.И. Савушкиной, считая, что в книге «Народный театр» она чрезмерно расширила объем понятия. По мнению Гусева, в область фольклорного театра нужно включать только те явления, где игровой элемент стоит на первом месте, где «драматическое действо» и «преображение» являются основными признаками: «При этом в самом народном драматическом творчестве следует различать дотеатральные, игровые виды фольклора (ряженье, обрядовые действа, народно-праздничные игры, народные игры) и собственно драматические представления <...> Только к последним, строго говоря, и может быть отнесено понятие “фольклорный театр”» см.: [Гусев 1980, с. 5.] Впоследствии эта полемика была продолжена Л.И. Ивлевой, которая предложила категорию *дотеатрально-игровой язык фольклора* как позволяющую вычленить общую основу обрядово-игровых видов народного творчества: [Ивлева 1998].

вербально-театральной формы. Такое обособление феномена кукольного театра вполне понятно: представление обладает определенной завершенностью, оно «овеществлено» рядом (вариантами) текстов, персонажей, приемов сценического воплощения. Все эти составляющие наилучшим образом поддаются анализу. Они также наиболее удобны для фиксации, вследствие чего собиратели – как профессионалы, так и любители – прежде всего записывали тексты петрушечников и характеризовали их спектакли. Наличие словесной и игровой основ позволяло при систематизации материалов по народному театру соотнести петрушечные пьесы с другими драматическими явлениями, имеющими развернутое вербальное выражение, а при исследовании – пользоваться общими методическими приемами анализа сюжетов, приемов построения действия и речевой организации[35].

Важная тенденция намечается в середине 1970-х гг. В этот период наряду с вышеобозначенным подходом оформляется направление изучения театра Петрушки как части театрально-исполнительской культуры городских низов. Последнюю главу своей монографии, посвященной фольклорному театру, Н.И. Савушкина называет «Народный театр в городе и его виды. Скоморохи. Кукольный театр. Балаган. Раек». Исследовательница возводит эту ветвь народной театральной традиции к искусству скоморохов: «Если рассмотренные выше театральные явления в народной обрядности, исполнении фольклорных произведений, разыгрывании пьес и сцен были распространены в равной степени как в сельской, так и в городской среде, то кукольный театр, балаган и раек были искусством демократических слоев города. У истоков этой ветви народных зрелищ, очевидно, стоят скоморохи» [Савушкина 1976, с. 122–123]. Помимо перечисленных в названии главы форм городского народного театра – кукольной комедии, балагана и райка, – в самом тексте Н.И. Савушкина включает в эту группу еще и поводырей медведей, и вертеп.

Наиболее последовательно анализ театра Петрушки в ряду других

35 В.Е. Гусев посвящает общим приемам фольклорного театра особую главу в книге «Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века» под названием «Художественная специфика фольклорного театра» (С. 73-93).

элементов городской исполнительской культуры был осуществлен А.Ф. Некрыловой в монографии «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века» (Л., 1984). Как отметила исследовательница: «Городская площадь оказалась тем резервуаром, куда сливались разные по происхождению, по времени возникновения виды народного искусства, создавая особый мир городской праздничной площади со своей особенной атмосферой, эстетикой, стилистикой» [Некрылова 1984, с. 11]. В работе Некрыловой представления петрушечников рассмотрены в их органической связи с такими элементами народной городской праздничной площадной исполнительской культуры, как балаганные спектакли, искусство балконных зазывал, вожаков медведей, раешников.

Предложенный подход имеет важное общетеоретическое значение. Он позволяет найти новые отправные точки для осмысления театрально-исполнительской сферы фольклора. Многочисленные попытки строго очертить область фольклорного театра и, особенно, разграничить разные явления внутри нее показали, что этот пласт народной культуры, имеющий большое количество переходных зон, плохо поддается такому обособлению и внутренней градации. В связи с этим подход, позволяющий связать группу феноменов в единый «пучок» локусом и временем (праздничная площадь XIX – начала XX века) и анализировать их как целостность, является, на наш взгляд, чрезвычайно плодотворным.

Итак, прослеживая путь изучения городского уличного театра, мы должны констатировать, что на протяжении долгого времени внимание исследователей привлекала почти исключительно такая его составляющая, как театр Петрушки. Только в работах последней трети XX в. городская театрально-зрелищная культура была осознана как многосоставный комплекс тесно связанных между собой элементов, который может быть рассмотрен как целостность. Однако данное направление не получило последовательного развития. В конце XX – начале XXI в. выходили отдельные статьи, посвященные в основном частным аспектам театра Петрушки [Греф,

Слонимская 2010; Некрылова 2003; Некрылова 2005], райку [Конечный 2021а]. Таким образом, в настоящее время назрела необходимость монографического исследования городского уличного театра.

Глава 2

Городской уличный театр XIX – первой трети XX в. как феномен культуры и его отражение в мемуарах, очерках, визуальных источниках того времени

2.1. Характеристика источников

Городской уличный театр XIX – первой трети XX в. – мало описанный в научных источниках феномен народной культуры. В связи с этим при его изучении невозможно обойтись без ресурсов, которые можно обозначить как условно-документальные – это, прежде всего, мемуары и очерки, авторы которых, не ставя своей целью дать полную и точную характеристику тех или иных явлений действительности, тем не менее стремятся предложить читателям их объективные, «натурные» зарисовки.

Мемуарная и очерковая литература, активно формировавшаяся в России с XVIII в., в XIX в. составила огромный пласт текстов, преследующих цель рассказать о том, чему их создатели были непосредственными очевидцами. Мемуаристы чаще всего описывают события более или менее отдаленного прошлого и, как правило, с достаточно высокой степенью объективности изложения фактов, но субъективности оценок. [Тартаковский 1991; Мишуков 2007]. Интересующий нас материал в мемуаристике представлен, естественно, довольно фрагментарно. Среди наиболее ценных свидетельств отметим мемуары И.А. Белоусова (1863–1930), Н.В. Давыдова (1848–1920), Д.А. Засосова и В.И. Пызина, А.Ф. Кони (1844–1927), Н.А. Лейкина (1841–1906), М.М. Мариной, К.Г. Паустовского (1892–1968), Е.В. Сперанского (1903–1998), Н.Д. Телешова (1867–1957). В целом эти воспоминания охватывают период с середины XIX по начало XX в. В основном мемуаристы описывают жизнь Москвы (Давыдов, Белоусов, Телешов) и Петербурга (Засосов и Пызин, Кони, Лейкин, Марина); Паустовский рассказал об уличных артистах Киева.

Авторы воспоминаний являются выходцами из разных социальных слоев. Так, Давыдов по происхождению дворянин (его мать – княгиня С.А. Оболенская); родители Кони – театральные деятели и писатели; Лейкин вырос

в купеческой семье и в юности помогал отцу; Белоусов – из мещан, его отец ушел из деревни в Москву, стал портным и открыл свою мастерскую, в которой начинал свой путь и Иван Алексеевич. Этот обзор можно было бы продолжить, однако для нас важно, что в период создания мемуаров их авторы стали представителями интеллигенции. Давыдов получил юридическое образование, преподавал в Московском университете, Коммерческом институте, народном университете имени Шанявского, был председателем Театрально-литературного комитета императорских театров, Толстовского общества. Белоусов увлекся литературным трудом, писал очерки о Москве и москвичах. Был избран в состав дирекции Суриковского литературно-музыкального кружка и лично знаком со многими известными писателями: А.П. Чеховым, А.М. Горьким, В.А. Гиляровским. Не требуют комментариев хорошо известные имена Кони, Лейкина, Телешова. Таким образом, можно сказать, что в рассматриваемых мемуарах отражен преимущественно взгляд интеллигенции на уличную театрально-развлекательную народную культуру.

Очерк, в отличие от мемуаров, характеризуется большей сосредоточенностью на определенном факте, лице, моменте действительности, которые в нем описываются и подвергаются анализу [Щеглов 1958; Колосов 1977]. Для исследователей городского фольклорного театра особое значение имеет очерк Дмитрия Васильевича Григоровича (1822 – 1899) «Петербургские шарманщики» [Григорович 1988, с. 52–77].

Произведение Григоровича, остающееся по сей день самым полным свидетельством о жизни уличных артистов 40-х гг. XIX в., появилось в 1845 г. в сборнике «Физиология Петербурга», изданном Н.А. Некрасовым. Начинавший в то время издательскую деятельность Некрасов задумал свой сборник как перенесение на русскую «почву» распространившегося в начале XIX в. во Франции типа издания, заключающего в себе подборку нравоописательных произведений, стремящихся максимально объективно изобразить быт тех или иных слоев общества. Позднее Григорович вспоминал: «Около этого времени в иностранных книжных магазинах стали во множестве появляться небольшие

книжки под общим названием «Физиологии»; каждая книжка заключала описание какого-нибудь типа парижской жизни. <...> Некрасову, практический ум которого был всегда настороже, пришла мысль также издавать что-нибудь в этом роде <...>”» [Григорович 1987, с. 77]. Создатели «физиологий», «увлеченные достижениями современного им естествознания, <...> старались придать своим изображениям общественной жизни особую научную точность, стремились объяснить социальные “особи” “породившей их средой”» [Кулешов 1991, с. 222][36]. Некрасовский замысел не был чужеродным для русской литературы 1840-х гг. Он вполне вписывался в реалистическую линию ее развития, главным теоретиком которой в этот период являлся В.Г. Белинский. Не случайно именно в полемике по поводу «Физиологии Петербурга», а точнее помещенного в сборнике очерка Некрасова «Петербургские углы», родилось название этого нового направления русской литературы - «натуральная школа»[37]. Еще до появления данного термина Белинский характеризовал направление следующим образом: «Если бы нас спросили, в чем состоит существенная заслуга новой литературной школы, – мы отвечали бы: <...> в том, что от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой “толпе”, исключительно избрала ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее с нею же самою» [Белинский 1955, с. 388]. Таким образом, сборник «Физиология Петербурга», как и в целом «натуральная школа», имел двоякое устремление: ввести в литературу ту действительность и тех героев, которые прежде в ней не занимали существенного места, и найти новые адекватные способы их описания, в связи с чем, как отмечает В.И. Кулешов, «в характеристиках человеческого типа резко повышалось значение его общественно-бытовой принадлежности, повышалась цена деталей, мелочей, всего обыденного, что не допускалось в область “прекрасного” устаревшей

[36] В.И. Кулешов показывает, что подобного типа издания в 1840-е гг. осуществлялись в России не только Некрасовым [Кулешов 1991, с. 223].

[37] Напомним, что термин «натуральная школа» был употреблен Ф.Ф. Булгариным в «Северной пчеле» от 26. II. 1846 (№22) [КЛЭ 1968, с. 135].

нормативной эстетикой и так называемым господствующим вкусом» [Кулешов 1991, с. 222].

Сборник «Физиология Петербурга» был призван осветить жизнь городских низов. Некрасов хотел, чтобы в него вошли очерки петербургских типов, уличной жизни, бытовые сцены. Пригласив Григоровича участвовать в сборнике, он предложил начинающему писателю[38] самостоятельно избрать предмет своего очерка. Как вспоминает Григорович, согласившись, он «долго не знал, на чем остановиться», пока, «проходя раз в дождливый осенний день по Обуховскому проспекту», не увидел «старого шарманщика, с трудом тащившего на спине свой инструмент» [Григорович 1987, с. 77]. По словам писателя, шарманщики, большей частью итальянцы, бывшие постоянными завсегдатаями «больших дворов Петербурга», и раньше привлекали его внимание[39], заставляя задуматься, «какими путями могли они добраться до нас из Италии, сколько лишений в своем странствии должны были перенести, как они у нас устроились, где и как живут, довольны ли или с горечью вспоминают о покинутой родине и т.д.» [Там же, с. 78].

К созданию своего произведения Григорович отнесся чрезвычайно ответственно. В «Литературных воспоминаниях» он так описывает работу над темой: «Писать наобум, дать волю своей фантазии, сказать себе: «и так сойдет!» – казалось мне равносильным бесчестному поступку <...>. Я, прежде всего, занялся собиранием материала. Около двух недель бродил я по целым дням в трех Подьяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные трущобы, записывал потом до мелочи все, что видел и о чем слышал» [Там же][40]. Таким образом,

---

[38] До «Петербургских шарманщиков» Григоровичу удалось опубликовать только два своих оригинальных произведения — рассказы «Театральная карета» и «Собачка». Но успех ему принес именно очерк «Петербургские шарманщики».

[39] Возможно, внимание Григоровича к шарманщикам и другим уличным артистам объясняется и его личными пристрастиями. В уже цитировавшихся «Литературных воспоминаниях» писатель рассказывает о своей любви к театру, желании стать актером, службе в канцелярии директора императорских театров в Санкт-Петербурге.

[40] К сожалению, в архивах писателя (РГАЛИ. Ф. 138; ИРЛИ. Ф. 82 и в составе Разряда I. Оп. 5. №№ 129—131,

Григорович действовал, в сущности, как фольклорист. И, хотя его очерк – это не фольклорный материал, сопровожденный комментариями собирателя, а художественно-публицистическое произведение, построенное в соответствии с законами жанра, сведения, приведенные в нем, безусловно, вызывают доверие.

Близки к физиологическому очерку произведения В.И. Даля (1801–1872) и Е.И. Расторгуева. Имя Даля, внесшего огромный вклад в русскую культуру, не требует комментариев. Однако его повесть «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту», опубликованная в 1843 г. в журнале «Москвитянин», не столь хорошо известна современному читателю. Описывая «вещественный» и «духовный» «мир» [Конечный 2002, с. 13] главной улицы российской столицы, Даль упомянул и о тех, кто развлекал прохожих. Книга Расторгуева «Прогулки по Невскому проспекту» была издана в 1846 г. Ее автор мало известен и оставил не большое творческое наследие [Там же, с. 14]. В «Прогулках...», где «Невский проспект представлен на всем протяжении в виде подробнейшей бытовой панорамы» [Там же, с. 15], находим краткое, но выразительное описание уличного исполнительства.

Ценные свидетельства о жизни уличных артистов Петербурга 1880-х гг. оставил писатель-очеркист А.А. Бахтиаров (1851–1916). Родившись в семье чиновника в Пермской губернии, он получил образование в Москве, а затем переехал в столицу (в 1874), где и прожил всю оставшуюся жизнь. Бахтиаров проявлял глубокий интерес к жизни низших слоев населения и описал ее в очерково-мемуарных произведениях: «Брюхо Петербурга» (1887), «Чрево Москвы» (1891), «Пролетариат и уличные типы Петербурга» (1895), «Босяки. Очерки с натуры» (1903), «Отпетые люди. Очерки из жизни погибших людей» (1903). Сведения по рассматриваемой теме обнаруживаются также в очерках А.И. Левитова (1835–1877) и И.Т. Кокорева (1825–1853) (подробнее о нем и его творчестве см. в гл. 3).

Еще одним источником, позволяющим подтвердить, проиллюстрировать,

---

231, 2613–2630; ГПБ. Ф. 222; ГЛМ. Ф. 74) нам не удалось найти записей, о которых упоминает Григорович.

а в чем-то и дополнить словесные описания является русская реалистическая жанровая живопись второй половины XIX в. Как показывают наши разыскания, в русской живописи полотна, так или иначе связанные с данным видом народного творчества, появляются с середины XIX столетия. Известно, что в отечественном изобразительном искусстве этого времени, так же как и в литературе, преобладает реалистическое направление. Причем вторая оказывает заметное влияние на живопись [Горина 1964а, с. 8384]. В изобразительном искусстве стремление к максимально объективному воссозданию современных художникам форм русского быта и уклада жизни, отражению злободневных проблем действительности преломилось в изменении представлений о тематике произведений. На смену утвержденной Академией художеств «предуказанной красоте» [Асафьев 1966, с. 53] исторических и мифологических полотен пришла «установка на близкую, общепонятную тематику в повествовательно-ясном изложении» [Там же, с. 58]. Живописи художников-реалистов середины и второй половины XIX в. (особенно 1860-х – первой половины 1880-х гг.) свойственен повышенный интерес к сюжетности, превалирование жанровых полотен, воплощающих сцены из обычной жизни, типичные ситуации, свидетелями которых авторы картин неоднократно бывали. Таким образом, появление в изобразительном искусстве этого времени сюжетов, связанных с уличным исполнительством, по-видимому, говорит о том, что художникам оно представлялось характерным явлением эпохи.

В плане техники изобразительного искусства реалистическое направление характеризовалось стремлением к предельной «натуральности» изображения, «до иллюзии верной передаче материала» [Минченков 2010, с. 53]. Подход к воссозданию окружающего мира у разных художников этого времени колебался от резко критического, обличительного до углубленно созерцательного; сосредоточение на обнажении социального зла соседствовало с более широким освещением жизни различных слоев русского общества и, прежде всего, слоев низших, ранее редко становившихся объектом изобразительного искусства; не случайно художников этого периода нередко упрекали в «натурализме» и

«этнографизме» [Плотников 1987, с. 56]. Для нас же особенно важно, что, как отмечал Д.В. Сарабьянов, реализм «добился максимальной конкретизации явления действительности как предмета изображения и выдвинул задачу художественного обобщения на основе почти исключительно конкретного явления жизни» [Сарабьянов 1980, с. 109]. В живописи художников этого направления «торжествует конкретное явление, которое интересно само по себе, не наделено символическим смыслом» [Там же, с. 124]. Наиболее полно все перечисленные тенденции выразились в творчестве членов петербургской Артели художников, а затем так называемых передвижников[41] (особенно в ранний период существования объединения), многие из которых, будучи выходцами из Академии художеств, унаследовали от нее академически выверенную технику письма, соединив ее с сознательным стремлением отражать непосредственно наблюдаемые ими явления окружающего мира.

Таким образом, картины художников-реалистов середины и второй половины XIX в. оказываются достоверным визуальным источником, позволяющим пополнить наши представления о рассматриваемом явлении.

Ресурсом для изучения данной темы служат также иллюстрированные журналы, альманахи, литографированные листы XIX – начала XX в., ставившие своей целью познакомить образованную публику с различными типами городской среды. Одним из первых подобных изданий в России был «Волшебный фонарь, или Зрелище С. Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде, и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию», печатавшийся в 1817–1818 гг. Позже выходили: «Живописное обозрение» (1835–1844; 1868; 1872; 1882–1885),

[41] Напомним, что Товарищество передвижных выставок возникло в 1870 г., а первая выставка «передвижников» прошла в 1871 г. Инициаторами создания объединения были представители Московского училища живописи, ваяния и зодчества и петербургской «Артели художников», созданной в 1865 г. выпускниками Академии художеств (во главе с И.Н. Крамским), отказавшимися в 1863 г. писать конкурсную картину на утвержденную Академией тему. В последние годы Артель и особенно Товарищество рассматриваются в большей степени как коммерческие предприятия, однако отмечается, что их членов объединяли и общие идейно-творческие установки [Нестерова 2018; Шабанов 2015; Экштут 2008].

«Вот наши! С натуры составил и рисовал на камне И. Щедровский» (1845), «Сцены русского народного быта» (1852, литографии И.С. Щедровского), «Русский художественный листок» (1851–1862), «Русский иллюстрированный альманах» (1858), «Развлечение» (1859–1894), «Всемирная иллюстрация» (1869–1898), «Живописная Россия» (1901–1905) и др. В этих изданиях также можно найти визуальные образы народной городской зрелищно-развлекательной культуры.

2.2. Состав и репертуар

Первый вопрос, на который необходимо ответить при изучении городского уличного фольклорного театра, – каков состав рассматриваемого феномена? Д. В. Григорович уже самим названием очерка – «Петербургские шарманщики» – именно *шарманщику* отводит роль типичной и центральной фигуры городского уличного исполнительства. Это, безусловно, не случайно: на рубеже XVIII – XIX в. данный пласт народной театрально-зрелищной культуры претерпевает определенные изменения, так как в это время в России появляется шарманка (по-видимому начало ее проникновения относится к концу 1780-х гг., поскольку тогда в прессе появляются объявления о продаже «орга́нов» [Нурок 2008, с. 691]) и, соответственно, фигура шарманщика, которая начиная с 40-х гг. XIX столетия и до 20-х гг. XX в. останется чрезвычайно значимой для исследуемой традиции. В такой роли шарманщик довольно быстро утвердился на уличной сцене и на «сцене» отечественной культуры.

В настоящее время считается, что свое название в России шарманка получила по наименованию куколок, которые устанавливались на этом музыкальном инструменте и могли двигаться (т. е. представляли собой своего рода механический театр). Они назывались «Charmante Catin» – очаровашка [Нурок 2008, с. 699]. Возможно, о таких куклах упоминает Н.А. Демидов, совершивший путешествие по Европе в 1771–1773 гг., рассказывая о ярмарке в Сент-Жермен: «Остаток же ярманки наполнен тутошними парижскими мелочными купцами, балансерами, играющими вздорные комедии

шарманкатеринами (курсив мой – *С .Сорокина*) или марионетами, делающими фокусы-покусы <...>» [Демидов 2005, с. 48; о его «Журнале...» см.: Алпатов 2019; Карпова 2008; Пирогова 2011]. Григорович предполагал, что слово *шарманка* произошло от *ширма*, поскольку шарманщики часто выступали вместе с петрушечниками [Григорович 1988, с. 52]. Существовала также гипотеза, что слово *шарманка* связано с французской или немецкой песенкой «Charmante Katherine». Это объяснение приводит Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка», первое издание которого выходило с 1863 по 1866 г. [Даль 2002, с. 1028]. Однако западноевропейские исследователи такой песни в народном репертуаре не обнаружили. Параллельно с данным названием в России употреблялось наименование *орга́н*, а в ранний период *катерина-шарманка*. Так названо стихотворение И.П. Мятлева (подробнее о нем см. в гл. 3). В конце XVIII – начале XIX в., по-видимому, употреблялось и двойное название (*катерина-шарманка*), и название *катерина / катеринка*, и название *шарманка*, и название *орга́н*. Однако в литературе начиная с середины XIX в. наиболее употребительным стало слово *шарманка*, встречается также в качестве синонима наименование *орга́н*.

В начале XIX в. упоминания о шарманщиках еще крайне редки. Например, князь И.М. Долгорукий в своем описании посещения Макарьевской ярмарки в 1813 г. среди наиболее характерных и популярных представителей ярмарочных артистов шарманщиков не упоминает, а замечает, что кукольную комедию сопровождает музыкант-гудочник [Долгорукий 1919, с. 108]. Однако, безусловно, в эти годы шарманка уже проникла в Россию. Одно из первых развернутых свидетельств о шарманщиках находим в издании 1817–1818 гг. «Волшебный фонарь, или Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде, и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию». В предисловии к этому ежемесячному иллюстрированному альманаху говорится: «Предлагаем почтеннейшей публике для приятного чтения и для услаждения любопытного

взора журнал совершенно в ином роде. – Много периодических изданий посвящено словесности, политике и даже моде. <...> Мы ограничиваемся характеристическим описанием русского простого народа, во всей его оригинальной простоте нравов и самого наречия. В сем издании – как бы в волшебном фонаре – увидят почтенные читатели искусно выгравированные и раскрашенные фигуры разных лиц, занимающихся в городе разными промыслами, представленные в настоящем их наряде, разговаривающими друг с другом...» [Волшебный фонарь 1988, с. 3]. Среди простонародных типов встречаем мы и шарманщика [там же, с. 36] (илл. 1), который, правда, изображается явно не как представитель русского народа – в его речи подчеркивается иностранный акцент.

В 1840-е гг. ситуация меняется, упоминаний о шарманщиках в литературе становится гораздо больше. Живописные источники с 1850-х гг. также свидетельствуют о том, что за несколько десятилетий шарманка из заморской диковинки превращается в некий знак «низового» городского народного искусства-ремесла.

Григорович рассказывает о шарманщиках как о наиболее привычном, «примелькавшемся» типе бедных уличных артистов. Самая простая шарманка – это, по словам Григоровича, «высокий ящик, покрытый зеленым сукном, с каким-то дребезжанием вместо музыки, называемый у шарманщиков «фортепьяно англезе» [Григорович 1988, с. 55]. Обладатель такой шарманки приравнивается писателем к музыкантам самой низшей «категории». «Разбогатев», владелец «фортепьяно англезе» меняет его на более качественную, но большую по размерам шарманку, таскать которую по городским улицам нелегко[42]. Поэтому следующей целью уличного артиста становится еще более совершенная шарманка, меньшего размера, но «представляющая почтеннейшей публике с одной стороны презанимательное зрелище: Наполеона в синем фраке и треугольной шляпе, вертящегося вокруг

42 Вес шарманки мог доходить до 20–25 кг. [Нурок 2008, с. 691].

безносых дам, с ног до головы облепленных фольгою» [Там же, с. 56], т. е. в данном случае шарманка соединяется с простейшим кукольным квазитеатром.

Мемуарист А.Ф. Кони, описавший Петербург 1850-1860-х гг., упомянул еще об одной кукольной сценке: «До конца 1850-х годов эти шарманки имеют спереди открывающуюся маленькую площадку, на которой под музыку танцуют миниатюрные фигурки и часто изображается умирающий в постели Наполеон и плачущие вокруг генералы» [Кони 1969, с. 62].

Н.В. Давыдов, оставивший воспоминания о Москве начиная с 1860-х гг., вспоминает о двух видах шарманок, причем шарманку с куклами считает более старым образцом этого инструмента: «По улицам невозбранно ходили, проникая и во дворы домов, шарманщики, иные со старого фасона шарманкой-шкафчиком и танцующими в нем куклами, но с еле слышной и обычно фальшивой музыкой, другие же с большим и тяжелым, громко, трубными звуками ревущим ящиком» [Давыдов 1989, с. 51].

По мнению Григоровича, пределом «профессионализации» шарманщика был «высокий орган с блестящими жестяными трубами, медными бляхами, золотыми кистями, горделиво качающийся на зеленой тележке, везомой бурою клячею. И действительно, такое приобретение достойно всех пожертвований: во-первых, орган не приходится носить, следовательно, менее труда; во-вторых, его можно возить по дачам» [Григорович 1988, с. 56]. Как отмечает Григорович, уличный музыкант, поднявшийся до такого уровня развития своего ремесла, как правило, присоединяет к музыкальным номерам еще и «кукольную комедию», что увеличивает заработки.

Многократно предстают перед нами шарманщики на картинах живописцев середины XIX в. и особенно Л.И. Соломаткина (илл. 2–6, 11–16, 19–24)[43]. Правда, довольно сложно определить, какой именно вид шарманки изображают художники. Однако они своими композициями дополняют и подтверждают рассказы мемуаристов и очеркистов.

В репертуаре шарманщиков-одиночек были прежде всего мелодии из

43 Подробнее о нем см. в главе 5.

европейских опер: «Севильского цирюльника» Дж. Россини, «Трубадура» и «Травиаты» Дж. Верди, «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти, польки, вальсы особенно часто упоминается вальс Й. Ланнера[44], популярность которого у шарманщиков подтверждается еще и тем, что И.Ф. Стравинский включил его в балет «Петрушка» (подробнее см. гл 6).

Шарманщики очень часто брали себе в напарники *певцов* или *певиц*. В то же время последние могли выступать и под аккомпанемент собственно музыкальных инструментов (например, на картине Л.И. Соломаткина «В погребке» (1864) (илл. 9) это кларнет) или петь а капелла. В отличие от мелодий, исполнявшихся шарманками, песни, которым они аккомпанировали, были в основном русские, позднего, литературного происхождения: «Мой костер в тумане светит», «Любила я, страдала», «Отгадай, моя родная, отчего я так грустна», «Хуторок», «Что ты спишь, мужичок, ведь весна на дворе», «Лучинушка», «Соловей», «Тройка удалая», «Под вечер осени ненастной», «Отворите окно, отворите», «Вдоль как по речке, еще по Казанке» и др. Из песен европейского происхождения упоминается «Мальбруг в поход поехал».

Певцы и певицы могли одновременно выступать и в качестве *танцовщиков*, сопровождали свое музицирование «плясом» [Григорович 1988, с. 55] и инструменталисты. Один из них представлен на картине Соломаткина «Нужда скачет, нужда плачет, нужда песенки поет» (1870) (илл. 8). Словесное описание подобного выступления оставил Белоусов: «Интересны были татары со скрипками. Их было человек 5–6, одетых по-татарски, в тюбетейках на бритых головах, они усаживались посредине двора, поджав под себя ноги, начинали пиликать на скрипках и петь песни на ломаном русском языке» [Белоусов 1989, с. 358]. В конце своего выступления музыканты «вскакивали и, не оставляя игры на скрипках, начинали крутиться в пляске» [Там же]. Танцовщик мог сопровождать музыканта или шарманщика. Такую пару, волынщика и плясуна, описал Бахтиаров: «Когда начинается гудение волынки,

44 Йозеф Ланнер (1801—1843) — австрийский композитор, дирижер и скрипач, автор большого числа пользовавшихся популярностью в XIX в. вальсов.

мальчик неистово вертится, скачет и пляшет, по временам пронзительно взвизгивая и прищелкивая в ладоши» [Бахтиаров 1994, с. 202–203].

Музыканты-инструменталисты составляли чрезвычайно значительный и разнообразный пласт уличного исполнительства. По мнению Григоровича, большая часть уличных артистов на первых порах именно играет на каком-либо музыкальном инструменте: «Шарманщики редко начинают свое поприще с инструментом, от которого получили название; <...> виола <...>, флейта или кларнет – вот средства, с какими впервые дебютирует шарманщик на своей обширной и богатой декорациями сцене – на улицах» [Григорович 1988, с. 55]. Таких неизощренных музыкантов, скрипача и флейтиста, находим у Соломаткина («Бродячий музыкант» (1871) (илл. 7); «Нужда скачет, нужда плачет, нужда песенки поет» (илл. 8)). Среди инструментов, на которых играли уличные музыканты, встречались не только скрипки, флейты и кларнеты, хотя они упоминаются чаще всего. На улицах городов можно было услышать также волынщиков и арфистов, изредка упоминаются рожечники [Белоусов 1989, с. 358], гармонисты и гитаристы [Бахтиаров, 1994, с. 203].

Требующими определенной исполнительской виртуозности были номера музыкантов, получивших название «человек-оркестр». Такой исполнитель, выступающий в паре с шарманщиком, изображен на картине Л.И. Соломаткина «Бродячие музыканты» (Илл. 6). Встречаются и развернутые словесные описания подобного музицирования, оставленные мемуаристами середины XIX в.: «А из новейших увеселителей обращал на себя внимание “человек-оркестр”. Он своим видом представлял какого-то средневекового рыцаря в полном вооружении; на голове у него было нечто вроде шлема, увешанного металлическими колокольчиками, за спиной у него был огромный барабан, обвешанный бубенчиками, по которому человек ударял особыми палочками, на концах которых находились шарики, обтянутые кожей; эти палочки были прикреплены у него к локтям. Сверху барабана находились медные тарелки, приводимые в действие особым приводом, прикрепленным к каблуку правого сапога. На груди, перед подбородком – духовая гармония. Человек был весь в

движении: он дергал ногой, тряс головой, работал локтями, дул в гармонию, каждое движение вызывало звуки, и получался целый оркестр» [Белоусов 1989, с. 359].

Вариантом музыкального представления, о котором рассказал Белоусов, является номер, описанный Н.Д. Телешовым: «А то появлялся время от времени одинокий “человек-оркестр”, похожий благодаря множеству инструментов на какого-то шамана. На широком ремне, перекинутом через шею, он нес впереди себя шарманку. На голове у него был металлический шлем, весь увешанный маленькими колокольчиками. Остановившись перед какой-нибудь дачей, музыкант начинал неустанно крутить ручку, извлекая громкие звуки и к звукам шарманки присоединял веселый перезвон колокольчиков на своем шлеме. Мало того – на спине у него был пристроен небольшой турецкий барабан, а к локтю левой руки прикреплена ударная палка с набалдашником, которою он и отбивал такты в барабан, а ногою дергал за петлю ремень от литавров – медных тарелок на барабане. И музыка гремела на все лады. Работали одновременно и руки, и ноги, и голова, и «оркестр» вызывал, особенно у окружавших мальчишек, желание плясать» [Телешов 1989, с. 466].

Среди уличных артистов находим и исполнителей, близких к цирковому искусству. Так, И.А. Белоусов наблюдал на улицах Москвы *фокусников,* которые показывали трюки с монетой, яйцом, платками [Белоусов 1989, с. 358]. Часто упоминаются *акробаты*. Тот же Белоусов описывает их представление: они «расстилали прямо на земле коврик <...> и начинали исполнять акробатические номера: прыжки, сальто-мортале, хождение на руках вверх ногами, бросание шариков и пр.» [Там же]. Белоусов отмечает, что акробатические номера показывали подростки. О том же свидетельствуют И.В. Давыдов [Давыдов 1989, с. 51] и М.М. Марина, которая описывает выступление акробатов как семейное ремесло. Под аккомпанемент отца-шарманщика двое сыновей семи и одиннадцати лет, одетые в трико (об этой форме одежды уличных гимнастов упоминают все наблюдатели, подчеркивая, что в холодное время года до начала представления оно было скрыто под верхней одеждой), начинали

представление: «<...> старший, раскинув старый полинявший коврик, принимался кувыркаться – он катился кувырком, кружился волчком, становился на руки вниз головой. Когда он поднимался на ноги, почти те же эволюции проделывал младший, вслед за тем взбиравшийся на плечи старшего, который, боясь потерять равновесие, медленно с тяжелой ношей – переступал с ноги на ногу» [Марина 1914, с. 694].

Значительное место на уличной «сцене» занимали *дрессировщики*. Среди животных-артистов чаще всего упоминаются собаки и обезьяны, ходили уличные исполнители с животными и мелкими – ежами, сурками, белыми мышами и т. п., и крупными – дрессированной лошадью, козой [Расторгуев 2002, с.171], в Петербурге даже возили в бадьях и демонстрировали тюленей или приглашали смотреть их на барки [Даль 2002, с. 101; Лейкин 1907, с. 25], в последнем случае, правда, речь о дрессуре не идет – деньги брали за показ зверя. Нередки на городских улицах были и вожаки медведей[45], причем, по воспоминаниям Белоусова, они выступали вплоть до середины 1920-х гг.: «С медведями в то время и позднее – на моей памяти – ходили двое: вожак – здоровый, коренастый мужик-ярославец и его помощник – мальчик лет 12–13, который изображал «козу», – надевал на себя мешок, сквозь который сверху протыкалась палка с козьей головой, к голове был приделан деревянный язык, приводимый в движение привязанной к нему веревкой. Когда начиналось представление, вожак бил в барабан, «коза» хлопала языком, а медведь начинал кружиться – это называлось «медвежьим танцем». Медведей в то время водили крупных, у них были подпилены зубы и когти, а у некоторых выколоты глаза. После представления медведь обходил публику с шапкой и собирал подаяние. Иногда медведя и вожака угощали водкой, до которой оба были большие охотники. В последнее время (1920–1921 годы) опять на московских улицах появились вожаки с медведями, но водили молодых медведей – медвежат. Представление состояло в борьбе вожака с медвежонком; на это зрелище

45 По-видимому, медведь — одно из первых животных, которое было использовано бродячими артистами как дрессированное. Подробнее о «медвежьей комедии» см. [Некрылова 1984, с. 35—54].

собирались большие толпы народа. Был такой случай: один вожак вздумал выкупать своего медведя в Яузе. Мишка до того разохотился купаться, что ни за что не хотел вылезать из воды; вожак сам полез в реку, чтобы выгнать медведя, и он закупал вожака. А после 1925 года медведи из Москвы исчезли...» [Белоусов 1989, с.365]. Информация Белоусова подтверждается двумя фотографиями, опубликованными в 1925 г. в эмигрантском журнале «Иллюстрированная Россия», выходившем в Париже. На первой корреспондент из Москвы запечатлел представление, которое дает вожак с двумя медведями, как следует из подписи, «на дворе одной из московских фабрик, во время обеденного перерыва» [Иллюстрированная Россия 1925, с. 3]. Артистов окружает довольно большая толпа, что вызывает комментарий, отражающий реалии той эпохи: «Судя по лицам зрителей, они следят за пляской Топтыгина с большим удовольствием и вниманием, чем за речами ораторов на бесконечных митингах и лекциях <...>» [Там же]. На второй фотографии выступление вожака с медведем наблюдает небольшая группа, в основном состоящая из детей. Как указано в подписи, представление дается «на задворках Москвы» [Иллюстрированная Россия 1925а, с. 7].

В приведенном выше отрывке из воспоминаний Белоусова охарактеризованы трюки, исполнявшиеся медведем. В целом описаний номеров артистов-животных немного; в основном в них обыгрывается способность животного походить на человека. Интересно свидетельство о том, что традиционные для медведей репризы на рубеже XIX–XX в. могли исполнять обезьянки: «Обезьянка под звуки шарманки или бубна давала представления. “А ну покажи, как баба воду носит”. На плечики обезьянки укладывалась палочка, та обхватывала ее лапами и ходила по кругу, как будто несла коромысло с ведрами. “А теперь покажи, как пьяный мужик валяется”. Обезьянка идет пошатываясь, потом валится на бок и делает вид, что засыпает» [Засосов, Пызин 1991, с. 125]. На имитации человеческого поведения строились и трюки с участием собак. Их обучали танцевать «собачий вальс», а представления с ними получили название «собачья комедия». В «Русском

иллюстрированном альманахе» за 1858 г. мы можем видеть ее исполнителей (илл. 5). Словосочетание «собачья комедия» приобрело фразеологический характер как обозначение притворной пошлой человеческой проделки.

Подчеркнуть сходство животного с человеком были призваны и костюмы собак и обезьян. По воспоминаниям Давыдова, ученых собачек одевали «кавалерами и дамами в шляпках» [Давыдов 1989, с. 51], в человеческих нарядах изображены они и на картине Соломаткина (илл. 19). Марина видела на улицах Петербурга «обезьянок в красных фраках и крошечных треуголках или колпачках» [Марина 1914, с. 693]. Похожий наряд обезьянки изобразил А.Ф. Чернышев («Шарманщик», 1852) (илл. 13), правда, на ней не фрак, а скорее военный мундир. В целом же она, в остроконечном колпачке, необыкновенно напоминает Петрушку.

В особый вид дрессуры следует выделить номера с животными-предсказателями. Чаще всего таких животных, попугаев, морских свинок или белых мышей, носили шарманщики. В специальный ящичек складывались бумажки, они назывались «счастье», с различными сентенциями, которые воспринимались покупателями как предсказание судьбы. Д.А. Засосов и В.И. Пызин называют цену таких «билетиков» в Петербурге – 3 копейки [Засосов, Пызин 1991, с. 125]. За эту плату дрессированное животное вытаскивало пророчество. Такой же аттракцион в Москве описал Белоусов: «Шарманщики ходили и в одиночку, со “счастьем”. На шарманке стоял ящичек с конвертиками, в которых вложены были печатные изречения, большей частью вырезки из “царя Соломона”, гадателя, издаваемого никольскими книжниками. “Счастье” это вынимал не сам шарманщик, а заставлял вынуть или попугая, или морскую свинку, которые сидели тут же на шарманке и дожидались, когда шарманщик бросит в ящик несколько зерен; разыскивая их, попугай вынимал клювом и конвертик» [Белоусов 1989, с. 360]. К.Г. Паустовский, живший в детстве в Киеве, был лично знаком с семьей шарманщика, в которой тоже был дрессированный попугай-«гадатель» Митька. В Киеве начала XX в. «билетики», которые также назывались «счастьем», стоили 5 копеек. По

воспоминаниям писателя, они были разных цветов: зеленые, синие, красные; «свернуты в трубочки и уложены, как папиросы, в коробку от гильз» [Паустовский 1967, с. 53]. Паустовский выделил два типа предсказаний: либо мало понятное суждение, написанное «темным языком», либо туманная фраза «зловещего» содержания – и проиллюстрировал их. Первый тип: «Вы родились под знаком Меркурия, и камень ваш есть изумруд, иначе смарагд, что означает нерасположение и окончательное нахождение житейского устройства в годы, убеленные сединой. Бойтесь блондинок и блондинов и предпочитайте не выходить на улицу в день усекновения главы Иоанна Предтечи» [Там же]. Второй тип: « “Завтра к вечеру” или “Если хочешь остаться живым, никогда не оглядывайся» [Там же]. По свидетельству писателя, именно аттракцион с пророчествами приносил шарманщику основной заработок [Там же]. Практика предсказаний, безусловно, вписывается в широко распространенную в фольклоре традицию гаданий, однако в данном случае восходит к ее позднему книжному варианту.

Появлялись на городских улицах и *владельцы райка*[46] хотя чаще они встречались в дачной местности [Русский иллюстрированный журнал 1858, с. 157], на праздничных гуляниях и ярмарках, где у отдыхающей публики было больше времени, чтобы разглядывать потешные панорамы.

Большой успех у уличных зрителей имели *кукольники-петрушечники*[47]. Об этом пишут многие мемуаристы. Приведем свидетельство М.М. Мариной: «Но наибольшим интересом со стороны публики пользовались представления Петрушки. Они привлекали всегда даже в самую дождливую, плохую погоду массу зрителей, не только домовой прислуги, подмастерьев и учеников ремесленников <...>, но и проходивших мимо двора: гимназистов с ранцами, лавочных мальчишек с корзинами, прилично одетых детей с нянями» [Марина 1914, с. 694–695]. По ее мнению, «Петрушка делал сборы, превосходившие доставшиеся на долю всех остальных странствующих в дождь, холод и

46 Подробно о райке см. [Некрылова 1984, с. 87—114; Конечный 1989; Он же 2021а].

47 Поскольку театру Петрушки посвящена обширная литература, частично освещенная в 1 главе, анализировать тексты петрушечников и исполнительскую сторону представлений мы не будем.

непогоду жалких, уличных гастролеров» [Марина 1914, с. 695]. Мемуаристы отмечают, что зрители, в основном, конечно, дети, нередко шли вместе с артистами, чтобы еще раз увидеть представление [Белоусов 1989, с. 357; Засосов, Пызин 1991, с. 126], что также говорит о популярности кукольников.

О том, как организовывалось представление, важные сведения оставил Белоусов: «Во двор дома входили два человека; один тащил за плечами шарманку, а другой нес складную ширму и небольшой деревянный ящичек. Шарманщик, поставив на подставку шарманку, начинал играть, а другой человек раскладывал и устанавливал среди двора ширму, скрывался за ней, и сейчас же раздавался Петрушкин голос, призывающий публику посмотреть представление, которое сейчас же и начиналось. <...> Петрушка, величая себя Петром Ивановичем, рекомендовался публике, которая тесным кольцом охватывала ширму. Окна растворялись, и в них показывались фигуры обитателей: так сказать от партера до галерки сбор был полон» [Белоусов 1989, с. 356–357]. Большинство, наблюдавших представления Петрушки, упоминают о его особом голосе, привлекавшем внимание публики [Белоусов 1989, с. 356; Марина 1914, с. 695; Давыдов 1989, с. 52; Засосов, Пызин 1991, с. 125;].

По свидетельству Давыдова, кукольников иногда приглашали в квартиры; были по его словам, кукольные представления «повышенного типа», которые «давались по особому заказу в состоятельных домах, причем тут уже воздвигалась небольшая сцена с занавесом и фигурировало довольно много марионеток, танцевавших, жонглирующих и т. п. Обязательно в числе действующих лиц показывалась старуха с розгой, несущая за спиной большую корзину, битком набитую детьми, которые под конец выскакивали из корзины и предавались танцам и веселью» [Давыдов 1989, с. 52]. Как явствует из описания, в данном случае говорится не о перчаточных куклах, а о марионетках[48]. Однако в качестве уличного зрелища куклы-петрушки в различных источниках упоминаются чаще.

48 В то же время абсолютно доверять слову «марионетка» в данном случае не приходится, так как в XIX и даже начале XX в. этим словом могли обозначать любую театральную куклу.

Необходимо подчеркнуть, что разделение уличных артистов по видам и жанрам исполняемых ими номеров, является научной абстракцией. В реальности многие из них совмещали в своей деятельности разные «роли», например, музыканты, как отмечалось выше, могли одновременно выступать в качестве певцов и танцовщиков, шарманщики одновременно дрессировали собак [Давыдов 1989, с. 51] и обезьян [Марина 1914, с. 693], попугаев, мышей и морских свинок, вынимающих «билетики счастья». Кроме того, уличное искусство-ремесло часто представляло собой комплекс развлекательных «услуг», предлагаемый зрителю коллективом, в котором почти всегда присутствовал шарманщик, вокруг которого группировались другие исполнители. Стремление бродячих артистов к объединению в «труппы» вполне объяснимо, поскольку это дает больше возможностей для придумывания разнообразных номеров, «оснащения» их изобретательными трюками и, следовательно, получения большей прибыли. Сведения о групповой организации уличных исполнителей встречаются во многих источниках. Григорович охарактеризовал такую труппу следующим образом: « <...> один несет богатую шарманку, увенчанную бубенчиками, другой — обезьянку в гусарском платье и тирольской шляпе, третий — ширмы и ящик, наполненный куклами, одетыми в разноцветное тряпье, испещренное блестками; шествие закрывает старый оседланный пудель, служащий гусару в тирольской шляпе вместо лошади. Другие блуждают целым оркестром; третьи присоединяют к себе гаера, который на дырявом ковре делает salto mortale при завывании шарманки; романсы с аккомпаньеманом арфы, ученые собаки, две или три скрипки и кларнет, разыгрывающие вечно один и тот же галоп, – все это показывает уже некоторым образом зажиточность хозяев и высоко ставит их над многочисленным классом “мещанства”» [Там же, с. 56-57]. Ранее уже упоминалось о совместных выступлениях музыкантов или шарманщиков с певцами и танцорами; кукольников с шарманщиками. У Засосова и Пызина находим сведения об объединении петрушечника и человека-оркестра [Засосов, Пызин 1991, с. 125], у Белоусова – акробатов и фокусников [Белоусов 1989, с.

358].

2.3. Социальная, национальная, поло-возрастная структура

В большинстве случаев об уличных артистах говорится как о беднейшей и самой низкой в социальном отношении прослойке городского населения. Например, Бахтиаров начинает свой рассказ о бродячих исполнителях характерной фразой: «К нищим по профессии следует причислить и уличных музыкантов, которые выпрашивают милостыню под предлогом художественного дилетантизма» [Бахтиаров 1994, с. 201]. Тем не менее рассматриваемые источники позволяют увидеть в этой среде некоторые градации, ответить на вопрос, кто и как становился уличным артистом. Григорович делает акцент на том, что выйти на улицу человека заставляет крайняя нужда. Такой «начинающий» артист мыслит свое занятие как временное, а само его исполнительское искусство мало изобретательно. Богатейший изобразительный материал, посвященный «примитивным» уличным музыкантам оставил Л. И. Соломаткин. Так, на уже упоминавшейся картине «Бродячий музыкант» (1871) (Илл.7) представлен скрипач с грубыми руками и не менее грубыми чертами лица, в простой, отнюдь не артистической одежде[49]. Он играет у раскрытой двери, скорее всего, какого-нибудь дешевого питейного заведения. По тому, как он держит скрипку, ясно, что музыкант – самоучка. Похоже, что свою игру он сопровождает еще и пением[50]. Судя по одежде музыканта, действие разворачивается зимой, и играть на улице, конечно, некомфортно. Однако, видимо, он боится войти внутрь, дабы не быть изгнанным недовольным хозяином. Сходный тип изображен на холсте «Нужда скачет, нужда плачет, нужда песенки поет» (1870) (Илл. 8) – музыкант, играющий на, скорее всего, самодельной, простейшей флейте и одновременно

---

[49] Костюм музыканта, скорее всего, можно определить как полукафтан или длиннополый зипун, который Р.М. Кирсанова характеризует следующим образом: « <„„> короткая мужская суконная куртка без воротника, обычно яркого цвета <...> Крестьяне надевали зипун как верхнюю одежду, поэтому он мог быть не только суконным, но и, по крайней мере в 19 в., на меху» [Кирсанова 1995, с. 107—108].

[50] Интересно, что облик скрипача заставляет Е.В. Нестерову сблизить его со скоморохом [Нестерова 2006, с. 54].

пляшущий. Он разыгрывает свое представление под окнами дома, надеясь, как пишет Григорович, что «форточка» отворится, «пятак или грош, завернутый в бумажку падет к ногам его в награду за труды» [Григорович 1988, с. 52]. Именно этот момент запечатлен художником Е.И. Ковригиным, создавшим иллюстрации к очерку Григоровича [Физиология Петербурга 1991, с. 52].

Герои двух вышеупомянутых картин Соломаткина – явно простолюдины, скорее всего, выходцы из крестьянской среды, пришедшие в город на заработки (особенно флейтист, одетый в какой-то несуразный балахон типа армяка[51] и лапти). Но в разряд уличных артистов попадают и представители более высокой городской прослойки. На картине «В погребке» (1864) (Илл. 9) мы видим пожилого кларнетиста и девочку-подростка, развлекающих подвыпившего посетителя недорогого кабачка. Судя по одежде, эти уличные артисты не из деревни. Инструмент кларнетиста говорит о том, что он профессиональный музыкант или был таковым в прошлом. Сходная группа представлена на картине «В кабачке на святочной неделе» (1878) (Илл. 10). Действие также разворачивается в трактире. Соломаткин названием холста уточняет время происходящего – святки, праздничные дни, когда народ в большей степени способен проявить щедрость. Музыканты здесь – седовласый старик, играющий на виолончели, и мальчик-кларнетист. Очевидно, что герои этой картины, так же как и персонажи предыдущей, имеют отношение к профессиональным занятиям музыкой. Но тяжелая жизненная ситуация заставляет и их вливаться в строй уличных исполнителей.

Один из возможных путей приобщения подобных музыкантов к уличному исполнительству описал очеркист 1840-х гг. И.Т. Кокорев. Он рассказал о старичке-скрипаче, который в прошлом был капельмейстером «одного екатерининского вельможи» [Кокорев 1959, с. 10], а, выйдя в отставку, игрой на

---

[51] «Армяк — верхний просторный прямого кроя распашной длинный кафтан, подпоясанный цветным кушаком. <...> Армяк, выполнявшийся из ткани домашней выделки — армячины (или сермяги), обычно имевшей цвет неокрашенной шерсти — сероватый, коричневатый, серо-черный и т. д., как правило, был крестьянской одеждой» [Кирсанова 1995, с. 22].

улицах Москвы содержал свою семью. После реформы 1861 г. армия уличных артистов значительно пополнилась за счет распущенных музыкантов крепостных оркестров. Бродячими исполнителями могли становиться и отставные музыканты военных оркестров. Воспоминания о них оставил Белоусов: «Ходил по дворам какой-нибудь отставной солдат, бывший когда-то в полку музыкантом, прослуживший «царю-батюшке» 25 лет; вышедший в отставку, ничем не обеспеченный, он теперь собирал подаяние за игру на кларнете» [Белоусов 1989, с. 359].

Внутри низовой артистической среды имелась своя «социальная» градация. Инструменталисты в ней занимали положение временного и самого непритязательного «элемента». По наблюдению Григоровича, человек, решивший утвердиться на уличной «сцене», стремится обзавестись шарманкой. Музыкант с ней интереснее для публики, чем играющий на скрипке, флейте и т. п., и, соответственно, имеет больше шансов на заработок. Обладатель шарманки попадает в более высокий разряд уличных исполнителей. Причем, чем более дорогой и совершенной шарманкой обладал артист, тем выше оказывался его статус. Наиболее высокое положение в иерархии уличного театра занимали артистические труппы, состоящие из исполнителей, представляющих разные жанры уличного искусства. Такие труппы могли предложить публике более развернутые представления и сложные номера, они обзаводились лошадьми и повозками, что позволяло перемещаться на большие расстояния. Такие труппы, естественно, имели своего лидера, и, если он оказывался достаточно предприимчивым, предприятие могло развиться до уровня небольшого балагана [Григорович 1988, с. 62].

Хотя в мемуарах и очерках обращение людей к уличному искусству, как правило, оценивается как вынужденное, однако думается, что многое в отношении к этому занятию зависело от того, насколько глубоко включился в него человек, в какой степени он успешен в своем деле. А это определяется предрасположенностью личности к подобному роду деятельности, талантом. Не случайно Григорович, в целом, как отмечалось выше, считавший уличных

исполнителей «актерами поневоле», в некоторых эпизодах своего очерка, будучи внимательным наблюдателем, уходит от одностороннего объяснения выбора артистического поприща только «безысходностью». Читателю становится ясно, что уличные лицедеи – это люди определенного склада, балагуры, художественные натуры, которые просто не могут заниматься чем-то иным.

Такой, в значительной степени осознанный путь к уличной сцене описывает Григорович в главе «Уличный гаер»: «Чердак одного из огромных домов, окружающих Сенную площадь, служит местом его рождения. Какая-нибудь прачка, горничная третьего разряда, обманутая лакеем, разделяющим любовь свою между кабаком и махоркою, – причина появления на свет будущего уличного гаера. <...> Малютка растет; он уже бегает по комнате, лепечет несвязные слова и ест уголья и глину, заимствуя их у печки – шалость, за которую мать имеет причины не слишком строго взыскивать. <...> Воспитание его окончено; природа была первым его наставником, время довершит остальное. Тротуары и мостовая, давно пожираемые жадным взором с чердака, где получил он существование, появляясь теперь в полном блеске, представляют тысячу развлечений и удовольствий. Толпы таких же, как он мальчишек, шарманщики, кукольная комедия <...> – все это до такой степени очаровывает молодое его воображение, что он готов лучше целые сутки просидеть на улице под дождем, любуясь на воду, извергаемую желобом, чем идти домой. <...> Едва минуло мальчику восемь лет, как заботливая мать уже думает о том, как бы доставить ему честное хлебное ремесло. <...> Натянув на плечи толстый полосатый халат, мальчик становится подмастерьем. <...> Но подмастерье, уже вкусивший раз свободы, чувствует его тесным и, по возможности, старается стрясти с себя это иго. <...> Выгнанный хозяином или бежавший от него, он случайно сталкивается с содержателем труппы кочующих фигляров; мать ли его стирает белье на эту труппу, или он сам заводит знакомство, одним словом, бывший подмастерье делается членом труппы, в качестве портного или сапожника, с назначением перекраивать известные

лохмотья или приставлять подметки. <...>. Фигляры, вольтижеры, канатные плясуны являются пред ним господами, героями; страждущее самолюбие не дает ему покоя ни днем, ни ночью; ему грезится бархатный камзол, шитый блестками, рукоплескания, дружба и радушие фигляров, вместо презрения, и он решается, во что бы то ни стало, достигнуть высокой для него цели. <...> Тут наступает для него трудная школа, и если он до конца выдерживает ее, то по прошествии нескольких лет удостаивается приема в компанию» [Там же, с. 65-67]. В приведенном отрывке «профессия» уличного актера оказывается для героя мечтой, которая сопрягается со стремлением к свободе, жаждой славы (пусть и «уличной»), потребностью в лицедействе.

Уже в начале следующего, XX века, Н.Я. Симонович-Ефимова, рассказывая об известном кукольнике того времени Василии Яковлевиче Сизове, отметила: «Он был простым плотником из Владимирской губернии, но, очутившись в Москве и *полюбив* (курсив наш – *С.С.*) кукольный театр, оказался и механиком и художником» [Симонович-Ефимова 1980, с. 183]. По ее словам, начав с малого, Сизов со временем стал владельцем кукольного театра-балагана со множеством постановок [Там же]. Он набирал себе помощников из мальчишек, влияя, таким образом, «на распространение кукольного дела» [Там же, с. 184]. Одним из таких помощников был ставший впоследствии также известным кукольником Иван Афиногенович Зайцев [Там же]. Из таких же уличных петрушечников вышли владельцы большого «каменного» цирка, располагавшегося в Москве на Тверской улице, братья Прохор Михайлович и Петр Александрович Никитины. В память о том, что «дело» было начато с «ручных кукол», они установили на верхней галерее своего заведения «ширмочки с висящими на них куклами» [Там же].

Интересно, что Григорович связывает предрасположенность к уличному искусству с национальной принадлежностью. По его мнению, «прирожденные» актеры — это итальянцы: « <...> итальянские шарманщики не представляют нам толпу беспутных бродяг, но, напротив того, картину скромных и тихих ремесленников. Они чрезвычайно любят свое ремесло и считают его

благородным искусством, художеством <...>” [Григорович 1988, с. 61]. Эта преданность делу «душой и телом» сказывается в характере выступлений итальянца: « <...> он оборотлив, сметлив, хитер, весел и веселостию своею завлекает, интересует, электризует свою публику» [Там же, с. 62]. Показательно, что картина Соломаткина «Итальянцы-шарманщики» (Илл. 11) вполне согласуется с утверждениями Григоровича. По настроению этот холст разительно отличается от других изображающих шарманщиков полотен. Действие разворачивается в летний солнечный день; веселая заинтересованная толпа сгрудилась вокруг шарманщиков. Они здесь не на отшибе жизни, а в центре ее. Благородная дама, склонившись к шарманке, рассматривает куколок, не исключено, что тех самых, изображающих Наполеона с дамами, описание которых, данное Григоровичем, уже приводилось. Процитируем продолжение данного рассказа: «Если владелец этого сокровища итальянец, то он непременно вступит с вами в разговор и, объясняя значение каждой куклы порознь, не утерпит, чтоб не выбранить хорошенько Наполеона и бог весть почему кружащихся с ним австрийских дам» [Там же, с. 56]. В очень сходном ключе показан итальянец-шарманщик в «Русском иллюстрированном альманахе»: «Юный сын Авзонии, бронзовый от солнца, черноглазый, с черными, как смоль, и всклокоченными, как пенька, кудрями, угощает слух шарманкой, в которой вертятся кавалеры и дамы под арию из «Севильского цирюльника» и очевидно любуются на себя перед зеркальными стенами своей залы. И покуда мартышка, закованная как негр, ежится на гармоническом ящике, итальянец выводит следующую песню, украденную у влюбленного соловья в те минуты, когда он оглашает своими мелодиями безмолвие весенней ночи» [Русский иллюстрированный альманах 1858, с. 155] (илл. 12).

В описании из «Русского иллюстрированного альманаха», так же как и в очерке Григоровича [Григорович 1988, с. 62], подчеркивается превосходство итальянца над уличными артистами немцами: «Вы бросили кусочек сахару обезьянке юного лентяя <...> и благодарите судьбу, что беседа с разносчиком статуэток избавила вас от собачьей комедии. А она уже готова была

остановиться перед окошком, но Франц Карлович рассудил с Шарлотой Августовной, что лучше продолжать путешествие далее и что немецкому вальсу не соперничать с итальянскою арией» [Русский иллюстрированный альманах 1858, с. 156] (илл. 5).

Что касается русского уличного актера, то, по мнению Григоровича, он редко любит свое занятие, «хватается» за него «как за якорь спасения от голодной смерти, или по неспособности, чаще по неохоте к другому, более дельному, ремеслу» [Григорович 1988, с. 55]; он «мало обращает внимания на своих слушателей, всегда почти пасмурен, недоволен собой <...>» [Там же, с. 65]. Сходное мнение высказал и Кокорев, отвечая за русского мужика на вопрос о том, почему последний неохотно становится бродячим комедиантом: «”Это дело тальянцев и немцев: они облизьяну выдумали, блох обучили плясать, лошадь часы узнавать, собак муштруют, свинок морских, словно невидаль какую, показывают, шарманкой да волынкой кормятся”; а русский человек, как ни беспечен, совестится быть дармоедом, приобретать хлеб подобными средствами, считает недостойным себя пуститься в комедианство. Пошутить, сделаться на время паяцом, он (почти всегда из мастеровых) не прочь: только уж всякое слово будет у него с закорючкой, и, простоплетный с виду, он станет казать кукиш хоть из кармана, если нельзя показать прямо. Но то полузанятие идет у него между делом: в свободное время почему ж не позабавить почтенную публику, потешиться самому, да и деньгу притом зашибить. А на завтра в будни, просим прощения, по улицам не станем ходить, сядем за работу» [Кокорев 1959, с. 8, 10].

По мнению Григоровича, именно итальянцы и немцы раньше всех остальных появились в России в качестве уличных артистов и, прежде всего, шарманщиков. Возможно, шарманщиков-итальянцев запечатлели А.Ф. Чернышов (Шарманщик, 1852) (Илл. 13) и А.И. Морозов (Шарманщик, 1858) (Илл. 14). Им принадлежат самые ранние живописные полотна с изображением этих бродячих исполнителей. На обоих холстах облик музыкантов и их одежда говорят скорее о не русском их происхождении. До 1850-х гг. доля

шарманщиков-иностранцев была, вероятно, выше, чем во второй половине XIX в., когда этот инструмент прочно вошел в русское уличное исполнительство. У Чернышева и Морозова мотивы нищенского положения шарманщика мало акцентированы. Изображенные ими музыканты одеты в приличное, хотя скорее не новое, европейского типа платье, не без претензии на артистизм. Отметим, впрочем, что такой подход к изображению уличного артиста мог быть данью как натуре, так и традиции венециановской школы, которая оказала значительное влияние на обоих живописцев [Горина 1964, с. 8, 114].

Хотя представление о шарманщике-иностранце сохраняется не только в 1840–1850-е, но и в 1860–1870-е гг. и позже, оно со временем затушевывается. Показательно в этом смысле, как изменяется облик шарманщика, запечатленного на картинах 1850-х и 1860–1870-х гг. Уже рассматривавшиеся изображения дополним этюдом В.Е. Маковского «Шарманщик» (1878) (Илл. 15) к картине «Толкучий рынок в Москве», где уличный музыкант выглядит если не русским, то сильно обрусевшим, и на размышления о его европейском происхождении наталкивают разве что сопровождающие его подростки в одежде европейского типа, которая, однако, может быть лишь «сценическим» костюмом.

В то же время нельзя не отметить, что доля иностранцев на поприще уличных исполнителей постоянно была весьма значительной. Помимо итальянцев и немцев, в мемуарах и очерках упоминаются болгары, сербы, чехи, румыны, французы, латыши, шведы. Притоку бродячих артистов могли способствовать те или иные общественные катаклизмы. Так, Белоусов отмечает, что во время русско-турецкой войны «в Москве появилось много не то болгар, не то сербов. Они ходили по дворам и распевали на ломаном русском языке марш, сложенный в честь генерала Черняева – героя сербско-турецкой войны 1876 года» [Белоусов 1989, с. 360].

Встречаются в источниках и упоминания о некоторой связи национальной принадлежности артиста с видом его артистической деятельности. Так, по словам того же Белоусова, с волынками ходили «не то белорусы, не то румыны»

[Там же, с. 359], а по наблюдениям Бахтиарова — французы [Бахтиаров 1994, с. 202]; итальянцы и болгары дрессировали обезьян [Белоусов 1989, с. 359; Засосов, Пызин 1991, с. 125], арфистами были чехи [Бахтиаров 1994, с. 201], а Марина вспоминает игравшую на арфе в петербургских дворах «не то латышку, не то шведку» [Марина 1914, с. 693].

Разнообразным был поло-возрастной состав уличных исполнителей. Конечно, чаще всего мы видим (в том числе и в визуальных источниках) занимающихся этим ремеслом мужчин, что соответствовало социально-экономическим нормам того времени. Однако встречались среди уличных артистов и женщины. Об этом свидетельствует, например, Е.В. Сперанский [Сперанский 1965, с. 16, 22]. Такую исполнительницу мы видим на холсте «Шарманщица» (Л.И. Соломаткин, 1870) (Илл.2).

Рядом с шарманщицей на картине изображен поющий подросток. По словам Григоровича и других авторов, шарманщики часто брали себе в сопровождение детей, причем совсем не обязательно собственных; помимо пения маленькие артисты могли «выплясывать бессмысленный танец своего изобретения» [Григорович 1988, с. 55] или показывать акробатические трюки.

В целом детский вклад в уличное искусство был весьма значителен. Н.В. Давыдов так описал этих маленьких ремесленников: «<...> в числе таких уличных артистов часто во дворы заходили парочки подростки – девица и мальчик с арфой и скрипкой <...>. Показывались бродячие акробаты в трико, скрываемом под пальто, с ковриком для подстилки во время их упражнений, тоже подростки или дети <...>» [Давыдов 1989, 51]. Об уличных артистах детях и подростках упоминают и другие мемуаристы [Бахтиаров 1994, с. 202–203; Марина 1914, с. 694]. Находим изображение таких артистов и на живописном полотне. Картина К.Е. Маковского[52] «Маленькие шарманщики» (1868) (Илл. 3) создана, безусловно, с позиций критического реализма. На ней запечатлена драматическая сцена: в сумерках маленькие, плохо одетые, измученные, по-видимому, долгими скитаниями мальчик и девочка остановились у стены

52 Подробнее о К.Е. Маковском см. в гл. 5.

какого-то дома. Мальчик, присев на скамейку, почти заснул, замерзшая девочка, едва не плача, прижимается к нему. Поскольку действие разворачивается зимой, исход такого отдыха может быть весьма плачевным.

Уличное исполнительство могло быть и семейным делом. Так, Бахтиаров вспоминает: «Случается, что по дворам ходит целое артистическое семейство: отец с гармонией, мать с гитарой и дочь, обладающая мелодическим контральто. Обыкновенно дочь поет какой-нибудь сладкий романс, например: “Когда б он знал...”, а отец и мать ей аккомпанируют» [Бахтиаров 1994, с. 203]. Выше уже упоминалось представление отца-шарманщика с двумя маленькими сыновьями-гимнастами, о котором рассказала в своих воспоминаниях Марина [Марина 1914, с. 694]. Симонович-Ефимова упоминает о том, что петрушечник Зайцев занимался своим ремеслом вместе с женой [Симонович-Ефимова 1980, с. 185].

2.4. Место и время представлений; организационные особенности деятельности уличных исполнителей

По наблюдениям Григоровича, уличные артисты работают круглый год, «какая бы на улице не стояла погода, знойный жар, дождь, трескучий мороз» [Григорович 1988, с. 52], с раннего утра до позднего вечера, когда возвращаются с грошовым заработком в свои трущобы. Мемуарист Е.И. Расторгуев отмечает, что на Невском проспекте уличные артисты появлялись с 10 часов утра и оставались там до позднего вечера [Расторгуев 2002, с. 171]. Интересно, что большая продолжительность их рабочего дня нашла отражение на полотнах живописцев. Чаще всего бродячие исполнители запечатлены на них в разгар дня, но обратим внимание на два холста. На картине Чернышева «Шарманщик» (1852) уличный артист развлекает простолюдинов ранним утром. Приведем комментарий к этой картине искусствоведа М.М. Раковой: «На небольшой картине <...> изображена улица Большой Охты в часы раннего утра, когда тени еще длинны. Здесь мы видим прохожих, характерных для этого ремесленного района Петербурга именно в его утренние часы: это – ремесленный люд, спешащий на работу, охтенка-молочница с кувшинами, мальчик-подмастерье,

уже сбегавший в лавочку за солеными огурцами, вероятно, для опохмеляющихся мастеровых, дети немецких ремесленников со школьными сумками» [Ракова 1964, с. 78].

А на полотне Соломаткина «Шарманщики (Возвращение шарманщика)» (1868, ГРМ) (Илл. 4) напротив изображен конец рабочего дня бродячих исполнителей. Художник поместил их жалкие фигуры на фоне величественного Исаакиевского собора. Река Нева, по набережной которой плетутся шарманщик и его спутница, как бы отделяет их от центра, от мира роскоши и прочности жизнеустройства. Таким образом, живописец подчеркнул нищенское положение уличного искусства.

Важным для изучаемой темы является вопрос о месте, где дают свои представления бродячие артисты. Как в большинстве приведенных выше мемуарных и очерковых описаний, так и на картинах художников они запечатлены, выступающими прежде всего на городских улицах и во дворах, летом — на дачах. Авторы всех этих произведений зафиксировали особый пласт традиционной культуры – зрелище, театр, представление, «встраивающееся» в будничную жизнь, с вытекающими отсюда особенностями его бытования и функций. Именно городская культура оказала на уличных исполнителей самое значительное влияние: в основном авторскими источниками сформирован их репертуар. Город, особенно крупный, густо населенный, с большой прослойкой людей не бедных дает перспективы приличного заработка. Сюда, естественно, прежде всего попадают «чужаки», бродячие актеры из других городов и даже стран; в городе им выжить, безусловно, проще. Сам характер представлений, не связанных с крестьянской фольклорной традицией, возможно, также лучше воспринимался именно в городской среде. Представляется, что в городской жизни со значительной разобщенностью людей и меньшей долей коллективного времяпрепровождения ощущалась бóльшая потребность в том, по словам В.Н. Топорова, «минутном празднике» [Топоров 2009, с. 159], который, вырастая из повседневности, дарил горожанину уличный театр.

Внесем несколько уточнений в характеристику пространства, на котором работают бродячие исполнители. Выше уже упоминалось о том, что кукольников могли приглашать в квартиры для развлечения детей. Кроме того, помимо улиц и дворов, уличные музыканты могли заходить также в трактиры и подобные им заведения. Возможно, при этом, здесь присутствовала определенная избирательность. Обратим внимание на уже упоминавшиеся картины Соломаткина «Нужда скачет, нужда плачет, нужда песенки поет» (1870), «Бродячий музыкант» (1871), «В погребке» (1864), «В кабачке на святочной неделе» (1878). Если герои первых двух холстов выступают на улице, то персонажи последних играют в помещении. Случайно или нет именно так изобразил Соломаткин уличных музыкантов, представляющих разные социальные слои? Возможно, что подобная композиция отражала реальность — неумелым артистам-самоучкам, способным извлекаемыми ими из инструментов звуками лишь вывести из себя посетителей «злачных мест» или, что еще вероятнее, вызывающим ассоциации с бедностью, вход внутрь, скорее всего, был запрещен. Тогда как прилично играющие музыканты «из благородных», вероятно, могли повысить привлекательность заведения. Во всяком случае, в литературе встречаются свидетельства о том, что в питейных заведениях середины XIX в. музыканты и певцы часто развлекали публику[53]. Официальное разрешение на использование музыки и пения в трактирах, по сведениям Е.А. Сариевой, хозяев заведений обязали получать с 1861 г. [Сариева 2013, с. 95].

Безусловно, желанными «сценами» для бродячих исполнителей были праздничная ярмарочная площадь, гуляния. Сведения об этих «аренах» их выступлений собраны А.Ф. Некрыловой [Народный театр 1991, с. 436–492]. Приподнятое настроение публики, как и большое скопление народа давало надежду на более высокие выручки. Интересно, однако, что, вспоминая о жизни Петербурга 1890-1910-х гг., Д.А. Засосов и В.И. Пызин противопоставляют развлечения гуляний и ярмарок (балаганы, цирки, оркестры и т.д.) ежедневному уличному исполнительству: «Контрастом к вышеописанному являлись

53 Подробнее об том см. в гл. 3.

скромные развлечения, которыми должны были довольствоваться люди малого достатка, трудовой народ. Это были прежде всего представления, предлагаемые уличному люду шарманщиками, ходившими по окраинам и дворам <...>» [Засосов, Пызин 1991, с. 125]. Помимо шарманщиков они упоминают выступления с дрессированными животными, Петрушку.

Обитая и выступая преимущественно в городах, бродячие артисты тем не менее не пренебрегали и возможностями, которые давали крупные сельские ярмарки, сведения о чем также встречаются в очерках и воспоминаниях. [Долгорукий 1919, с. 108; Народный театр 1991, с. 446–449, 466–469].

Однако праздники и ярмарки заканчивались, и артисты вновь возвращались на городские улицы и во дворы. Не случайно почти каждый рассказ о них начинается фразами следующего плана: «<...> балаганы на Девичьем поле на масленице, рождестве и пасхе бывали переполнены мастеровым и рабочим людом, но и эти увеселения были временными. Вот чем можно объяснить существование такого множества постоянных увеселителей, ходивших в то время по дворам московских домов <...>” [Белоусов 1989, с. 356] или «По улицам невозбранно ходили, проникая и во дворы домов, шарманщики, <...> в числе таких уличных артистов часто во дворы заходили парочки подростков — девица и мальчик с арфой и скрипкой <...>. Показывались бродячие акробаты <...>” [Давыдов 1989, с. 51]. Интересно, что даже некоторые, в большей степени профессионально ориентированные, чем скромный шарманщик или подростки-гимнасты, артисты в «перерывах» между праздничными гуляниями, в период, когда балаганы не работали, вливались в строй бродячих исполнителей. Об этом упоминает, например, Белоусов: «Ходили по дворам и настоящие хоры песенников, которые в праздничные дни пели на гуляниях в Сокольниках, в Марьиной роще и в Петровском парке» [Белоусов 1989, с. 356].

Специфичность феномена уличного исполнительства проявлялась не только в самом характере представлений и их контексте, но и в том, что этот пласт народной зрелищно-театральной культуры явно тяготел к «цеховому» и

коммерческому началам. Уличные исполнители образовывали в крупных городах своеобразные «колонии», селясь в одних районах и даже домах. Григорович в своем очерке дает зарисовку из жизни такой «колонии» в Петербурге (по сведениям писателя, уличные артисты обитали в основном в Подъяческих и Мещанской улицах): «Квартира шарманщика почти всегда находится в конце такой галереи, по причине дешевизны, и состоит из двух комнат, сделанных из одной. <...> стены и потолок усеяны теми приятными насекомыми, которые пользуются честию носить название, одинаковое с известным европейским народом <...> Стены эти окружены длинными скамьями, на которых в разных чрезвычайно неграциозных положениях лежат работники – русские, немцы, итальянцы, нанятые хозяином <...> Посреди комнаты стоят ящики с соломою и три или четыре обезьяны не перестают с ними возиться и пищать самым неприятным дискантом; несколько ширм, коробок с куклами, мешков с мукою и макаронами разбросаны по разным углам; <...> говор, хохот, писк обезьян, визг собак, визг детей – заглушают храпенье нескольких шарманщиков <...> Едва часы пробили восемь, как все народонаселение квартиры пробуждается, опоражнивает чашку щей или макарон и, взвалив на плечи каждый свою принадлежность, спускается на улицу, где, разделившись на партии, принимает разные направления»[54] [Григорович 1988 ,с. 57].

О компактном проживании уличных исполнителей в Москве в районе Новинского бульвара свидетельствовали Д.А. Ровинский [Ровинский 1881, с. 225-227] и Симонович-Ефимова [Симонович-Ефимова 1980, с 61]. Подобное проживание интенсифицировало обмен навыками, репертуаром, исполнительскими приемами.

Важную информацию об организационной стороне уличного исполнительства сообщает Бахтиаров: «Уличные артисты образуют из себя небольшие артели, которые группируются по национальностям и роду

54 Отметим, что описанное Григоровичем жилище уличных артистов воспроизведено на иллюстрации Ковригина, где мы видим комнату, забитую сидящими и лежащими людьми, тут же помещаются обезьянки и короб с куклами [Физиология Петербурга 1991, с. 57].

музыкальных инструментов. Вот, например, артель арфистов и арфянок, по национальности чехи, приезжают в Петербург на летние заработки и останавливаются где-нибудь на окраине столицы. Человек по десяти арфистов играют на одного хозяина. Это по большей части юноши, которые закабаляются по контракту года на два, на три. При готовом столе и квартире они получают по 100 рублей в год жалованья. Весь свой дневной заработок арфист обязан приносить хозяину» [Бахтиаров 1994, с. 199-200].

2.5. Восприятие современниками

Публикой в уличном «театре» были люди всех возрастов и социальных слоев, хотя по мнению большинства мемуаристов и очеркистов, прежде всего это было развлечение для бедняков, которые не могли позволить себе «пользоваться театральными зрелищами в настоящих театрах» [Белоусов 1989, с. 356]. В то же время известно и о немалом интересе к данному явлению народной культуры со стороны людей образованных, творческой интеллигенции (в частности, об этом речь пойдет в последующих главах нашей работы).

Чаще всего уличное исполнительство воспринималось как вид артистического нищенства, а «продукт», предлагаемый зрителю, как немудреный, не имеющий отношения к настоящему искусству, хотя и по-своему любопытный. Приведем, например, оценку Засосова и Пызина преставления петрушечников: «Конечно, примитивное зрелище, но некоторые номера были безусловно удачны, в них проявлялся народный талант» [Засосов, Пызин 1991, с. 126].

Часто оценка представления соединяется с тем чувством, которое вызывал у зрителя сам исполнитель. А эти эмоции были достаточно контрастны: от презрительно-снисходительных до благосклонных и сострадательных. Любопытно, что в описаниях чувство раздражения иногда ассоциируется с уличными артистами не русского происхождения (очевидным исключением здесь были итальянцы). Показателен в этом плане диалог «Шарлатан и Школьник» из «Волшебного фонаря». В конце разговора с шарманщиком, который не хочет бесплатно повернуть ручку своего

инструмента, Школьник заключает: «<...> вы здесь, мусье, от шарманок или Бог знает от чего понаживетесь, уедете на свою родину, и ну смеяться над русскими; – да что еще? И в книжках ругаете их» [Волшебный фонарь 1988, с. 36]. Данное свидетельство довольно раннее по времени (напомним, издание выходило в 1817–1818 гг.). Однако столь же категоричен и Расторгуев. Описывая разнообразных уличных артистов, встречавшихся на Невском проспекте в 1840-е гг., он заключает: «Все это насильно лезет на дворы, становится где бы ни было, посередине улицы, перед окнами, перед балконами, подставляет шляпы, требует награды или просто кричит: «Коспода! Дафай тенга!» Разумеется, все эти народы не русские. Русский не пойдет по улицам дурачить себя, русский лучше станет пахать землю или мостить мостовую» [Расторгуев 2002, с.171]. Такая оценка во многом связана с идеологическими взглядами автора, которого А.М. Конечный охарактеризовал как приверженца уваровской триады «православие-самодержавие-народность», крайне скептически относившегося к усилению европейского влияния на русскую культуру [Конечный 2002, с. 15-16].

Конечно, неприязненное отношение к уличным исполнителям отнюдь не в первую очередь связывалось с их национальностью. Так, в очерке А.И. Левитова жители дома и дворник изгоняют бродячих артистов, подозревая их в намерении что-либо украсть [Левитов 1984, с. 254-264]. Неприязненное отношение к «артистическому» нищенству особенно усилилось перед Первой мировой войной, когда «над воротами обывательских домов не только столицы, но и больших городов появились объявления, запрещающие доступ на дворы всякого рода продавцов, старьевщиков и т. п. Запрещение это распространялось и на странствующих музыкантов, шарманщиков, певцов, акробатов <...>» [Марина 1914, с. 702].

Интересно, что даже в тех случаях, когда в целом автор воспринимает уличное исполнительство скорее негативно, отдельные артисты могут вызывать его сочувствие. Выше мы приводили не слишком одобрительное высказывание Кокорева о данном роде деятельности, но тот же автор оставил и совсем иное

воспоминание об одном конкретном уличном исполнителе: «Об одном из подобных исключений, очень счастливом, я не забуду никогда. Лет 15 тому на гуляньях я постоянно встречал старичка со скрипкою, одетого в весьма старомодный фрак. Кроме скрипки, он носил с собою ящик, воткнутый на палку. Бывало, пристроится где-нибудь под деревом, установит палку, заиграет вальс, экосес, из ящика выскочат куклы с бубенчиками, начнут плясать, сойдутся зрители и, по окончании музыки, кладут кто грош, кто пятак в кукольный ящик. Старичок никогда не просил сам платы, игрывал для зевак и даром; но его добродушное лицо, особенно звуки его скрипки, так были знакомы посетителям гуляний, что редкий из слушателей отказывал ему в мелкой монете» [Кокорев 1959, с. 10].

Сострадание зрителей неизменно вызывали дети-артисты. Так, Давыдов, описывая выступления маленьких музыкантов, замечает, что они «пиликали что-то до того жалостное, а сами были так похожи друг на друга, белобрысы, худы и наивны, к тому же, видимо, немецкого происхождения, что добродушные хозяйки редко отказывали в пятачке такой голодной паре <...>» [Давыдов 1989, 51], сходно его замечание по поводу детей-акробатов, «еще более печаливших несчастным видом, да и самой профессией, сердобольных москвичей» [Там же].

На сочувствие публики могли рассчитывать также артисты, выступавшие с животными, особенно собачками и обезьянками. Таковым «из форточек выбрасывались на мостовую завернутые в газетную бумагу медные монеты — жалостливой прислугой, преимущественно кухарками, приносились кусочки сахара, белого хлеба или сладких сухарей <...>” [Марина 1914, с. 693].

Небезынтересен вопрос о том, как сами уличные исполнители относились к своему занятию? На него мы получаем лишь косвенные ответы. В какой мере очеркисты и мемуаристы, высказывающие суждения по этому поводу от лица таких героев, руководствуются реальными сведениями, а не приписывают артистам собственные мысли, сказать сложно. Чаще всего авторы рассматриваемых произведений считают, что бродячие исполнители оценивают

свое занятие как результат несчастного стечения обстоятельств (подробнее об этом см. во втором разделе настоящей главы).

Для понимания специфики уличного театра важно то, как взаимодействовали уличные артисты с публикой, какие эмоции стремились вызвать у зрителя. Бродячему исполнителю непросто завладеть вниманием занятых своими делами людей. Типичная ситуация, в которой работает такой актер, отражена, например, на картине Соломаткина «Шарманщица» (илл. 2). Горничная, выбивающая ковер, мальчишка-разносчик, выглядывающие в окно ребенок с матерью или няней – вот случайные слушатели и зрители уличных исполнителей. Как установить с ними контакт, как заставить их «раскошелиться»? Похоже, что шарманщики, изображенные Соломаткиным, рассчитывают скорее на жалость прохожих, чем на собственное исполнительское мастерство.

Такой сознательный расчет на жалость, по-видимому, был нередкостью – в репертуаре уличных музыкантов и певцов немало грустных мелодий и песен. Да и звуки шарманки во многих литературных произведениях, вероятно не случайно, включаются в круг ассоциаций, связанных с унынием, монотонностью, печалью. Но все же внимание прохожего, обремененного своими заботами, далеко не всегда привлечешь несчастным видом и жалобными мелодиями. Поэтому прежде всего уличные артисты стремятся вызвать у публики любопытство и смех. К этим эмоциям обращены номера «человека-оркестра», ловких акробатов, фокусников, предсказателей, трюки с животными, имитирующими людей, представления Петрушки[55].

Для того чтобы вызвать любую из упомянутых эмоций у зрителей, уличному артисту, безусловно, так или иначе приходилось прибегать к перевоплощению и игровому поведению. Причем чем виртуознее он владел этими средствами, тем большего успеха добивался.

Итак, очерки, зарисовки мемуаристов и изобразительные источники дают

55 Нам встретилось только одно воспоминание о представлении театра Петрушки как пугающем зрелище. Так описывает свое детское впечатление от него А. Белый [Белый 1997, с. 60].

нам возможность увидеть феномен уличного исполнительства достаточно многомерно. Анализ этого материала позволяет сделать ряд выводов относительно объема понятия *городской уличный театр* и его специфики как феномена народной культуры.

1. Время создания рассмотренных произведений преимущественно – середина 1840-х гг. – первая треть XX в. Сходство изображенной в них жизни и творческой практики уличных артистов говорит об устойчивости и традиционности рассматриваемого культурного явления в русской действительности тех лет. Такие черты, как повторяемость и вариативность форм уличного исполнительства, импровизационность, устный характер передачи (от исполнителя к исполнителю), анонимность (авторство исполняемого произведения не важно), отсутствие строгого разграничения на артистов и публику (тот, кто сегодня зритель, завтра может стать исполнителем), позволяет отнести рассматриваемый феномен к явлениям фольклора.

2. Центральную роль в уличном исполнительстве данного периода играет шарманщик. Особенно это акцентировано на полотнах живописцев, возможно не в последнюю очередь в связи с тем, что эта фигура наиболее экспрессивно выражает одно из главных устремлений искусства критического реализма – рассказать о «маленьком человеке» и выразить сочувственное отношение к нему. В то же время и литературные, и изобразительные свидетельства показывают, что шарманка, занесенная в Россию из Западной Европы шарманщиком-иностранцем на рубеже XVIII – XIX в., в 40-е годы XIX столетия воспринимается как типичная и неотрывная часть «простонародной» культуры города.

3. Уличное исполнительское искусство того времени предстает перед нами как сложное явление с разными уровнями и взаимосвязями: случайный, временно оказавшийся на стезе уличного музыканта обыватель, неудачливый артист-одиночка, скромная или уже вполне «развившаяся» труппа бродячих актеров; музыканты, играющие на разных инструментах и явно с разной

степенью мастерства владеющие ими, кукольники разных мастей, представители «цирковых профессий»; люди разных национальностей; мужчины, женщины и дети; целые семьи — все это составляло мир уличного театра XIX – начала XX в.

4. Народный городской уличный театр характеризуется особым хронотопом. Уличные исполнители давали свои представления с утра до вечера в любое время года, преимущественно на городских улицах, во дворах, летом – на дачах. Тяготение к городу объясняется тем, что последний дает перспективы большего заработка. При этом уличный театр не пренебрегает, конечно, возможностями праздничной площади или сельской ярмарки, где в силу многолюдности возрастает вероятность хорошей прибыли.

5. Специфика состава исполнителей, а также укорененность данного явления в городской культуре обусловили определенную «интернациональность» репертуара уличного театра, его тяготение к авторским ресурсам.

6. Важной особенностью городского уличного народного театра является его «принадлежность» одновременно и будням, и празднику. Он оказывается своего рода медиатором, прокладывающим мостик от одного к другому.

7. Народный городской уличный театр менее любой другой фольклорной театральной формы обусловлен какой бы то ни было идеологией: он не связан с обрядом и не имеет отношения к христианской традиции.

8. Рассматриваемый комплекс народной театрально-зрелищной культуры – это явление, до некоторой степени «цеховое», «артельное» и коммерчески ориентированное. Здесь нередок лидер-организатор предпринимательского склада, распределение территории, внесение денег в «общий котел» для их последующего распределения.

9. Перечисленные выше признаки (включенность в условия рынка, профессионализация, «артельность», тяготение к городу) и в то же время отсутствие такой характеристики, как локальность, сближают данный феномен, по терминологии В.Н. Прокофьева, с «третьей культурой», далёкой «от

патриархальной величавости, эпической целостности, космогонической ориентированности» [Прокофьев 1983, с. 6] «классического» фольклора.

10. Городской уличный фольклорный театр в описанной нами конфигурации можно рассматривать как зарождение новой «формации» народной культуры, начавшей формироваться в XIX в. и называемой ныне «постфольклором». Как явление постфольклора он принадлежит урбанистической традиции населения, почти «полностью оторванного от земли» [Неклюдов 2003, с. 9]. Реализуется в этом феномене и свойственная постфольклору тенденция к возрастанию такого способа удовлетворения потребности человека в развлечении и творчестве, при котором происходит более последовательное, чем ранее, разделение на исполнителя и слушателя: на смену активно-коллективной форме приходит пассивно-коллективная. Наконец, обратимся еще раз к уже упоминавшемуся центральному месту в системе уличного исполнительства шарманщика и шарманки. По словам Неклюдова, коммуникативный аспект, а именно появление «принципиально новых (по сравнению с письменностью) информационно-коммуникационных технологий: запись, хранение, трансляция звука и изображения» [Там же], имеет решающее значение при возникновении постфольклора. Пограничное положение шарманки между естественным музицированием и техническим средством воспроизведения музыки и ее популярность в культуре уличного исполнительства XIX в. как раз и отражают, на наш взгляд, это изменение тенденций культурной коммуникации (от естественного к техническому), происходящее в народной культуре в период перехода от классического фольклора к постфольклору.

Глава 3
Городской уличный театр в литературе XIX века

3.1. Шарманка в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»

На рубеже 1830-х – 1840-х гг. шарманщики и странствующие с ними уличные актеры начинают упоминаться в художественной литературе[56]. В связи с этим возникает задача рассмотреть, как вышеобозначенное явление городской низовой культуры «осваивается» этого рода литературой, с какими целями привлекается писателями, какими функциями наделяется, а с другой стороны, в какой степени оно сохраняет в контексте художественного произведения свою сущность как определенного фольклорно-этнографического феномена.

Одним из первых, кто придал шарманке характер значимой художественной детали, был Н.В. Гоголь. Шарманка появляется в первом томе поэмы «Мертвые души» (окончен осенью 1841 г., опубликован в 1842 г.), в главе четвертой, посвященной Ноздреву.

Как известно, в художественных произведениях описание вещей, предметного мира имеет двоякий характер: с одной стороны, они выступают как антураж, фон действия, создающий впечатление достоверности; с другой стороны, наделяются знаковыми, символическими функциями, воплощая авторский замысел. При этом в одних произведениях преобладает первая тенденция, в других — вторая. В необъятном мире вещей Гоголя, по мнению исследователей, превалирует второй подход, писатель «мыслит подробности — бытовые, исторические, временные и т. д. – не как фон, а как часть образа» [Манн 2007, с. 241].

С какими же смыслами соотносится шарманка у Гоголя? Для него этот инструмент – не диковинная вещь. Герои Гоголя (Чичиков и Мижуев), присутствующие при демонстрации Ноздревым шарманки, не выказывают при виде ее никакого удивления. Писателю известны разные виды шарманок, о чем он сообщает устами Ноздрева: «Да ведь это не такая шарманка, как носят

56 Это подтверждают и данные Национального корпуса русского языка.

немцы. Это орган; посмотри нарочно: вся из красного дерева» [Гоголь 2012, с. 77]. Еще более о привычности этой вещи говорит то, что, включая упоминание о ней в повествование, Гоголь прибегает к часто используемому им приему наделения *обычного* предмета необычными, странными, не обязательно присущими ему свойствами [Чудаков 1985; Манн 2007, с. 245-249]: шарманка у Ноздрева сломанная, и сама переходит с мелодии на мелодию: «Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, что-то случилось, ибо мазурка оканчивалась песнею: «Мальбруг в поход поехал», а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» [Гоголь 2012, с. 72].

Почему именно Ноздрева Гоголь делает обладателем этого музыкального инструмента? На наш взгляд, для характеристики данного героя писатель, у которого «вещи тождественны “духовному имению помещиков”» [Вайскопф 2003, с. 48], использует шарманку в нескольких планах.

Возможно, она появляется по ассоциации с увлечением Ноздревым ярмарками. Он и с Чичиковым встречается, возвращаясь с очередной ярмарки. Ярмарка и шарманка отсылают нас к кругу ярмарочных артистов с их обманчивыми, дешевыми трюками. Так высвечивается стержневая черта Ноздрева – он лжец, плут.

Тем не менее, шарманка, безусловно, самая неожиданная вещь в окружении Ноздрева. Собаки, лошади, козел, волчонок, сабли, кинжалы, ружья, трубки, чубук, кисет, карты – все это соотносится с претензиями героя на мужественность, с его подчеркнутой связью с мужским миром – Гоголь называет его «молодцем» [Гоголь 2012, с. 61], «разбитным малым» [Там же, с. 67], Ноздрев рассказывает Чичикову о своем кутеже и картежной игре с офицерами [Там же, с. 62–63]. Шарманка из этого ряда явно выбивается. Но она воплощает другую черту этого, отнюдь не однозначного персонажа – необычайно сильно развитую в нем склонность к назойливости, навязчивости.

Именно так воспринимался слышавшими шарманку, многократно повторявшую одну или небольшое количество мелодий, ее монотонный звук, что в конечном счете привело к появлению фразеологизма *крутить (заводить) шарманку*[57], т. е. «постоянно повторять одно и то же, всем надоевшее» [Новый фразеологический словарь 2009, с. 756].

В то же время для создания образа Ноздрева Гоголю нужен был предмет не абсолютно тривиальный. Ноздрев – персонаж во многом непредсказуемый, склонный к чудачествам, и в его окружении вполне ожидаема вещь случайная, бессмысленная, ненужная ему. Но эта случайная вещь, для того чтобы быть купленной Ноздревым, должна обладать некоторым флером экзотичности, иначе такой герой не обратил бы на нее внимания. Шарманка на рубеже 1830–1840-х гг., особенно в провинции, куда переносит действие «Мертвых душ» Гоголь, по-видимому, еще воспринимается как нечто не совсем уж примелькавшееся. Чудаковатый помещик может ее приобрести в качестве любопытной забавы. Обратим внимание, что именно подобная ситуация описана В.Ф. Одоевским в рассказе «Косморама» (1840), где другой популярный у ярмарочных артистов увеселительный инструмент – косморама (раек) попадает в богатое семейство как новая и еще редкая игрушка. Один из персонажей рассказа доктор Бин дарит ее главному герою, а много лет спустя вспоминает: «Тогда это была еще первая косморама, привезенная в Москву, теперь она во всех игрушечных лавках» [Одоевский 1997, с. 136].

Шарманка у Гоголя сохраняет признаки своего иностранного происхождения и некоторой неуместности в русской действительности. Чужеродность ее подчеркивается тем, что Ноздрев хочет сбыть ее с рук больше, чем что-либо другое. Сначала он пытается продать ее Чичикову за девятьсот рублей, затем выменять вместе с мертвыми душами на бричку Павла Ивановича и 300 рублей, потом добавляет к шарманке и умершим крестьянам еще и свою бричку и, наконец, предлагает сыграть в карты, поставив на кон музыкальный

57 Скорее всего данный фразеологизм на рубеже 1830—1840-х гг. еще отсутствовал, чего не скажешь о самом впечатлении от звучания шарманки, легшим в основу идиоматического выражения.

инструмент и мертвых. В свою очередь, Чичиков прямо заявляет, что шарманка ему ни к чему: «Да что ж я, дурак, что ли? Ты посуди сам: зачем же приобретать вещь, решительно для меня ненужную» [Гоголь 2012, с. 78]. А перед этим уточняет: «Ведь я не *немец* (курсив наш – *С. Сорокина*), чтобы тащася с ней по дорогам, выпрашивать деньги» [Там же, с. 77]. Заключительная часть фразы связывает с шарманкой еще один мотив – бродяжничества, скитальческой нищей жизни. Этот мотив органично соединяется с образами Ноздрева и Чичикова. Первый наименее из всех помещиков привязан к своему дому, хозяйству. Не случайно Чичиков встречает Ноздрева по пути от Коробочки в трактире. Далее, давая характеристику Ноздреву, Гоголь подчеркивает: «Дома он больше дня никак не мог усидеть. Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст, где была ярмарка со всякими съездами и балами; он уж в одно мгновенье ока был там <...>” [Там же, с. 68]. Кроме того у Ноздрева в сущности нет семьи, так как жена его умерла, а двое детей «решительно были ему не нужны» [Там же, с. 67-68]. Второй герой, Чичиков, в сущности сам является бродягой, странствующим по России в надежде поправить свое материальное положение.

Итак, у Гоголя шарманка – предмет не уникальный, но и не совсем тривиальный, известный своими монотонными, навязчивыми мелодиями, несколько чужеродный русской действительности и ненужный здесь, связанный с бродячей неустроенной жизнью.

3.2. Звуки шарманки в незаконченной повести М.Ю. Лермонтова «Штосс»

Интересно использование образа шарманки, а точнее ее звучания, в неоконченной повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» (1841). Исследователи отмечают особую спаянность в ней бытовых деталей и романтическо-фантастического стиля [Вацуро 2008; Удодов 1973, с. 633-653; Федоров 1967, с. 222-227 и др.], по-разному объясняя эту особенность. В частности, она позволила ряду ученых говорить о «Штоссе» как предтече повестей «натуральной школы» [Нейман 1946; Чистова 1978]. На наш взгляд, это специфическое сцепление романтического и бытового наиболее выпукло

выступает именно в сцене с шарманкой. С самого начала повествование балансирует на границе двух миров – обыденного и сверхъестественного, причем постепенно второй начинает превалировать над первым. Эпизод с шарманкой, во-первых, становится границей, после которой повествование целиком переходит в область фантастического. До этого фрагмента у главного героя Лугина лишь возникали какие-то странные ощущения – то представлялось, что у всех людей желтые, как лимон, головы [Лермонтов 2014, с. 271], то слышался голос, заставляющий искать квартиру в Столярном переулке[58] [Там же, с. 273] (действие разворачивается в Петербурге). После данного эпизода герой окончательно оказывается во власти сверхъестественного. Порвав с реальностью, он отныне «целые дни» [Там же, с. 282] просиживает дома, а каждую ночь играет в карты с призраком, пытаясь освободить из его плена прекрасную девушку. Во-вторых, сам фрагмент с шарманкой построен на сочетании вполне обыденного и необычного: «В тот день, который был вторник, ничего особенного с Лугиным не случилось: он до вечера просидел дома, хотя ему нужно было куда-то ехать. Непостижимая лень овладела всеми чувствами его; хотел рисовать – кисти выпадали из рук; пробовал читать – взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано; его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах. Когда смерклось, он не велел подавать свеч и сел у окна, которое выходило на двор; на дворе было темно; у бедных соседей тускло светились окна; – он долго сидел; вдруг на дворе заиграла шарманка: она играла какой-то старинный немецкий вальс; Лугин слушал, слушал – ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться... он бросился на постель и заплакал: ему представилось все его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки, – и он

58 Кстати, Столярный переулок находился рядом с Мещанскими улицами, где, по сведениям Григоровича компактно селились уличные артисты

с ужасом заметил и признался, что он недостоин был любви безотчетной и истинной, – и ему стало так больно! Так тяжело»» [Там же, с. 278–279].

С одной стороны, шарманка, играющая в петербургском дворе немецкий вальс, для начала 1840-х гг. – довольно рутинная ситуация. С другой стороны, Лермонтов нагнетает впечатление таинственности, погружая происходящее в сумерки, переходящие в темноту, подчеркивая отсутствие свечей в комнате, тусклый свет в окнах напротив. Загадочно изменение состояния героя под действием в общем-то незамысловатого музыкального впечатления — от лени, рассредоточенности, болезненности к небывалому беспокойству, крайнему возбуждению, исступленному самоанализу. В поэтической системе повести Лермонтова, в которой автору по тем или иным причинам понадобилось соединить (а возможно – столкнуть) фантастическое и будничное, звуковой образ шарманки оказался востребован тем своим качеством, что он отсылает к романтическому представлению о музыке, конкретизированному в данном случае в мотиве «акустического сигнала» [Вайскопф 2012, с. 524-525, 586], и одновременно являет ее банальный, сниженный вариант.

3.3. «Катерина-шарманка» И.П. Мятлева

Примерно в это же время И.П. Мятлев (1796–1844) пишет стихотворение под названием «Катерина-шарманка». Точная дата создания стихотворения не установлена, однако, известно, что умерший в 1844 г. Мятлев основной массив своих произведений создал в начале 1840-х гг. Скорее всего в названии стихотворения поэт запечатлел употреблявшееся начиная с рубежа XVIII–XIX в. наименование самого музыкального инструмента.

Стихотворение интересно тем, с какими ассоциативными рядами для Мятлева связываются шарманка и шарманщик. Во-первых, куплетное построение стихотворения, возможно, передает впечатление от повторяющихся мотивов, исполняемых шарманками. Кроме того, композиция стихотворения отсылает нас к одному из типов ярмарочных зрелищ – райкам – и их владельцам – раешникам, которые сопровождали показ движущихся картинок рифмованными комментариями, причем переход от одной картины к другой

маркировался выкриком: «Андер манир!» (другая манера). Этот выкрик становится рефреном, заканчивающим каждый куплет стихотворения Мятлева. Таким образом, автор «Катерины-шарманки» воспринимает выступления раешников и шарманщиков как явления близкого или единого культурного ряда.

Во-вторых, шарманщик у Мятлева связывается с представлениями о судьбе, ее превратностях и изменчивости. Первая строфа начинается строками: «Я к коловратностям привык! / Вся жизнь по мне – лантерн мажик, / Судьба – шарманщик-итальянец!» [Мятлев 1969, с. 157]. Такая ассоциация может быть обусловлена тем, что шарманщики часто выступали в роли гадателей, носили с собой коробки с билетами, предсказывающими судьбу, которые для желающих за небольшую плату доставало из коробки какое-либо дрессированное животное. Но, с другой стороны, судьба уличного артиста-шарманщика сама по себе может быть прекрасной иллюстрацией представления о изменчивости фортуны. Трудно сказать, могли ли Мятлеву быть известны какие-либо истории их жизни. Представитель богатого аристократического рода, он, конечно, был далек от этой социальной среды. Однако известно, что низовая зрелищно-развлекательная и праздничная культура была Мятлеву небезынтересна. Во всяком случае она нашла отражение в строе его юмористической лирики, которую П.А. Вяземский назвал «переряженной и масленичной» [Коварский 1969, с. 12]. Среди произведений Мятлева находим и близкий к сценке фольклорного театра стихотворный диалог «Разговор барина с Афонькой».

Один из излюбленных приемов Мятлева – социальная маска. Под маской мадам Курдюковой написаны его наиболее известные произведения. Данный прием использует Мятлев и в «Катерине-шарманке». Герой стихотворения – человек среднего сословия, переживший взлеты и падения и ко второй половине жизни оставшийся ни с чем, но все еще питающий надежды на счастливый поворот фортуны, не потерявший веры в возможность получить от судьбы подарок. Мятлев, что характерно для его юмористической поэзии, использует макаронический стих. В результате создается образ обрусевшего иностранца, человека авантюрного и, может быть, даже артистического склада,

неунывающего неудачника. Примерно такой облик шарманщика нарисован Григоровичем в уже упоминавшемся очерке. Гипотетически и стихотворение Мятлева можно назвать своего рода исповедью шарманщика. Таким образом, для Мятлева шарманка и шарманщик были вполне определенными знаками, обладающими достаточно конкретным, очерченным нами выше, набором значений.

3.4. Уличные артисты в повести И.Т. Кокорева «Саввушка»

В 1852 г. в журнале «Москвитянин» вышла повесть И.Т. Кокорева (1825–1853) «Саввушка». По мнению Б. Смиренского, написана она была значительно раньше, в 1847 г., и предназначалась для некрасовского «Современника», где, однако, не была напечатана по цензурным соображениям [Смиренский 1959, с. 269–270; см. также Иванов 1984, с. 8]. Значительный фрагмент этой повести посвящен уличным артистам.

Кокорев, проживший очень короткую жизнь, всего 28 лет, относится к поколению писателей, чье становление пришлось на период поступательного развития реалистических тенденций в русской литературе. Он не был в числе наиболее активных участников художественных и идеологических споров 1840-х гг. и не являлся ортодоксальным приверженцем ни одной из группировок того времени, однако знал литературную ситуацию неплохо. С одной стороны, он работал в «Москвитянине», где с 1847 г. руководил отделом «Внутренние известия», писал рецензии на новые книги и исполнял обязанности секретаря [Иванов 1984, с. 8–9], был хорошо знаком с М.П. Погодиным и близок к «молодой редакции» журнала [Там же, с. 15]. С другой – пытался сотрудничать с «Современником» и даже рассчитывал получить в нем место [Смиренский 1959, с. 270], а в 1852 г. А.А. Краевский пригласил его в «Отечественные записки» [Иванов 1984, с. 10].

Формирование реализма в 1840-е гг. было тесно связано с жанром «физиологического» очерка. Именно в качестве очеркиста-бытописателя

Москвы Кокорев входит в литературу[59]. В конце 1840 – начале 1850-х гг. очерки Кокорева печатаются в «Москвитянине» и «Ведомостях московской городской полиции». Кокорев подробно описывает жизнь, прежде всего, низшего сословия. Среди его героев извозчики («Извозчики – лихачи и ваньки» (1849)), старьевщики («Старьевщик» (1852)), кухарки («Кухарка» (1852)), мелкие торговцы («Мелкая промышленность в Москве» (1848)). В последнем очерке писатель дает довольно выразительную и нелицеприятную характеристику уличному исполнительству, которую мы приводили во втором разделе второй главы. Это произведение написано практически в то же время, что и повесть «Саввушка».

В заглавие повести вынесено имя главного героя, чья судьба и развертывается перед читателем. Текст делится на семь эпизодов, отграниченных друг от друга временными промежутками. Начало истории Кокорев относит ко второму десятилетию XIX в.[60] Саввушка, мальчик из семьи крепостных, послан барином в Москву и отдан учиться портняжному ремеслу. С тщательностью очеркиста Кокорев описывает эту профессиональную среду, ее обычаи и нравы. Пройдя обучение в «артели» немца-портного и проработав на него дополнительно три года, Саввушка получает письмо из деревни, в котором отец зовет его назад. Герой уезжает на родину, где обзаводится семьей.

В следующем эпизоде мы встречаем Саввушку примерно через 10 лет. Он живет один (брак оказался неудачным) вновь в Москве, в районе Божедомки и зарабатывает на хлеб портняжным ремеслом. Над воротами дома, в котором он снимает комнату, висит вывеска: «Сава Силин муской партной и пачинивает старае платье»[61]. Божедомка в те времена – один из районов Москвы, где жил

---

59 Бедность не позволяла Кокореву заниматься только писательским трудом, поэтому с 1841 г. и до конца жизни ему приходилось браться за любую работу, связанную с литературой, в частности, он сотрудничал в качестве литературного правщика и автора мелких заметок «Живописном обозрении», а с 1846 г. в «Москвитянине» [Смиренский 1959; Иванов 1984, с. 7—10; Добровольская 2017, с. 645].

60 Такой вывод можно сделать на том основании, что во втором эпизоде повести рассказчик говорит, что происходящее случилось примерно 20 лет назад по отношению к моменту создания произведения, а между первым и вторым эпизодами прошло примерно 10 лет.

61 Кокорев занимался изучением московских вывесок и рекламы и посвятил им очерк «Публикации и вывески» [Кокорев 1959а, с. 61—76].

небогатый средний класс и бедняки. Комнату рядом с Саввушкиной занимает золотарь Григорий Кузьмич с женой Анной Федоровной и маленькой дочкой Сашенькой. Семейство испытывает сильную нужду, так как его глава страдает запоями, во время которых еще и нещадно бьет жену. Анну Федоровну Григорий Кузьмич, судя по намекам, разбросанным в тексте, когда-то взял в жены с панели. Таким образом, в повесть входит тема порока. Причем порок оказывается не виной, а бедой героев. Золотарь и хотел бы, да не может избавиться от пьянства; его жена в юности совершила роковую ошибку из-за любви, за что и расплачивается. Саввушка привязывается душой к семье золотаря и особенно к Сашеньке, которая напоминает ему собственную дочь. Эпизод заканчивается описанием воскресного осеннего погожего дня, когда все жители дома безмятежно отдыхают в саду за разговорами, чаепитием, а потом молодежь принимается петь и водить хороводы.

Действие третьего эпизода разворачивается пять лет спустя. Он в еще большей степени, чем предыдущий фрагмент, посвящен семье золотаря. Григорий Кузьмич пьет все больше и все чаще избивает жену. Анна Федоровна заболевает, по-видимому, чахоткой и умирает, прося перед смертью Саввушку позаботиться о Саше. Потеряв жену, Григорий Кузьмич окончательно спивается, и портной берет девочку к себе.

В плане рассматриваемой темы, наиболее важен для нас четвертый фрагмент. После событий, изложенных в предыдущем эпизоде, проходит еще пять лет, таким образом, Кокорев относит ситуацию, описываемую в нем, к концу 1830 – началу 1840-х гг. Однажды Саввушка заходит в «полупивную» «Старая изба», что находится «на Самотеке у Сухаревой башни» [Кокорев 1959б, с. 200]. Кокорев подробно описывает времяпрепровождение завсегдатаев этого скромного питейного заведения, в том числе пляски и песни, которые они исполняют, подвыпив. К вечеру в полупивную приходит шарманщик с мальчиком-певцом, в котором Саввушка узнает Сашеньку. Как выясняется из разговора героев, девочку ранее забрала у портного ее тетка. Но относилась она к Саше как к прислуге, и та сбежала от нее к шарманщикам. Саввушка пытается

уговорить Сашеньку оставить свое сомнительное занятие. Совершает несколько попыток раздобыть деньги, чтобы отдать ее долг хозяину уличных артистов. Кокорев описывает посещения портным состоятельных людей, которые, несмотря на все мольбы Саввушки, отказывают ему в помощи, что позволяет исследователю творчества писателя В.П. Иванову при анализе этих сцен сделать вывод об острой социальности и критической направленности в духе «натуральной школы» повести писателя в целом [Иванов 1984, с. 21–27]. Неудачей героя и заканчивается этот эпизод. К его анализу мы еще вернемся, так как в нем содержится много интересной информации, касающейся жизни уличных артистов и их положения в обществе.

Между действием четвертого и пятого эпизодов проходит совсем небольшой промежуток времени – несколько месяцев. Саввушка вновь встречает Сашу-уличную артистку на гулянье в Марьиной роще. К этому моменту ему удалось скопить сумму, необходимую, чтобы отдать ее долг, и портному удается забрать девушку к себе.

В шестом фрагменте мы видим героев четыре года спустя. Их жизнь наладилась. Саша собирается выйти замуж за молодого часовщика, выиграв 800 рублей приданого в Шереметьевскую лотерею. Саввушка всячески способствует этому браку.

Наконец, совсем маленький седьмой эпизод рисует посещение могилы Саввушки Сашей с мужем и двумя детьми. Последние два эпизода повести и ее финал, изображающие почти чудесное избавление героев от всех бед, свидетельствуют о том, что Кокорев не вполне вписывался в круг писателей, исповедовавших идеи «натуральной школы». Отметим, что даже не принадлежавший к сторонникам этого направления критик «москвитянинского лагеря» А. Григорьев почеркнул, что повесть, наряду со многими достоинствами, «испорчена некоторой сентиментальностью» [Григорьев 1918, с. 174].

Как уже упоминалось, в повести «Саввушка» содержится немало информации о жизни уличных артистов, и с большой долей вероятности можно

предположить, что эти сведения получены путем непосредственных наблюдений, что вытекает из преимущественно документально-очеркистских интересов Кокорева, а также обусловлено его глубоким знанием жизни бедной Москвы, которое следующим образом охарактеризовал А.Н. Добролюбов: «Немногим было известно, что эти очерки, изображающие горькую бедность с честным трудом, а подчас и грязь, и забвение горя за чаркой... что все это – воспроизведение того, что со всех сторон обхватывало и сжимало жизнь самого автора. Он не издали, не в качестве дилетанта народности, не в часы досуга, не для художественного наслаждения наблюдал и воображал жизнь бедняков, с горем и часто с грехом пополам добывающих кусок хлеба. Он сам жил среди них, страдал с ними, был с ними связан кровно и неразрывно» [Добролюбов 1952, с. 500].

Итак, что же мы узнаем из произведения Кокорева о жизни и ремесле бродячих артистов? Во-первых, Кокорев включает в повествование немало подробностей об организационно-экономической стороне уличного исполнительства. Эти сведения писатель излагает устами Саши, рассказывающей о своей жизни у шарманщиков. Впервые об этой стороне артистического нищенства написал Григорович. Данные Кокорева с его свидетельствами вполне согласуются. Естественно, в повести они конкретизируются в художественные детали. Саша, вместе с еще тремя девушками, работает на Илью Исаича Прибылова, который владеет 20 шарманками, нанимая для игры на них шарманщиков [Кокорев 1959б, с. 217–218]. Сама она поет и иногда пляшет. 14-летняя Саша получает 7 рублей в месяц жалованья, не считая «платья и хлеба» [Там же, с. 216], что девушке другим честным трудом, как сообщает Кокорев через посредство своего героя Саввушки, заработать очень сложно [Там же, с. 221]. При этом при поступлении к Прибылову Саша получила от него 40 рублей вперед, что становится своего рода способом ее закрепощения, так как отдать эту сумму она не может [Там же, с. 219]. Кроме того, и документы Саши («билет») также хранятся у Ильи Исаича [Там же, с. 217]. Нередко хозяин определяет, где уличным артистам

следует работать. Так, встречаясь с Саввушкой во второй раз, Саша рассказывает ему, что Прибылов посылал ее выступать на ярмарке [Там же, с. 236]. Вообще же Саша с напарником работает на улицах и на гуляньях, в частности вторая встреча героев происходит на гулянье в Марьиной роще [Там же]. Все эти места выступлений уличных артистов многократно встречались нам в мемуарной и очерковой литературе. Однако Кокорев обращает внимание еще на одну «сценическую площадку», привычную, с его точки зрения, для шарманщиков, – питейные заведения. Характерно, что встреча после долгой разлуки Саввы и Саши происходит в полупивной. Кроме того, служитель заведения говорит Саввушке, что шарманщики заходят сюда почти каждый день [Там же, с. 222]. О частых выступлениях в различных трактирах упоминает и сама Саша [Там же, с. 217]. В мемуарах и очерках питейное заведение в качестве «сцены» для представлений уличных артистов практически не фигурирует[62], но на живописных полотнах XIX в. можно видеть бродячих музыкантов (правда, не шарманщиков), играющих в трактирах (см. гл. 2). В эпизоде в полупивной упоминается интересная деталь – шарманщик протягивает Саввушке «засаленный клочок бумаги» с «реестром» исполняемых «пьес» [Там же, с. 215], чтобы потенциальный слушатель выбрал желаемый музыкальный номер. Очевидно, что такой реестр довольно сложно использовать в условиях собственно уличного выступления, где публика нестационарна и быстро меняется, в то же время вряд ли Кокорев просто выдумал эту специфическую подробность.

Особого внимания заслуживают отраженные в повести представления Кокорева о ремесле уличных исполнителей и их положении в обществе.

Писатель помещает бродячих артистов во вполне определенный контекст. Это мир злачных мест, пьянства, разврата. Сама Саша говорит о среде, в которой ей приходится работать, так: «<..> случается, заставит играть гость такой противный, старый, старше тебя, да еще целоваться лезет! Тьфу!» [Там

62 Возможно, это связано с тем, что сами мемуаристы, не принадлежавшие к низшему сословию, не посещали питейные заведения для бедняков.

же, с. 217]. По-видимому, не случайно хозяин заставляет юную певицу переодеваться мальчиком. Таким образом, он, возможно, стремится предотвратить нежелательные посягательства на нее пьяных посетителей трактиров.

В повести «Саввушка» Кокорев делает хозяином шарманщиков и самих уличных актеров русскими, хотя в очерке «Мелочная промышленность в Москве» утверждает, что этим ремеслом занимаются в основном иностранцы, а русские считают его неприличным[63]. Позиция самого Кокорева, безусловно, такая же. Для него ремесло уличного артиста – это порог порока, что он демонстрирует и через отношение к этому занятию главного героя, и передавая размышления Саши о своем будущем. Встретив девушку в роли уличной исполнительницы, Савва приходит в ужас уже оттого, что она одета мальчиком. Далее он сокрушается о том, что уличную артистку ни один приличный человек не возьмет замуж, что, занимаясь этим ремеслом, она «отвыкнет» «от хороших людей» [Там же, с. 217]. Рассуждения Саши действительно дают ему основания полагать, «что в чистую душу его любимицы запало уже довольно злых семян, что не легко будет вырвать эти семена и навести ее опять на прямой путь; а не сойди она с этой дороги — два шага до пропасти, которой и не заметить ей, когда глаза затуманит блеск золота» [Там же, с. 219]. Близость нравственного падения отчетливо проступает в монологе девушки, излагающей Савве свои планы разбогатеть, найдя богатого покровителя: «Нет, я хочу быть богатой и буду. Намедни один барин сказал мне, что через год, если захочу, то непременно разбогатею, в карете буду ездить. О, тогда я знаю, как жить! Сама себе буду госпожа, кухарку найму, сошью лисий салоп, шляпу с пером» [Там же, с. 217]. Напарник-шарманщик ее в устремлении стать содержанкой поддерживает: «Девка будет не промах, не распустит глаз. Зачем у ней отнимать счастье? Вон, Фенька-то наша — Федосьей Алексеевной теперь величается, в шелковых платьях щеголяет, а на нашего брата, даром что вместе жила, и глядеть не хочет,

63 См. цитату, приведенную во втором разделе гл. 2. Отметим, что в «Саввушке» итальянец-шарманщик все же мелькнет в эпизоде гулянья в Марьиной рощи [Кокорев 1959б, с. 236].

словно из милости выбросит гривенник за песню. А Надежда, с органом же ходила, на лицо-то почище ее была, да сглуповала сама: вышла замуж за столяра, по-голубиному хотела прожить. Теперь, может быть, и кается, только близок локоть, да не укусишь» [Там же].

В конечном итоге ценой немалых усилий, напоминаниями о прошлой жизни, о матери Саввушке все же удается убедить колеблющуюся Сашу сойти с опасного пути. Характерно, что в предпоследнем эпизоде повести Саввушка на предложение жениха своей воспитанницы нанять для игры на свадьбе две шарманки с кларнетами и скрипача категорично отвечает: «Скрипач – это хорошо; а о шарманках отложи всякое попечение. <...> Никаких не надо. А отчего – спроси об этом завтра у своей молодой жены» [Там же, с. 240].

Итак, отношение Кокорева к ремеслу уличных исполнителей однозначно негативное. Интересно, что оно прямо противоположно мнению Григоровича, для которого бродячий артист – совестливый бедняк, стыдящийся просить милостыню и честно зарабатывающий на жизнь [Григорович 1988, с. 53–54]. В связи с этим возникает вопрос, почему столь разнятся позиции двух почти одновременно написавших о шарманщиках авторов, считающихся представителями «натуральной школы», учитывая, что почти наверняка Кокореву, следившему за литературными новинками, «Петербургские шарманщики» Григоровича, опубликованные в 1845 г., были известны. Повлиял ли на отношение первого к уличному искусству очерк последнего? Можно ли расценить позицию Кокорева как полемику с Григоровичем?

И Григорович, и Кокорев обращаются в своих произведениях к центральным для «натуральной школы» темам маленького человека и сочувственного к нему отношения. Для Григоровича маленьким человеком оказывается уличный артист, которому сопереживает сам автор, стараясь те же эмоции пробудить в читателе. Для Кокорева данный тип воплощен в Саввушке (возможно, не случайно писатель подчеркивает маленький рост своего героя [Кокорев 1959б, с. 169]), а история с шарманщицей необходима писателю для демонстрации такого важного качества героя, как способность, несмотря на

тяготы собственной жизни, не очерстветь душой. Сходным образом показал маленького человека Ф.М. Достоевский в «Бедных людях», наверняка знакомых Кокореву и, возможно, повлиявших на его изображение Саввушки, так как роман вышел в свет в 1846 г., примерно тогда, когда писалась повесть.

Мир уличных артистов для Кокорева – то дно жизни, порожденное социальным неравенством, которое активно изображали представители «натуральной школы», вспомним, например, очерк А.Н. Некрасова «Петербургские углы», помещенный в сборнике «Физиология Петербурга» (там же, где и «Петербургские шарманщики» Григоровича).

Однако в негативном отношении Кокорева к шарманщикам, возможно, имеется и иной идеологический подтекст. В.П. Иванов отмечал, что «требовать совершенно четкого мировоззрения от этого раннего представителя разночинцев в литературе было бы <...> ошибкой» [Иванов 1984, с. 16]. Наряду с влиянием «натуральной школы», Кокорев испытывал и некоторое воздействие славянофильства [Там же, с. 13–17]. В повести «Саввушка» писатель прямо не связывает шарманщиков с западноевропейским заимствованием, в то же время в уже упоминавшемся очерке «Мелкая промышленность в Москве» он однозначно утверждает, что бродячим актерством занимаются в России преимущественно иностранцы. Таким образом, можно предположить, что отношение Кокорева к уличному искусству до некоторой степени продиктовано его склонностью видеть в нем явление, проникшее к нам с Запада и отрицательно сказывающееся на духовной жизни русского человека. Григоровичу такой взгляд не свойственен.

Объективна ли точка зрения Кокорева на уличное исполнительство? То, что шарманка пришла в Россию из Западной Европы, сомнений, конечно, не вызывает. Однако очевидно, что бродячие актеры, к коим относятся и скоморохи, и исполнители духовных стихов, были неотъемлемой частью еще древнерусской культуры, т.е сама традиция уличного исполнительства отнюдь не чужда русской действительности. Насколько связано уличное исполнительство Нового времени с миром порока? В мемуарной и очерковой

литературе эта связь в основном не акцентируется, хотя подается оно как вид артистического нищенства. Укажем родственное взгляду Кокорева наблюдение мемуариста А.А. Бахтиарова. Описывая группу уличных артистов в окрестностях Петербурга, он замечает: «По песчаной дамбе плелись арфисты и скрипачи: все юноши от 16 до 18 лет. Личико певуньи, довольно миловидное, сразу изобличало, что она успела уже вкусить от древа познания добра и зла» [Бахтиаров 1994 , с. 202].

В художественной литературе наиболее однозначно с дном жизни связаны уличные исполнители у В. Крестовского в романе «Петербургские трущобы», написанном позже, в 1860-е гг. (печатался в1864–1867). В романе они, так же как и у Кокорева, встречаются читателю в питейном заведении. Крестовский описывает трактир под названием «Ерши» одновременно и как бандитский притон. Именно сюда каждый вечер приходят развлекать публику торбанщик и ложечник. Интересен комментарий автора, отражающий его взгляд на уличных артистов. По его мнению, они составляют «необходимое звено трущобной жизни и даже ее светлую сторону, если таковая возможна» [Крестовский 2018, с. 75]. Появляется в романе небольшое, но выразительное описание шарманщиков, которых Крестовский делает экспрессивным символом злачных окрестностей Сенной: «По краям площади, в громадных, многоэтажных и не менее улицы грязных домах мигали огоньки в окнах и фонари над входными дверями, означая собою целые ряды харчевен, трактиров, съестных, перекусочных подвалов, винных погребов, кабаков с портерными и тех особенных приютов, где лепится, прячется, болеет и умирает всеми отверженный разврат, из которого почти нет возврата в более чистую сферу и где знают только два исхода: тюрьму да кладбище. По этим окраинам Сенной площади тоже кипит своего рода жизнь и деятельность. Вон хрипящие звуки трех шарманок: одна из них поет, с аккомпанементом слепца-кларнетиста, бесконечную «Лучинушку»; другая сипит под бубен и разбитые выкрикивания шарманщика развеселую песню «Вдоль как по речке, еще ль по казанке» – песню, которая особенно нравится гулящему люду Сенной; третья –

итальянской конструкции, с флейтой, вибрирует «Casta diva», и все эти разнородные звуки стоят в мглисто-неподвижном воздухе гнилого вечера и своим диким диссонансом, какою-то кричащею тоскою врываются в душу: в этих диссонансах, среди этого мрака вам невольно слышится убийственный голод и холод – это какие-то вопли отчаяния, а не музыкальные звуки...» [Там же, с. 188–189].

Итак, в повести «Саввушка» Кокорев дает свою интерпретацию темы уличных артистов. Многие подробности их жизни, описанные им, находят параллели в мемуарной и очерковой литературе, в том числе в особо значимом для рассматриваемой темы очерке Григоровича. В то же время отношение к уличному искусству у этих двух авторов прямо противоположное, поскольку каждый использовал тему и образы в своих целях. Возможно, в разной ее интерпретации сказались и личные пристрастия.

3.5. Уличный театр в произведениях Ф.М. Достоевского

Образы народной городской театрально-зрелищной культуры и связанные с ней мотивы неоднократно встречаются в произведениях Ф.М. Достоевского. С этим пластом культуры Достоевский познакомился еще в детстве. По воспоминаниям его младшего брата Андрея, их дед по материнской линии (дядя матери) жил «под Новинским». На Пасху и масленицу дети ездили к нему, а дед каждый раз водил их на балаганы, которые устраивались буквально напротив окон его дома [Достоевский 1992, с. 46, 55]. Насмотревшись на «различных паяцев, клоунов, силачей и прочих балагановых Петрушек и комедиантов», братья по возвращении домой, «подражая комедиантам, представляли по-своему различные комедии» [Там же, с. 46]. Уличные артисты были небезразличны и взрослому Достоевскому. Так, А.Г. Достоевская вспоминала случай, произошедший в пору работы писателя над романом «Преступление и наказание»: «<...> в разгар нашей работы (Достоевская, тогда Сниткина, стенографировала роман – *С.С.*) раздались звуки шарманки, игравшей из “Риголетто” известную арию “La donna est mobile”. Федор Михайлович оставил диктовать, прислушался и вдруг запел эту арию, заменив итальянские слова

моим именем-отчеством: “Анна Григорьевна!” Пел он приятным, хотя несколько заглушенным тенором. Кончилась ария, Федор Михайлович подошел к форточке, кинул монетку, и шарманщик тотчас ушел. На мои расспросы Федор Михайлович объяснил мне, что шарманщик, очевидно, приметил, после какой именно пьесы ему бросают деньги, каждый день приходит под окно и играет только эту арию из “Риголетто”» [Достоевская 1987, с. 118].

В черновом автографе «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевский, рассказывая о посещении представления театра Петрушки, дает высокую оценку этому феномену народной культуры; называет комедию «бессмертной» [Достоевский 1981, с. 180], отмечает, что она «в высшей степени народная и в высшей степени веселая, художественная, удивительная» [Там же, с. 181]. Одним из первых Федор Михайлович увидел эстетические достоинства народного кукольного театра, его художественный потенциал, высказав мысль о возможности перенесения Петрушки на профессиональную сцену: «<...> мне всегда казалось, что Петрушку можно поставить на нашей Александринской сцене, но с тем, чтоб непременно так, как есть, целиком, ровно ничего не изменяя» [Там же, с. 180]. Знаменательно, что писатель здесь же предлагает современную, злободневную сценку для петрушечного представления [Там же с. 181]. Эта импровизация Достоевского свидетельствует о том, что театр Петрушки был ему хорошо знаком, что Федор Михайлович хорошо чувствовал его специфику.

Впервые в произведениях писателя образ уличного артиста-шарманщика появляется в романе «Бедные люди» (впервые опубл. в 1846 г.). Помимо личных бытовых впечатлений этот образ скорее всего был навеян общением с Д.В. Григоровичем и его очерком «Петербургские шарманщики».

Как известно, Достоевский и Григорович дружили еще в годы учебы в Инженерном училище, а затем (в 1844 г.) даже совместно снимали квартиру на Владимирском проспекте в Петербурге [Григорович 1987, с. 46, 78–82]. Это, второе, сближение произошло как раз в тот период, когда Григорович работал над «Петербургскими шарманщиками» (Дмитрий Васильевич писал очерк в

1844 г.), а Достоевский над «Бедными людьми» (начал зимой 1844, закончил в мае 1845; первым читателем «Бедных людей», как известно, стал Григорович). Григорович так вспоминает свою тогдашнюю встречу с Федором Михайловичем: «Около этого времени я случайно встретился на улице с Достоевским, вышедшим из училища и успевшим уже переменить военную форму на статское платье. <...> Я немедленно с воодушевлением рассказал ему о моих литературных знакомствах и попытках и просил сейчас же зайти ко мне, обещая прочесть ему теперешнюю мою работу, на что он охотно согласился. Он, по-видимому, остался доволен моим очерком <...>» [Там же, с. 78]. Любопытно при этом, что Достоевский предложил Григоровичу одну экспрессивную деталь описания. Григорович в очерке упомянул, что слушатель из окна бросает шарманщику пятак. Достоевский воскликнул: «Не то, не то <...> У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая[64]» [Там же]. Возможно, Достоевский уже думал в это время о выразительном потенциале образа уличного артиста применительно к собственному замыслу.

В письме Макара Девушкина от «сентября 5», где герой рассказывает Вареньке Доброселовой о своей вечерней прогулке по Петербургу, появляется описание шарманщика. Достоевский дает короткую, но достаточно выразительную зарисовку уличного выступления и того контекста, в котором оно разворачивается. Шарманщик «расположился» на Гороховой улице «перед чьими-то окнами» [Достоевский 2013, с. 104]. Достоевский называет его «немцем» [Там же]. Вспомним, что Григорович пишет в очерке о трех «разрядах» шарманщиков: итальянцах, немцах и русских, причем замечает, что немецкие шарманщики чаще всего селились на «Сенной и *Гороховой* [курсив мой – *С. С.*] в самом жалком и незавидном положении» [Григорович 1988, с. 62]). Шарманщик Достоевского – одиночка, который развлекает публику пляшущими под звуки его инструмента кукольными французом и дамами: такие

64 Интересно, что в литературе чаще всего встречаются упоминания о том, что, кидая монетку в окно уличным артистам, ее обычно заворачивали в бумажку, чтобы она не укатилась.

механические куклы, по-видимому, были самыми распространенными у шарманщиков, так как Григорович также упоминает именно пляшущих «Наполеона» (т. е. француза) и «дам» [Там же, с. 56]. Сведения, которые Григорович и Достоевский сообщают о том, как выглядел этот «шарманочный» театрик, дополняют друг друга. Дмитрий Васильевич описывает, какие куклы участвуют в «представлении», как они выглядят, как двигаются: это Наполеон в синем фраке и треугольной шляпе и кружащиеся вокруг него дамы, в нарядах из фольги [Там же, с. 56]. Достоевский фиксирует скорее устройство квазитеатра, характеризуя «представление» фразами: «<...> загляделся, как у немца куклы танцуют <...>». «Прошел один господин и бросил шарманщику какую-то маленькую монетку; монетка прямо упала в тот ящик с огородочкой, в котором представлен француз, танцующий с дамами» [Достоевский 2013, с. 104]. Писатель, таким образом, обращает внимание на само «пространство» представления — это ниша, огороженная низкими перильцами – «огородочкой», в результате получается плоскость — «сцена», к которой и прикреплены куклы.

Федор Михайлович, от лица своего героя, Макара Девушкина, характеризует публику шарманщика: «Стою я, стоят извозчики, девка какая-то, да еще маленькая девочка, вся такая запачканная. <...> Замечаю малютку, мальчика, так себе лет десяти; был бы хорошенький, да на вид больной такой, чахленький, в одной рубашонке да еще в чем-то, чуть ли не босой стоит <...>» [Там же, с. 104]. Как видим, несмотря на то что шарманщик выступает на относительно «богатой» Гороховой улице (Достоевский так описывает ее: «Шумная улица! Какие лавки, магазины богатые; все так и блестит и горит, материя, цветы под стеклами, разные шляпы с лентами. Подумаешь, что это все так, для красы разложено – так нет же: ведь есть люди, что все это покупают и своим женам дарят. Богатая улица! Немецких булочников очень много живет в Гороховой; тоже должно быть народ весьма достаточный. Сколько карет поминутно ездит; как это все мостовая выносит!» [Там же, с. 102]), его публика – бедняки и, особенно, бедные дети, представители низших слоев Петербурга, но все же плату за свой труд, хоть и мизерную, он получает от, по-видимому,

отнюдь не бедного «господина», который, скорее всего, не испытывает никакого интереса к самому выступлению и воспринимает шарманщика как нищего, походя бросая ему деньги: «*Прошел* [курсив мой – *С. С.*] один господин и бросил шарманщику какую-то маленькую монетку» [Там же, с. 104]. Такие штрихи к портрету уличного артиста дает Достоевский.

Однако, конечно, он вплетает эпизод с шарманщиком в свое повествование не с сугубо бытописательскими целями. Для него чрезвычайно востребованным оказывается тот взгляд на шарманщика, который был сформулирован Григоровичем. В сущности Достоевский повторяет его точку зрения устами Макара: «А по-моему, родная моя, вот тот шарманщик, которого я сегодня в Гороховой встретил, скорее к себе почтение внушит, чем они. Он хоть целый день ходит да мается, ждет залежалого, негодного гроша на пропитание, да зато он сам себе господин, сам себя кормит. Он милостыни просить не хочет; зато он для удовольствия людского трудится, как заведенная машина, – вот, дескать, чем могу, принесу удовольствие. Нищий, нищий он, правда, все тот же нищий; но зато благородный нищий; он устал, он прозяб, но все трудится, хоть по-своему, а все-таки трудится» [Там же, с. 103]. У Достоевского шарманщик становится символом благородного, честного, и в то же время нищего труженика даже в большей степени, чем у Григоровича, так как в «Бедных людях» уличный артист оказывается прямо противопоставлен богатым, но бесчеловечным и бесчестным, *тем*, с кем писатель сравнивает шарманщика в первом предложении из приведенной нами цитаты. Непосредственно перед этим Федор Михайлович характеризует *их*: «А ведь что это за человек, что это за люди, которым сироту оскорбить нипочем? Это какая-то дрянь, а не люди, просто дрянь; так себе, только числятся, а на деле их нет, и в этом я уверен. Вот они каковы, эти люди!» [Там же, с. 103].

Жанровая сценка, изображающая выступление шарманщика, у Достоевского значительно более психологизирована, чем у Григоровича, она становится способом подчеркнуть трагизм чувствующего, но не имеющего возможности реализовать свое чувство в гуманном действии бедного человека.

Макар Девушкин так о своей встрече с шарманщиком и говорит: «Я к тому про шарманщика этого заговорил, маточка, что случилось мне бедность свою вдвойне испытать сегодня» [Там же, с. 104]. И далее рассказывает, как не смог подать даже гроша тому самому «больному», «чахленькому» мальчику, которого заметил среди публики шарманщика и который, по ошибке решив, что это Макар бросил уличному артисту монетку, подбежал к нему с мольбой о милостыне.

* * *

Следующее обращение к образу городского уличного театра находим в рассказе «Господин Прохарчин» (начат весной 1846 г., закончен в августе того же года).

Прямая отсылка к народному кукольному театру встречается в рассказе единожды: «Подобно тому укладывает в свой походный ящик оборванный, небритый и суровый артист-шарманщик своего пульчинеля, набуянившего, переколотившего всех, продавшего душу черту и наконец оканчивающего существование свое до нового представления в одном сундуке вместе с тем же чертом, с арапом, с Петрушкой, с мамзель Катериной и счастливым любовником ее, капитаном-исправником» [Достоевский 2013а, с. 288]. Интересно, что называя куклы, хранящиеся в сундуке шарманщика, Достоевский упоминает те же персонажи, которые встречаются в описании кукольных представлений в очерке Григоровича[65] [Григорович 1988, с. 71–73]. Н.В. Чернова находит и еще целый ряд параллелей в текстах Достоевского и Григоровича [Чернова 1996, с. 38–48]. Хорошее знакомство Федора Михайловича с очерком последнего не вызывает сомнения, однако, на наш взгляд, глубина освоения феномена народного кукольного театра в рассказе говорит о том, что Достоевский, создавая свое произведение, опирался и на собственные впечатления от представлений кукольников.

65 У Григоровича набор персонажей несколько шире и включает еще Матрену Ивановну, доктора, капрала и собаку.

Характер использования образа городской зрелищно-театральной народной культуры в рассказе «Господин Прохарчин» значительно отличается от того, как этот культурный пласт интерпретировался в «Бедных людях». В романе Достоевский изобразил, в сущности, реалистическую жанровую сценку с участием шарманщика, которая служила толчком для философских рассуждений главного героя. В «Господине Прохарчине», если анализировать только приведенный выше фрагмент с прямой отсылкой к фольклорному феномену, образ народного кукольного театра выступает как часть сравнительной конструкции. Прохарчину в бреду кажется, что квартира, где он находится, горит. Герой пытается бежать, но жильцы той же квартиры хватают его, относят за ширмы, где стоит кровать Прохарчина, и укладывают его на нее. Эта акция и иллюстрируется приведенным выше сравнением с действием шарманщика, а сам герой уподобляется «пульчинелю». Такого рода словесные конструкции, когда сравнительная часть развертывается настолько, что превращается в самостоятельный повествовательный образ, характерны для Н.В. Гоголя[66]. Достаточно вспомнить, например, известное сравнение мужчин на приеме у губернатора с мухами из поэмы «Мертвые души»[67].

Ближе к гоголевскому в данном случае и функциональное применение образа народного кукольного театра. В «Мертвых душах» Гоголь при помощи предметной детали, в частности шарманки, раскрывал человеческие качества Ноздрева. Достоевский в «Господине Прохарчине» также прибегает к фигуре Пульчинеля, чтобы обнажить сущность своего героя. Однако и гоголевский персонаж, и, соответственно, его характеристика при помощи предметной

---

66 Влияние стиля Гоголя на рассказ Достоевского отмечали многие исследователи начиная с В.Г. Белинского [Белинский. Т. 10. С. 41-42].

67 «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами» [Гоголь 2012, с. 15].

детали довольно механистичны: Ноздрев (как и другие герои поэмы) представляет собой набор ряда человеческих качеств. Достоевского интересует психология героя, его подсознание, герой как некоторый паталогический психологический феномен. При этом писатель ищет соответствующий новаторским, «экспериментальным» задачам художественный язык [Топоров 2009а, с. 209–210]. Пульчинель – один из ключей к разгадке героя, и, хотя прямое сравнение Прохарчина с персонажем народных представлений появляется в рассказе единожды, параллель Прохарчин-кукла оказывается лейтмотивом повествования, а переклички со стилистикой, речевыми клише, образами народного кукольного театра пронизывают весь текст. Достоевский словно специально дает читателю прямую подсказку, чтобы заставить его обратить внимание на другие детали, связывающие образы и само повествование «Господина Прохарчина» с народным кукольным театром.

К выявлению и интерпретации этих связей исследователи обращались неоднократно [Топоров 2009а, с. 218–221; Туниманов 1971, с. 210–211; Чернова 1996, Чернова 1996а, Чернова 1996б, Чернова 1997, Чернова 2000]. Суммируем и дополним сказанное. Имеющий в рассказе кульминационное значение эпизод сна-бреда Прохарчина, в котором он заново переживает впечатления от увиденного пожара (в конце этого эпизода и появляется сравнительная конструкция с прямой отсылкой к кукольному театру), напоминает представление с участием Семена Ивановича-Пульчинеля: толпа народа, которая сбегается посмотреть на пожар, именуется *зрителями*; Прохарчин, как кукла, *выносится* толпой «почти на плечах» [Достоевский 2013а, с. 286], причем действие разворачивается во дворе – традиционном месте работы петрушечников, а Прохарчин со своим спутником Зимовейкиным оказываются как бы в центре внимания: «<...> вынесло Семена Ивановича вместе с пьянчужкой за какой-то забор, где притиснули их, как в клещах, на огромном дровяном дворе, полном зрителями <...>» [Там же, с. 286-287]. Далее ощущение, что именно на Прохарчина собрались смотреть люди, еще более усиливается: «господин в сажень ростом и с аршинными усищами», совсем как

публика петрушечного представления, «задает» «ему поощрения» (зрители в народном театре часто вступали в диалог с актерами, подбадривали их и вслух выражали свое отношение к происходящему «на сцене»), а Семен Иванович все более напоминает кукольного героя: «<...> наш герой, с своей стороны, почувствовав нечто вроде восторга, затопал ножонками, как будто желая таким образом аплодировать молодецкой пожарной работе, которую совершенно видел с своего возвышения» [Там же, с. 287]. Для кукол-петрушек действительно характерны непропорционально маленькие ножки, которыми кукольники «заставляли» своих «актеров» стучать по ширме; ассоциацию с последней вызывают упоминаемые в этом фрагменте «возвышение», а затем – «забор» [Там же]. Главное действующее лицо народной кукольной комедии, безусловно, отличалось повышенной эмоциональностью. В результате, когда в конце эпизода, изображающего бредовое состояние Прохарчина, возникает прямое сравнение – указание на то, что после представления шарманщик укладывает своих «артистов» в сундук, – в обратной перспективе сходство Семена Ивановича с куклой очевидно усиливается.

В рассказе разбросаны и другие «намеки» на «кукольность» героя: постоянно подчеркивается его связь с ширмой; он за ней *живет*; на протяжении всего рассказа Прохарчин неразговорчив и малоподвижен[68], в основном лежит на кровати за ширмами и только в сцене бреда-представления резко оживляется (так неподвижная и молчащая вне представления кукла говорит и действует во время спектакля); малоподвижность сочетается с еще более показательным мотивом – Прохарчина нередко носят. Мы уже упоминали об этом в связи с эпизодом сна-бреда Семена Ивановича, где героя сначала как бы *несет* толпа, а затем жильцы действительно *относят* на кровать больного, пытавшегося в бреду бежать из якобы горящей квартиры. Однако сцена пожара фигурирует в рассказе дважды: сначала о том, что Прохарчина видели на пожаре, говорят его

68 Повествователь так характеризует жизнь Прохарчина: « <...> все время последнего житья своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сношений не держал никаких» [Достоевский 2013а, с. 282].

соседи по квартире Судьбин, Океанов и Кантарев[69]; затем она в подробностях возникает в сне-бреду Прохарчина. Показательно при этом, как описывается герой, доставленный домой после «реального» пожара извозчиком: «<...> внес его на плечах <...> ванька-извозчик. На вопрос хозяйки, где же он так, горемычный, наклюкался, ванька отвечал: “Да не пьян <...> а, верно, так, омрак нашел, или столбняком, как там ни есть, прихватило <...>”» [Там же, с. 284]. Затем уже жильцы переносят Прохарчина на его кровать, где он «лежал смирно, не стонал и не жаловался; напротив, притих, молчал и крепился» [Там же, с. 285]. В последний раз при жизни Семена Ивановича носят (кладут) на тюфяк соседи по квартире, доставая его из-под кровати, где он оказался во время драки Зимовейкина и Ремнева [Там же, с. 296]. Наконец, уже после смерти с телом Прохарчина, который во второй раз оказывается под кроватью, обращаются совсем как с куклой[70]: «<...> двое благоразумнейших взяли каждый в обе руки по ноге, вытащили неожиданного капиталиста на свет божий и положили его поперек кровати» [Там же, с. 298].

В этой характеристике, безусловно, присутствует и некоторый оттенок комизма. Несмотря на то что Прохарчин на протяжении всего повествования неразговорчив и скорее мрачен, связь героя с областью веселья возникает неоднократно: в начале отмечается, что у него «смешное» одеяние [Там же, с. 277]; затем говорится, что речи Прохарчина для жильцов квартиры «забавны» [Там же, с. 279], и они сами решают подшутить над Прохарчиным, укладывая в его отсутствие на постель героя куклу, символизирующую золовку Семена Ивановича, о которой он всем рассказывал [Там же, с. 283–284]; наконец, доставивший Прохарчина домой извозчик сообщает о веселой компании, в которой был герой [Там же, с. 284], а Прохарчин, очнувшись от своего бреда, ругается с жильцом Зиновием Прокофьевичем, полагая, что последний считает

69 Согласимся с Черновой, объясняющей странное поведение всех этих действующих лиц, искавших Прохарчина, увидевших его, но почему-то не заговоривших с ним тем, что Семен Иванович-Пульчинель в этот момент занят в представлении [Чернова 1996, с. 49].

70 Некоторая кукольность присутствует здесь и в поведении других персонажей: вслед за Прохарчиным под кровать полез «кое-кто из жильцов» квартиры, и там они «перестукались лбами» [Достоевский 2013а, с. 298]. Это напоминает один из распространенных трюков петрушечных представлений, когда, изображая драку, петрушки стукаются головами.

его шутом и обвиняя в шутовстве самого соседа [Там же, с. 290]. Но особенно акцентируется эта связь в рассказе о посмертной участи героя. Само повествование здесь ведется в иронической и даже ерническом манере. Комично описание тела Прохарчина, причем в этом описании особенно наглядно соединены кукольная и человеческая ипостаси героя[71]: когда помощник Ярослава Ильича «тряхнул тюфяк», на котором лежал труп, « <...> Семен Иванович, *зная учтивость*, сначала *уступил немножко места*, **скатившись на бочок**, спиною к искателям; потом, при втором толчке, **поместился ничком**, наконец еще *уступил*, и так как недоставало последней боковой доски в кровати, то вдруг совсем неожиданно **бултыхнулся вниз головою**, оставив на вид только **две костлявые, худые, синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева**» [Там же, с. 298]. В приведенном отрывке мы курсивом выделили отсылки к человеческому; жирным шрифтом – к кукольному. Показательно также, что повествователь в словесном строе описания сознательно опускает указание на то, что речь идет о трупе, а не о живом человеке.

В последнем абзаце рассказа Прохарчину дается характеристика, вполне применимая к главному действующему лицу народной кукольной комедии: «Он теперь притихнул, казалось, совсем притаился, как будто и не он виноват, как будто не он пускался на штуки, чтобы надуть и провести всех добрых людей, без стыда и без совести, неприличнейшим образом» [Там же, с. 300]. Очевидной параллелью к финалу петрушечных представлений, утверждавших неокончательную смерть героя, является завершающая фраза «Господина Прохарчина»: «Я, то есть, слышь, и не про то говорю; ты, баба, туз, тузовая ты, понимай; оно вот теперь; а ну как этак того, то есть оно, пожалуй, и не может быть, а ну как этак того, и не умер – слышь ты, встану, так что-то будет, а?» [Там же].

Упомянем также о довольно необычном наборе монет в накоплении

71 Одна из наиболее очевидных граней образа Прохарчина — его человеческая ущербность — наилучшим образом оттеняется его сопоставлением с театральной куклой.

Прохарчина[72]. Помимо современных, встретились «один старинный здоровенный пятак» [Там же, с. 297], относившиеся «к глубокой древности» «истертые и изрубленные елизаветинские, немецкие крестовики, петровские монеты, екатерининские; были, например, теперь весьма редкие монетки, старые пятиалтыннички, проколотые для ношения в ушах, все совершенно истертые, но с законным количеством точек; даже медь была, но вся уже зеленая, ржавая...” [Там же, с. 298]. Откуда у Семена Ивановича старинные деньги? Ведь он не коллекционер. Кажется, что он сам феномен, просуществовавший гораздо дольше одной человеческой жизни, – так может жить в традиции фольклорный герой.

Кукольность Прохарчина подчеркивается и его окружением, которое можно соотнести с персонажами народной кукольной комедии [Чернова 1996б, с. 142–143; Чернова 1996, с. 47–49, Топоров 2009а, с. 219–220]. Существенно сходство пришедшего засвидетельствовать смерть Прохарчина доктора и структуры его реплики, передаваемой повествователем, с образом и речевым клише врача из пьес народного театра: «Господин строгой, но благородной наружности подошел прямо к Семену Ивановичу, пощупал его, сделал гримасу, вскинул плечами и объявил весьма известное, именно, что покойник уже умер, прибавив только от себя, что то же со сна случилось на днях с одним весьма почтенным и большим господином, который тоже взял да и умер» [Достоевский 2013а, с. 296]. Так же как в «Господине Прохарчине», в фольклорных пьесах (не только кукольных) доктор – комическая фигура, никогда не лечащая больных[73].

Ассоциации других персонажей рассказа с действующими лицами народного кукольного театра, на наш взгляд, не столь очевидны и о том, что такие ассоциации были в творческом сознании Достоевского, с полной уверенностью утверждать нельзя. Однако есть в «Господине Прохарчине» два персонажа, на которые необходимо обратить внимание в плане его

72 Интересно, что некоторые монетки у Прохарчина завернуты в отдельные бумажки [Там же, с. 298]. Именно в таком виде обычно бросали деньги зрители из окон уличным артистам.

73 Подробнее об образе доктора в народной драме см. [Сорокина 2013, с. 210-211]

«петрушечного слоя»[74] – это Зимовейкин и Ремнев.

Сюжетно повествование вполне могло бы обойтись без них, и кажется, что они возникают в рассказе только для того, чтобы подчеркнуть аналогию Прохарчина и Пульчинеля. Зимовейкин появляется в тексте в связи с бегством Прохарчина. Видевшие Семена Ивановича на пожаре жильцы отмечают, что он был там с попрошайкой-пьянчужкой Зимовейкиным (последний фигурирует рядом с Прохарчиным и в его бредовом сне). Тут же повествователь уточняет, что Зимовейкин «явился» «ровно за неделю до исчезновения Семена Ивановича, вместе с Ремневым-товарищем» [Там же, с. 283], т. е. незадолго до того, как Прохарчин-Пульчинель «выступает» в бреду-представлении. Зимовейкин обладает загадочной властью над Семеном Ивановичем: вначале говорится, что пьянчужка его «обольстил» [Там же], т. е. склонил ко всему тому, что произошло с Прохарчиным, начиная с его бегства. Позже, уже в эпизоде болезни Семена Ивановича, во время которой герой снова впадает в неподвижность (за исключением порыва бежать в горячке) и молчаливость (которую он с трудом прерывает, чтобы обругать соседей по квартире), жильцы воспринимают пришедшего Зимовейкина, как человека, способного повлиять на Прохарчина: «Его (Зимовейкина – *С.С.*) точно ждали; все разом замахали ему, чтоб шел поскорее <...>” [Там же, с. 290]. И «не ошиблись, призвав его на помощь» [Там же]: тому действительно удается заставить Прохарчина вступить в диалог с присутствующими. Таким образом, Зимовейкин по отношению к Прохарчину-Пульчинелю оказывается кукловодом.

Аналогия Зимовейкина с уличным артистом-петрушечником находит и некоторые другие подтверждения. Этот персонаж – «весельчак» [Там же, с. 283] и художественная натура: появившись в квартире Устиньи Федоровны, он обещает «всему обществу показать свой талант в одном замечательном характерном танце» [Там же]. Во второй раз мы его видим со скрипкой под мышкой, которую он, правда, собирается продать [Там же, с. 290]. В

74 Отметим, что их роль в развертывании кукольной темы рассказа довольно подробно рассмотрела Чернова [Чернова 1996, с. 47-49; Чернова 1996б, с. 142].

характеристике Зимовейкина упоминается о том, что он не был принят «в штат чиновников» «сколько по прямой неспособности к служебному делу, столько и по причине способности к одному другому, совершенно постороннему делу <...>» [Там же, с. 283]. В этой фразе, безусловно, содержится намек на склонность Зимовейкина к пьянству, но, возможно, – и к актерству. Тип уличного артиста как попрошайки-пьянчужки с неустойчивым ремеслом вполне соответствует реальности, неоднократно описанной в мемуарах, воспоминаниях, очерках XIX в.

Наконец, загадочное и уж совсем излишнее, с сюжетной точки зрения, появление рядом с Зимовейкиным его товарища Ремнева вполне логично в плане кукольно-театральных ассоциаций: петрушечник нуждается в музыканте, шарманщике. В связи с этим вполне оправданной представляется гипотеза Черновой о происхождении фамилии персонажа по ассоциации с ремнем, на котором носили шарманщики свой инструмент [Чернова 1996, с. 47–48]. Отметим и указанное той же исследовательницей [Там же, с. 47], скорее всего неслучайное использование одних и тех же эпитетов для характеристики шарманщика («небритый и суровый артист-шарманщик» [Достоевский 2013а, с. 288]) и Ремнева («Зимовейкин не раз лобызал своего сурового и небритого друга Ремнева» [Там же, с. 283]). Вполне понятной в ряду сближения Зимовейкина и Ремнева с петрушечником и шарманщиком становится их драка у постели умирающего Прохарчина в надежде найти деньги – деньги, полученные за представление.

Отметим, что специфическое обращение со словом в народных кукольных представлениях могло послужить ориентиром для своеобразной речевой организации рассказа. В.Н. Топоров, подробно проанализировав ее, пришел к выводу о том, что «особенности театра марионеток в распределении и характере речевых партий (они коротки, примитивны по синтаксису, весьма ограничены в словаре /значительную часть составляют ругательства или бранные эпитеты, прозвища и т. п./, образуют диалогическую цепь, мало продвигающую сюжетную линию) так или иначе отразились в структуре

речевых партий в “Господине Прохарчине”» [Топоров 2009а, с. 220]. Особенно интересно, что в уста повествователя Достоевский вкладывает характеристику речи Прохарчина, которая одновременно говорит о глубоком понимании писателем сущности балагурного стиля, характерного для представлений народного театра: «Семен Иванович говорил и поступал, вероятно от долгой привычки молчать, более в отрывистом роде, и кроме того, когда, например, случалось ему вести долгую фразу, то, по мере углубления в нее, каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову, другое слово, тотчас при рождении, по третьему, третье по четвертому и т. д., так что набивался полон рот, начиналась перхота, и набивные слова принимались наконец вылетать в самом живописном беспорядке» [Достоевский 2013а, с. 289]. Таков, по сути, один из излюбленных в комических сценах народных пьес прием «нагромождения», «нанизывания» по созвучию, но при этом слабо связанных по смыслу слов.

Особенностью сюжетно-композиционной структуры рассказа является отмечаемое всеми его исследователями отсутствие фабульной внятности, использование разнородных, апеллирующих к разным текстам культуры и при этом как бы «перемешанных» отсылок. Топоров назвал этот прием «набивной» техникой [Топоров 2009а, с.210]. Адресация к кукольному театру здесь лишь одна в числе многих других. Вызывая у читателя ассоциации с петрушечными представлениями и даже более или менее прямо помещая намеки на них, писатель в то же время и разрушает цельность этого восприятия, то и дело обрывая уже готовую выстроиться линию. Как одно из следствий это создает смысловую неоднозначность рассказа. Образцом для такого типа построения текста могли быть для Достоевского фольклорные пьесы с их принципиальной сюжетной алогичностью, «сбивчивостью» и «невнятностью».

Итак, Достоевский, уподобляя Прохарчина театральной кукле, создавая героя, одна из существенных граней которого — человеческая ущербность[75], использует сложную форму фольклоризма. Писатель подвергает материал

75 Исследователи произведения подчеркивают паталогическую скупость Прохарчина, его болезненный страх людей и жизни; V. Terras отмечает параноидальные черты в сознании героя [Terras 1969, с. 185].

народного кукольного театра глубокой переработке, как бы расщепляя его на структурные элементы и выстраивая разноуровневые ассоциативные ряды (на уровне речевом, образном, сюжетно-композиционном), что дает ему возможность не просто включить в произведение описания или отсылки к реалиям фольклорного феномена, но создать на его основе новую художественно-повествовательную ткань.

* * *

Относящиеся к рассматриваемой теме упоминания встречаются в двух произведениях Достоевского начала 1860-х гг. В романе «Униженные и оскорбленные» (1861) Нелли рассказывает о любимце ее умершей матери песике Азорке, который «прежде с комедиантами по улицам ходил, и служить умел, и обезьяну на себе возил, и ружьем умел делать, и много еще умел...» [Достоевский 2014, с. 460]. Более значимо в плане отношения писателя к уличному исполнительству замечание в рассказе «Скверный анекдот» (1862). Повествователь, используя образ шарманки, характеризует чиновника Акима Петровича как представителя прослойки столичных жителей, оторванных от национальных корней: «Это совершенно особенный тип русских людей. Об России они почти не имеют ни малейшего понятия, о чем вовсе и не тревожатся. Весь интерес их сужен Петербургом и, главное, местом их службы. Все заботы их сосредоточены около копеечного преферанса, лавочки и месячного жалованья. Они не знают ни одного русского обычая, ни одной русской песни, кроме «Лучинушки», да и то потому только, что ее играют шарманки» [Достоевский 2016, с. 28]. Шарманка и шарманщики таким образом, с точки зрения Достоевского, оказываются некоторым посредником между культурой народной и далеким от «почвы» бюрократическим миром.

Неоднократно возникают образы уличных исполнителей в романе «Преступление и наказание» (начат в 1865, закончен в январе 1867). Первый раз шарманщики упоминаются в сцене исповеди Мармеладова. Готовясь к убийству, Раскольников посещает старуху-процентщицу, а затем спускается в распивочную, знакомится с Мармеладовым и слушает его монолог. Исповедь

прерывается появлением компании «пьяниц» и доносящимися от входа в питейное заведение звуками шарманки и «детского, надтреснутого семилетнего голоска, певшего “Хуторок”» [Достоевский 2016а, с. 20].

Гораздо более развернутое изображение уличных артистов встречаем в том сюжетно-композиционном пространстве действия романа, когда Раскольников, уже совершив убийство и оправившись от последовавшей за этим болезни, бродит по Петербургу и «по старой привычке» направляется на Сенную, не доходя которой, «на мостовой, перед мелочною лавкой» видит «молодого, черноволосого» шарманщика. Шарманщик «вертел какой-то весьма чувствительный романс», аккомпанируя «стоявшей впереди его на тротуаре девушке, лет пятнадцати, одетой как барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и в соломенной шляпке с огненного цвета пером; все это было старое и истасканное. Уличным, дребезжащим, но довольно приятным и сильным голосом она выпевала романс, в ожидании двухкопеечника из лавочки» [Там же, с. 134]. Достоевский заставляет своего героя отреагировать на увиденное: «Раскольников приостановился рядом с двумя-тремя слушателями, послушал, вынул пятак и положил в руку девушке. Та вдруг пресекла пение на самой чувствительной и высокой нотке, точно отрезала, резко крикнула шарманщику: «будет!», и оба поплелись дальше, к следующей лавочке. – Любите ли вы уличное пение? – обратился вдруг Раскольников к одному, уже немолодому, прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. – Я люблю, – продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, – я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? А сквозь него фонари с газом блистают... – Не знаю-с... Извините... – пробормотал господин, испуганный и вопросом, и странным видом Раскольникова, и перешел на другую сторону улицы» [Там же].

Еще одно появление шарманщиков привязано к встрече Раскольникова и

Свидригайлова в трактире. Здесь уличные артисты описываются следующим образом: «В комнате находились еще мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и здоровая, краснощекая девушка в подтыканной полосатой юбке и в тирольской шляпке с лентами, певица, лет восемнадцати, которая, несмотря на хоровую песню в другой комнате, пела под аккомпанемент органщика, довольно сиплым контральтом, какую-то лакейскую песню... – Ну и довольно! – прервал ее Свидригайлов при входе Раскольникова. Девушка тотчас же оборвала и остановилась в почтительном ожидании. Пела она свою рифмованную лакейщину тоже с каким-то серьезным и почтительным оттенком в лице. – Эй, Филипп, стакан! – крикнул Свидригайлов. – Я не стану пить вина, – сказал Раскольников. – Как хотите, я не для вас. Пей, Катя! Сегодня ничего больше не понадобится, ступай! – Он налил ей целый стакан вина и выложил желтенький билетик. Катя выпила стакан разом, как пьют вино женщины, то есть не отрываясь, в двадцать глотков, взяла билетик, поцеловала у Свидригайлова руку, которую тот весьма серьезно допустил поцеловать, и вышла из комнаты, а за нею потащился и мальчик с органом» [Там же, с. 402].

Наконец, шарманщики кратко упоминаются в эпизоде странствий Свидригайлова по Петербургу перед самоубийством: «Отыскалась где-то и Катя, которая опять пела другую лакейскую песню о том, как кто-то, «подлец и тиран», Начал Катю целовать. Свидригайлов поил и Катю, и шарманщика, и песенников, и лакеев, и двух каких-то писаришек» [Там же, с. 431].

Сцены с уличными артистами в «Преступлении и наказании», так же как в «Бедных людях», имеют характер жанровых зарисовок. И, так же как в первом романе писателя, наряду с другими многочисленными бытовыми деталями петербургской действительности середины XIX в., включенными Достоевским в свое произведение, они создают достоверный социально-этнографический фон происходящего, «ту живую осязаемость, которая вызывает в читателе ощущение жизненной полноты и неотразимой подлинности» [Гроссман 1935, с. 43]. Однако отношение к уличному исполнительству в этих двух романах неодинаково. В первом, как отмечалось выше, ремесло нищего артиста

оценивалось как один из немногих честных способов заработка для маленького человека, сочувствие к которому стремился пробудить автор в читателе. В «Преступлении и наказании» уличные актеры вызывают ассоциации скорее с персонажами рассказа Кокорева.

В первом кратком эпизоде появление шарманщика с поющим ребенком обрисовано довольно нейтрально и служит разбивкой длинного и предельно эмоционального монолога Мармеладова. Тем не менее вся атмосфера, в которой разворачивается действие, малопривлекательна: пьяные посетители распивочной, издевающиеся над несчастным оратором, шум, ругань, грязь, духота. Присутствие семилетнего ребенка в этой абсолютно неуместной для него ситуации подчеркивает ее ненормальность.

Во втором эпизоде образ уличных артистов приобретает еще более отчетливо негативные черты. Одежда пятнадцатилетней девушки характеризуется словами «старая и истасканная», а шляпа с «огненного цвета пером» намекает на возможное занятие певицы проституцией, так как точно такой же головной убор носит Соня Мармеладова. Девушка поет явно без всякого вдохновения и не для того чтобы доставить удовольствие слушателям: как только Раскольников дает ей пятак, она тут же прерывает пение «на самой чувствительной» ноте; повествователь усиливает впечатление грубости ее действия: «точно отрезала, резко крикнула шарманщику <...>». Тем не менее Достоевский смягчает этот, казалось бы, лишенный всякой поэзии фрагмент, вводя один из самых лирических комментариев, который мы слышим из уст Раскольникова в романе.

Третий и четвертый эпизоды привязаны к образу Свидригайлова. Возможно, не в последнюю очередь именно поэтому уличное исполнительство показано здесь в своей откровенно отвратительной ипостаси. Восемнадцатилетняя певица исполняет «какую-то лакейскую» песню и по-лакейски себя ведет: целует руку Свидригайлову и, как следует из его замечания, оказывает ему услуги не только певческого характера; ее голос сипл, она залпом выпивает стакан вина; пьет и ее компаньон мальчик-шарманщик.

Так же как и во втором фрагменте подчеркивается отсутствие какой бы то ни было артистической увлеченности уличных исполнителей своим занятием: как только Свидригайлов приказывает Кате остановиться, она тут же «обрывает» пение.

В целом изображение уличных артистов можно рассматривать в ряду многочисленных в романе картин униженного, извращающего человеческое в человеке положения городской бедноты, которое, по общепринятой среди исследователей Достоевского мысли, представляется писателю одной из субстанций, порождающих феномен Раскольникова.

Помимо указанных эпизодов, тема городского уличного театра возникает в романе еще и в сцене сумасшествия Катерины Ивановны, когда последняя решает вместе с детьми заняться актерским ремеслом. Сначала Лебезятников рассказывает Раскольникову и Соне, что несчастная помешанная собирается «шарманку носить», а детей учит петь «Хуторок» и плясать. Намереваясь моментально привести свой план в исполнение, она рвет платья и делает детям шапочки, как у актеров (действительно позже мы видим на мальчике красный с белым головной убор в виде чалмы турка, а на девочке красную шапочку покойного Семена Захаровича с воткнутым в нее обломком белого страусового пера, сохранившегося у Катерины Ивановны еще от бабушки), сама же «хочет таз нести, чтобы колотить, вместо музыки» [Достоевский 2016а, с. 365].

Затем перед читателями разворачивается сцена уличного «выступления» Мармеладовых – одна из самых трагических и экспрессивных в романе: Катерина Ивановна «в исступлении» заставляет детей плясать и петь, хлопает в ладоши в качестве аккомпанемента, задыхаясь пытается им подпевать и тут же бьет испуганных и плачущих Леню и Колю, плачет сама, не слушает никого из уговаривающих ее вернуться домой и, наконец, падает на мостовую в предсмертной агонии.

Из уст героини мы слышим несколько характеристик уличного актерства. Она воспринимает это занятие как, безусловно, низкое, недостойное «благородных» людей и как своего рода месть сильным мира сего, шире –

устройству мира, уже – генералу, бывшему начальнику Семена Захаровича, выгнавшему Катерину Ивановну, прибежавшую к нему просить о помощи. В пересказе Лебезятникова «план» мести состоит в том, чтобы каждый день ходить под окна к генералу: «Пусть <...> видят, как благородные дети чиновного отца по улицам нищими ходят!» [Там же, с. 365] Позже ту же мысль героиня повторяет Раскольникову, наблюдающему «выступление» Мармеладовых и пытающемуся убедить несчастную уйти с улицы. В то же время героиня бросается к стоящим в толпе «зрителей», хорошо одетым людям с требованием посмотреть «до чего доведены дети “из благородного, можно даже сказать аристократического дома”» [Там же, с. 369]. Свою «артистическую труппу» Катерина Ивановна противопоставляет обычным уличным артистам: настаивает, чтобы Поля говорила по-французски, жалеет, что Леня знает только «Хуторок» и намеревается представлять не «какого-нибудь» «Петрушку», «как все шарманщики», или петь «Гусар на саблю опираясь», а исполнять «благородный романс» или французские песенки «Cinq sous» или «Malborough s´en va-t-en guerre»[76][Там же, с. 371].

В полифоническом романе Достоевского, где каждый герой обладает своей точкой зрения [Бахтин 1972], отношение Катерины Ивановны к уличному исполнительству вряд ли совпадает с позицией самого автора. Скорее это способ обнаружения одного из значимых свойств героини — ее гордыни, стремления противопоставить себя окружающим и даже возвыситься над ними. Именно в рассматриваемой главе тема бунта Катерины Ивановны против мироустройства звучит наиболее отчетливо. Помимо уже сказанного выше, напомним предсмертную реплику героини: «<...> Священника?.. Не надо... <...> Бог и без того должен простить... <...> А не простит, так и не надо!” [Достоевский 2016а, с. 374]. Истолковывая в плане бунтарства Катерины Ивановны эти ее слова, ряд исследователей сближает героиню с Раскольниковым[77] [Чирков 1967, с. 96–98; Касаткина 1994, с. 83]. С точки

76 Интересно, что у Гоголя песню про Мальбрука играет как раз шарманка.

77 Обратим внимание, что рассматриваемая глава следует за тем эпизодом романа, где Раскольников

зрения изучаемой проблематики интересно, что тема уличного театра в романе связана с героями, так или иначе не желающими подчиниться общепринятым нормам мироустройства (Раскольников, Свидригайлов, Катерина Ивановна).

Подводя итог рассмотрению темы народного городского театра у Достоевского, отметим, что уличные представления, по-видимому, воспринимались писателем как очень сильный по своему выразительному потенциалу ресурс, который может обеспечить художественному произведению или его фрагменту необходимую экспрессию и в то же время смысловую неоднозначность (глубину): под тем, что делается на потеху зрителям, часто скрывается трагедия человеческой жизни, порок и невинность не отделены непроницаемой стеной.

3.6. Бродячие артисты в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и повести Н.С. Лескова «Островитяне»

Обратим внимание еще на два произведения, в которых образ народного уличного городского театра, хотя и не занимает значительного места, но интересен характером интерпретации данного явления. Во-первых, это поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Жанровая зарисовка, изображающая посещение крестьянами выступления бродячих артистов, помещена писателем в конце главы «Сельская ярмонка» (написана в середине 1860-х гг.; впервые опубликована в 1869 г. в журнале «Отечественные записки»). Странники приходят в богатое торговое село Кузьминское, в котором есть фельдшерский пункт, две церкви – старообрядческая и православная, училище, правда, закрытое, несколько питейных заведений (винный склад, харчевня, ресторация, постоялые дворы), гостиница и «постоянные лавки» [Некрасов 1982, с. 29–30]. В ярмарочный день в устроенном на торговой площади балагане дают представление бродячие артисты. Некрасов упоминает козу-барабанщицу – такие ряженые обычно зазывали зрителей в балаганы, комедию с Петрушкой и музыкантов, причем не просто шарманщика, а целый

рассказывает Соне об убийстве и где также наиболее отчетливо звучит тема бунта Раскольникова: «...как же это ни единый до сих пор не посмел и не смеет, проходя мимо всей этой нелепости, взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту!” [Достоевский 2016а, с. 361].

оркестр. Как выясняют после представления угощающие артистов мужики – музыканты из бывших крепостных, в прошлом играли в помещичьем оркестре. О таком пути приобщения к уличному искусству находим свидетельства и в мемуарной литературе (см. гл 2). Небольшая жанровая зарисовка Некрасова уникальна тем, что в ней содержится намек на критическую направленность петрушечной комедии[78], свидетельств о чем в других источниках практически не обнаруживается. Цитата из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»: «Комедия не мудрая, / Однако и не глупая, / Хожалому, квартальному / Не в бровь, а прямо в глаз!” [Там же, с. 36] – в советский период нередко приводилась в учебниках фольклора как доказательство социально-критической функции народного театра (в ранних работах о театре Петрушки находим прямо противоположную позицию (см. гл 1)).

* * *

Второе произведение, в котором дана необычная для 40–60-гг. XIX в. оценка уличного исполнительства, – повесть Н.С. Лескова «Островитяне» (закончена в 1866 и в том же году опубликована в «Отечественных записках»). Повесть открывается сценой-воспоминанием рассказчика, изображающей выступление уличных актеров в одном из петербургских дворов. Повествователь рисует ненастный, холодный день перед началом наводнения, свист ветра с моря, сырость, черное небо и черную арку ворот, грязный мощеный двор [Лесков 1999, с. 7]. В этом мрачном антураже появляются «итальянский жид»-шарманщик и юная актриса на ходулях. Сначала рассказчик называет ее «жалким существом», поскольку он видит перед собой девочку, «слабую, изнеможенную и посиневшую от мокроты и стужи» [Там же]. Но затем это первое впечатление сменяется совсем иным. Повествователь противопоставляет артистку «толпе зеваю», глазеющих на представление, «праздным людям», несущим «на своих лицах спокойную тупость бессмыслия» [Там же]. Девочка среди них – «самое замечательное лицо» [Там же]. Ее

78 Еще К.И. Чуковский, анализируя фольклоризм Некрасова отмечал, что писатель нередко корректировал фольклорный материал так, чтобы он мог «послужить целям революционной борьбы» [Чуковский 1962, с. 447].

положению – на ходулях[79] – автор придает двойственный смысл (выше других и физически, и морально): она «<...>с помощью своих ходуль возвышалась наглядным образом надо всеми» [Там же]. Противопоставлена теперь героиня и своему чахоточному, несчастному спутнику-шарманщику, и самой себе – «жалкая» девочка актрисе. Вновь используя смысловую двойственность, рассказчик констатирует: « <...> девочка была богиней» [Там же, с. 8]. Таков ее сценический костюм: «на ней был фантастический наряд из перемятой кисеи и рыжего плиса; все это было украшено гирляндами коленкоровых цветов, позументом и блестками; а на ее высоком белом лбу лежала блестящая медная диадема <...>» [Там же]. Но костюм, сделанный из дешевых, потрепанных материалов, лишь иллюзия. Настоящее «трагическое величие» [Там же], по мнению автора, в том, как артистка ведет себя, как относится к своему занятию. В ее голосе, пропевшем под шарманку «рыцарскую песню» о нормандском бароне, в «шествии на ходулях» подчеркивается «скромная твердость»; без страха она прыгает, танцуя на них, по мокрому асфальту, рискуя «в самом счастливом случае, только переломить себе ногу» [Там же]; она спокойно реагирует как на равнодушие, так и на одобрение публики, с достоинством исполняя свое предназначение. Характеризуя выступление артистов, писатель использует словосочетание «голодное *искусство*» (курсив мой – *С.С.*), а саму юную актрису сравнивает с великой Рашель: «Она (девочка на ходулях – *С.С.*) удалялась в том же спокойном и гордом молчании, с которым входила назад тому несколько минут на этот двор, но из глаз моих до сих пор не скрывается ее бледный спокойный лоб, ее взор гордый и профиль Рашели, этой царственной жидовки, знавшей с нею умерший секрет трогать до глубины онемевшие для высокого чувства сердца буржуазной Европы. Память моя в своих глубочайших недрах сохранила детский облик ходульной плясуньи, и сердце мое и нынче рукоплещет ей, как рукоплескало в тот ненастный день, когда она, серьезная и спокойная, не даря ни малейшего внимания ни глупым восторгам, ни дерзким

79 Интересно, что образ ходуль в том же метафорическом значении использовал Лесков и в своей публицистике, в статье «Русское общество в Париже»: «« <...> так мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги» [Лесков 1996, с. 207].

насмешкам, плясала на своих высоких ходулях и ушла на них с гордым сознанием, что не даровано помазанья свыше тем, кто не почувствовал драмы в ее даровом представлении» [Там же, с. 9]. Таким образом, в «Островитянах» впервые отчетливо звучат две мысли: понимание уличного исполнительства как настоящего, хотя и «голодного» искусства, и представление об уличных актерах как о людях, воспринимающих свое занятие как высокое служение.

Фрагмент, рассказывающий о встрече с петербургскими нищими артистами, является своего рода прологом к повести и сюжетно с дальнейшим развитием действия не связан. Однако он важен в содержательном плане. Повествователь вспоминает о девочке на ходулях в связи с историей, которую собирается рассказать. Это история о семье немцев, предки которых давно переселились в Россию. Норки и младшая девочка в семье, Маничка, живут в Петербурге на Васильевском острове. Именно Маня Норк ассоциируется у повествователя с образом уличной плясуньи: «Но у меня есть другая история, которую я вознамерился рассказать вам, и эта-то история такова, что, когда я о ней думаю или, лучше сказать, когда я начинаю думать об одном лице, замешанном в эту историю и играющем в ней столь важную роль, что без него не было бы и самой истории, я каждый раз совершенно невольно вспоминаю мою девочку на ходулях. И так как они не разлучались в голове моей и глядели на меня обе, когда я думал только об одной из них, то я не хочу разлучать их перед твоими глазами, читатель» [Там же, с. 9–10].

Маня Норк и уличная плясунья сопоставимы по их отношению к своей судьбе, к выпавшим на их долю испытаниям. Обе мужественно и достойно несут свой крест. Однако по ходу повествования читатель имеет возможность оценить с точки зрения способности исполнить долг и других действующих лиц повести. В «Островитянах» по сути не один, а несколько главных героев. В этом смысле произведение, по материалу стоящее особняком в творчестве писателя[80], согласуется с «наклонностью» Лескова создавать «”монографии”

80 Это произведение обычно упоминается мельком и нередко называется творческой неудачей Лескова [Кучерская 2021, с. 262-263].

характеров» [Горелов 1987, с. 106].

Испытание характера жизнью оказывается непосильным только для одного героя повести – художника Истомина, который противопоставлен всем остальным персонажам. Но он как художник, человек искусства оказывается противопоставлен и тому «голодному», но сильному духом «искусству», с которым мы встречаемся в начале произведения. В противовес нищим артистам, в противовес другим, не принадлежащим миру искусства, действующим лицам повести, Истомин не смог «соответствовать» ни своему дарованию, ни жертвенной любви Мани Норк.

Интересно, что в последнем объяснении двух героев неожиданно вновь возникает метафорический образ ходуль. Неожиданно – поскольку его использует героиня, которой неизвестна история, рассказанная повествователем вначале. Маня просит Истомина, чтобы он не винил себя в произошедшем, замечая: «Мы поднимались на ходули; мы в самом деле ниже, чем мы думали» [Лесков 1999, с. 158]. Произнося эту фразу, Мария Норк имеет в виду те слабости, которые проявил каждый из них «перед лицом» жизни и своих чувств. Однако мера этих слабостей неравноценна, и Маня, предъявляя к себе невероятно высокие требования, явно преувеличивает свою. По сравнению с Истоминым, который, не сумев отказаться от удовольствий и целиком посвятить себя искусству, растратил по пустякам свой талант, испугался любви и повел себя низко, едва не погубив совсем юную девушку, Маня может «упрекнуть» себя только в чрезмерности своих чувств, в том, что не выдержала предательства возлюбленного физически, став причиной семейной трагедии и с большим трудом вновь обретя надолго утраченный вкус жизни.

Кажется, что подталкивая читателя к неизбежному сопоставлению поведения героев повести и обездоленных артистов, автор стремится еще более возвысить образ последних. Однако в повести есть менее заметное, но не менее важное упоминание уличного выступления. Оно встречается в эпизоде, где Истомин, поддаваясь страсти, соблазняет Маничку. Повествователь, живущий в соседней комнате, сквозь сон внимает происходящему за стеной, одновременно

ему грезятся различные картины и звуки, в том числе «детские голоса, распевающие под звуки разбитых шарманок» [Там же, с. 105], а просыпаясь он слышит доносящееся с улицы пение: «<...> где-то ныла разбитая шарманка, и под ее унылые звуки разбитый голос пел: Танцен дами, стид откинув, / Кавалерен без затей. / Схватит девишка, обнимет / И давай вертеться с ней» [Там же, с. 107]. Таким образом, уличное выступление становится если не фоном, то сопровождением сцены. И теперь оно соотносимо скорее с миром житейской пошлости. Особенно показательна в этом плане песенка, которую поет исполнительница на ломаном русском языке и которая явно противопоставлена той «рыцарской песне», что мы слышали из уст «ходульной плясуньи» в прологе повести. По-видимому, для Лескова было важно подчеркнуть, что от человека, независимо от рода деятельности, зависит, чем будет его жизнь – высокой трагедией или «собачьей комедией».

Рассмотренный выше материал позволяет сделать ряд выводов:

1. Шарманщики и группирующиеся вокруг них прочие уличные артисты появляются в качестве заметной художественной детали в произведениях русской беллетристики начиная с 1840-х гг. Уже в 1840-е гг. в текстах разных жанров, созданных представителями разных художественных школ они предстают как довольно устойчивая, хотя и не абсолютно примелькавшаяся часть простонародной культуры.

2. Данный фольклорно-этнографический материал оказывается востребован в литературе в разных своих ипостасях. Во-первых, писатели изображают самих носителей рассматриваемой культуры; во-вторых, в литературных произведениях находит отражение «продукция» уличных артистов – цитируются тексты песен, упоминаются исполняемые ими номера, художественно осваиваются образы, речь, структура театра Петрушки; в-третьих, в круг внимания писателей попадает сам инструментарий уличных исполнителей – прежде всего шарманка.

3. В художественных произведениях уличные исполнители становятся действующими лицами жанровых сцен и изображаются как определенный

социально-этнографический феномен; при этом градация отношений к ним и их занятию разных авторов весьма широка: они выступают то как представители мира порока и пошлости, то как честные труженики, не нашедшие другого способа заработать на хлеб насущный, то как истинные художники.

4. Особое место среди атрибутов уличных артистов занимает шарманка. Она может использоваться как художественная деталь, с помощью которой обнажается сущность персонажа (Гоголь); звуки шарманки ассоциируются с навязчивостью, монотонностью, тем не менее способны влиять на человеческие эмоции (Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Лесков); у Мятлева с шарманкой и шарманщиком соединяется представление о судьбе.

5. По-разному включается в литературные произведения фольклор уличных артистов: в основном исполняемые ими номера упоминаются или цитируются (обычно фрагменты песен), у Достоевского находим наиболее сложную переработку материала театра Петрушки, который становится одной из основ для создания новой художественной ткани.

Глава 4
Городской уличный театр в литературе для детей

4.1. Уличный артист в рассказе В.Ф. Одоевского «Шарманщик»

В произведении для детей роль главного героя впервые отвел уличному артисту В.Ф. Одоевский. Его рассказ так и называется – «Шарманщик».

На первый взгляд, кажется странным обращение этого писателя, принадлежавшего к одному из древнейших аристократических родов, далекого как от простонародной среды, так и от социальной проблематики, с ней связанной, к фигуре бедного артиста-ремесленника. Так, П.Н. Сакулин отмечал, что «в бытовой беллетристике» Одоевский наибольшее внимание уделял жизни высшего общества, «ее он лучше знает, к ней питает больше симпатии, как к своей родной сфере <...>» [Сакулин 1913, с. 168]. Однако быт, по крайней мере, среднего класса российского общества не был для Одоевского абсолютно закрытым. По матери он происходил из обедневших дворян и с детства имел возможность познакомиться с небогатой и незнатной Москвой в доме бабушки по материнской линии[81]. Современники Одоевского и его исследователи отмечают своеобразный демократизм во взглядах писателя [Панаев 1950, с. 89; Сахаров 1981, с. 14]. Любопытен факт, касающийся его петербургского литературного салона, где, в отличие от других великосветских собраний, представители знати могли свободно встретиться с писателями-разночинцами [Аронсон 1929, с. 71–72]. Обратим внимание, что в салон Одоевского были вхожи Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Д.В. Григорович, писатели, также в большей или меньшей мере затронувшие в своем творчестве тему бродячего артиста.

Ряд моментов, объясняющих интерес Одоевского к фигуре уличного

[81] Особенно тесным общение Владимира Одоевского с родней матери становится после смерти отца в 1808 г. Вслед за недолгим пребыванием в доме деда по отцу Сергея Ивановича мальчик, по словам М.А. Турьян, «перекочевывает в руки филипповской родни (родня по материнской линии – *С. С.*) и поселяется с матерью — неизвестно, то ли в собственном их доме, то ли, возможно, если дом уже продан, - в наемном или у бабки Авдотьи. Судя по позднейшему упорному молчанию Одоевского об этой поре детства, о том, что он никогда не хотел вспоминать, – вероятнее последнее» [Турьян 1991, с. 20].

музыканта и позволяющих говорить даже об определенной неслучайности появления данного образа в его произведении, обнаруживается в творческих установках писателя.

Жизнь представителей среднего и низшего класса нашла отражение в нескольких произведениях Одоевского[82]. Причем одно из них – рассказ «Мартингал» был опубликован в программном для натуральной школы издании – «Петербургском сборнике» (1846) Н.А. Некрасова, в другом манифесте этой школы, «Физиологии Петербурга», годом раньше, в 1845, вышел уже упоминавшийся очерк «Петербургские шарманщики» Григоровича. Упомянем также новеллу Одоевского «Живописец» (1839), повествующую о судьбе бедного художника. Здесь история жизни представителя социальных низов столицы служит писателю для раскрытия одной из излюбленных им романтических тем – столкновение творческой личности, высоких духовных потребностей с «пошлой прозой жизни». Любопытно, однако, что в этом рассказе писатель мельком упоминает об уличном музыканте как представителе самого нищего слоя петербуржцев. Главный герой, начинающий живописец Шумский, восторженно делится с знакомой, богатой мещанкой Марфой Андреевной, мечтами о своей будущности художника. На что она ему иронически отвечает: «И впрямь ты будешь гудошником» [Одоевский 1981в, с. 328], т. е. музыкантом, играющем на гудке, именно этот инструмент был популярен у самых бедных бродячих артистов. В произведениях Одоевского для взрослых тема уличного музыканта развития не получила. Почему же образ бродячего артиста оказался востребован в детском рассказе писателя?

Работа в области детской литературы не была для Одоевского эпизодичной. Начиная с 1834 г., когда он совместно с Б.А. Врасским издал первые рассказы для детей «Детские книжки для воскресных дней»[83], Владимир Федорович довольно регулярно выступал в печати с произведениями

---

82 Обзор произведений Одоевского, изображающих жизнь среднего и низшего классов см.: [Сакулин 1913, с. 125–166].

83 См. об этом: [Турьян 1991, с. 282].

для маленьких читателей. Самым известным и популярным его детским произведением стал «Городок в табакерке» (1834), а самым популярным сборником – «Сказки и рассказы для детей дедушки Иринея»[84], повествователем в которых выступал Ириней Модестович Гомозейко – маска, известная взрослому читателю по «Пестрым сказкам» (1833).

Одоевский серьезно занимался вопросами детского развития, воспитания, образования. Он написал ряд педагогических статей [Одоевский 1955], в 1845 г. в журналах «Отечественные записки» и «Новая библиотека для воспитания» печатались отрывки из его большого неоконченного труда «Наука до наук» [Сетин 1990, с. 233]. В конце 1838 г. Одоевский был назначен правителем дел Комитета Главного попечительства детских приютов. В 1842 г. работает в Ученом комитете для руководства школьным образованием государственных крестьян.

Задачи детской литературы Одоевский видит в том, чтобы, с одной стороны, развить воображение и любопытство ребенка, пробудить интерес к окружающему миру, а с другой стороны, заложить в душе юного человека нравственные основы[85]. Последнее в значительной степени перекликается с близкой ему филантропической идеей помощи нуждающемуся ближнему. Отсюда вполне закономерно обращение писателя в одном из детских рассказов к герою из социально низкой среды, к такому, кого живущие в довольстве часто просто не замечают, хотя видят ежедневно. В начале рассказа «Шарманщик» Одоевский отчетливо формулирует эту свою позицию: «Как вы счастливы, любезные дети! У вас есть маменьки, которые о вас заботятся: чего бы вы ни захотели, что бы ни задумали, – все готово для вас. <...> Вам и в голову не приходит, что есть на свете другие дети, у которых нет ни маменьки, ни папеньки, ни мягкой постельки <...>. Я расскажу вам повесть об одном из таких дитятей. Ваня, сын бедного органного музыканта (одного из тех, которых вы часто встречаете на улице с органами, или которые входят во двор,

---

84 Первый сборник под таким названием был издан Одоевским в 1838 г.

85 Подробнее см.: [Бабушкина 1948, с. 187-188; Сетин 1990, с. 234-235; Хеллман 2016, с. 51].

останавливаются на морозе и забавляют вас своею музыкой), Ваня шел рано поутру с Васильевского острова в Петропавловскую школу» [Одоевский 1871, с. 15-16]. Таким образом, появление фигуры бедняка в детском рассказе писателя не случайно. Не случайно и то, что в поисках «подходящего» бедняка[86] он обращается именно к фигуре уличного артиста-музыканта.

Хорошо известно особое отношение Одоевского к музыке, и как писателя-романтика, и как человека, музыкально одаренного, прекрасно знавшего и горячо любившего этот вид искусства[87]. Известно также, что он увлекался музыкальными инструментами и сам сконструировал орган. По-видимому, Одоевский разделял свойственное представителям романтизма пристрастие и к уличному исполнительству, способность, по словам А.Е. Махова, «в самом скромном и скудном звукомузыкальном мире» находить «довольно пищи для воображения» [Махов 2017, с. 49]. Любопытно следующее рассуждение Одоевского: «Русский простолюдин с музыкальным дарованием, которого ухо еще не испорчено ни уличными шарманками, ни итальянскою оперою, поет весьма верно <...>. Недаром поставлены здесь рядом итальянская опера и уличная шарманка; в мире искусства – одно недалеко от другого; итальянскою оперою портится вконец ухо, вкус и музыкальный смысл того общества, которым посещается театр, а уличные шарманки производят то же гибельное действие на простолюдина; не говорю уж о том, что они всегда расстроены, – следственно отучают ухо от правильных интервалов; все эти шарманки построены в темперированной гамме – самой противной неиспорченному русскому уху и сбивающей с толка русского человека» [Одоевский 1956, с. 481][88]. Хотя, как видим, Одоевский скептически отзывается о шарманке, тем не менее постановка ее в один ряд с итальянской оперой, которую, несмотря и здесь на определенный скепсис, он высоко ценил, на наш взгляд, говорит о неравнодушии автора к данному инструменту. При этом писатель, любивший и

86 Как отмечает Сакулин, представители социальных низов в рассказах Одоевского для взрослых чаще всего изображаются порочными, жестокими, грубыми, корыстолюбивыми [Сакулин 1913, с. 142—143, 151—153].

87 Музыкальные интересы Одоевского очерчены в книге: [Одоевский 1956].

88 Отрывок из рукописи «Материалы по вопросам древнерусского песнопения», условно датируется 1860-ми гг.

изучавший исконно русскую музыку, как фольклорную, так и церковную, и настаивавший на ее самобытности, очевидно, воспринимал шарманку как нечто чужеродное национальной традиции[89].

Создавая детские произведения, Одоевский во многом «переформатировал» в них темы, мотивы, модели своих взрослых сочинений[90]. Наиболее простой и очевидный пример находим в рассказе для детей «Городок в табакерке», где описание устройства музыкального механизма табакерки [Одоевский 1871а] явно перекликается с описанием устройства органа, увиденного глазами юного Себастьяна Баха, в одноименной новелле писателя для взрослых [Одоевский 1981а, с. 158–159].

Задумывая произведение для детей, в котором главный герой должен быть бедным, страдающим, но привлекательным для читателя и к тому же еще воплощающим в себе идею добра, Одоевский вполне предсказуемо обратился к фигуре уличного артиста-музыканта. Такое сцепление «профессионального» статуса героя и его человеческих качеств в свете важных для писателя размышлений о трагической судьбе творческой личности, невозможности истинного творчества вне нравственного начала представляется вполне закономерным. Но в рассказе для детей писатель по-иному, чем в прозе для взрослых, комбинирует традиционные для романтизма мотивы. Так, характерная для этого художественного направления сюжетная схема – творческая личность, страдающая не столько от нищеты, сколько от непонимания толпы и невозможности в полной мере реализовать свои замыслы, представленная, например, в одной из наиболее известных новелл Одоевского «Последний квартет Бетховена» (1831), переосмысляется в «Шарманщике» в сентиментально-нравоучительном ключе и гораздо более «приземленном» варианте. Уличные музыканты – не создатели великих произведений,

89 В начале XIX в. действительно фольклорная песня традиционной гармонии начинает все более теснится песней литературного происхождения. Определенную роль в этом, видимо, сыграли и шарманщики.

90 Такой подход был характерен для детской литературы первой половины XIX в., так как в этот период она только начинает выделяться в особую область. См. об этом: [Уракова 2014, с. 141—153; Хеллман 2016, с. 29].

пренебрегающие материальными благами, и люди не понимают их не потому, что не в состоянии встать наравне с гением, вечно устремленным к поиску нового. Шарманщик Ваня, как и вся его семья, – ремесленник от искусства и страдает именно оттого, что не может заработать достаточных средств к существованию, а люди не понимают не его музыки, а его бедственного положения. Показательно в связи с этим, как по-разному использует Одоевский в двух рассказах мотив смеха / отчаяния. В новелле о великом композиторе этот мотив становится характеристикой внутреннего мира героя, находящего выражение в его творениях: «В веселых вещах Бетховена кто-то хохочет с отчаяния» [Одоевский 1981, с. 125]; в рассказе «Шарманщик» оксюморонное объединение отчаяния («смерти») и смеха фиксирует взаимоотношения уличного артиста и публики: «Смерть была на душе у Вани, а он принужден был выдумывать остроумные ответы, смешные анекдоты, чтобы как-нибудь укротить гнев маленьких настойчивых судей своих, от которых зависела жизнь его отца, его матери, его самого» [Одоевский 1871, с. 23].

Тем не менее, несмотря на, казалось бы, сугубо бытовые устремления главного героя «Шарманщика», Одоевский, безусловно, награждает его задатками творческой натуры, поскольку делает Ивана в высшей степени устремленным к добру, наделяет даром остро сопереживать чужому несчастью. А в художественном мире писателя творческая личность невозможна вне категорий добра и любви, вне способности сочувствовать [Одоевский 1981б, с. 269]. Юный герой, не задумываясь, подбирает брошенного младенца и хочет взять его в свою семью, несмотря на ее бедственное положение, а затем, отдав малыша в Воспитательный дом, регулярно его навещает, привязываясь к нему душою. Взрослый Иван, даже находясь в безвыходной жизненной ситуации, не может пройти мимо попавшей под лошадь женщины и один среди многочисленных прохожих бросается к ней на помощь. В финале рассказа Одоевский несколько «поднимает» своего героя по «лестнице» искусства, делая его уже не шарманщиком, а учителем музыки.

Рассказ Одоевского заканчивается благополучно. Находящийся на краю

гибели Ваня неожиданно встречает того самого, спасенного им некогда Алешу, ставшего знаменитым живописцем, и последний выручает своего благодетеля. Финал придает рассказу ощутимо «филистерскую» окраску: главный герой и его мать, переселившись к Алеше, живут в спокойствии и довольстве, а первый уроками «увеличивает общие доходы» [Одоевский 1871, с. 32]. Романтический идеал здесь уступает место мещанскому счастью, а весь рассказ приобретает сугубо нравоучительный смысл: добро всегда вознаграждается. Таким образом, «Шарманщик», как и многие другие детские рассказы писателя, вписывается в характерное для рассматриваемого периода направление детской литературы, не избавленное от прямолинейной дидактики [Хеллман 2016, с. 29].

Большой интерес для нас представляет то, как Одоевский описывает ремесло уличных актеров, что он о нем знает. Безусловно, главными для писателя в «Шарманщике» являются моральная коллизия, сюжет, раскрывающий мысль о том, что бескорыстный добрый поступок обязательно вернется к совершившему его. Однако нашли в нем отражение и суровые будни нищих артистов. Во-первых, он «придумывает» биографию своему герою, которая отвечает на вопрос, какой человек и как может стать бродячим артистом. Отец Вани — немец по происхождению, так как семья носит фамилию Лихтенштейн и в рассказе упоминается, что мальчик, найдя младенца, пытается говорить с ним по-немецки. Старший Лихтенштейн в молодости давал уроки на фортепиано и на скрипке, чем обеспечивал семье безбедное существование, но затем тяжело заболел, потерял учеников, распродал все имущество и в конце концов был вынужден «приняться за ремесло уличных музыкантов» [Одоевский 1871, с. 21]. Изображенный Одоевским путь к этому занятию вполне согласуется со сведениями, встречающимися в мемуарной и очерковой литературе второй половины XIX в., видим мы подобных героев и в жанровой живописи данного периода[91]. Характерно, что Одоевский делает своих шарманщиков немцами. Представители этой нации (наряду с итальянцами) и по свидетельствам мемуаристов составляли значительную часть

91 Подробно об этом см. в гл. 2.

бродячих актеров.

Музыкант-шарманщик в тексте Одоевского – фигура обычная, заурядная для петербургской улицы. Как и в рассматривавшемся ранее очерке Григоровича, у Одоевского шарманка – стержень, к которому присоединяются в разных комбинациях другие формы городской зрелищной культуры. Мать Вани учит плясать собачек, а, когда отец с сыном показывают марионетки, мать «вертит орган». «Иногда же на долю Вани доставалось вертеть орган; тогда мать играла на арфе, а отец на скрыпке» [Одоевский 1871, с. 22]. Ваня выступал и в качестве певца. Семейство Лихтенштейн показывало еще «китайские тени», по-видимому, писатель имеет в виду раек, так как дальше замечает, что маленькие зрители часто бывали разочарованы, так как картинки находили «стертыми, стекло не довольно светлым» [Там же, с. 23]. Таким образом, по Одоевскому, уличное представление могло включать, помимо шарманки, номера, исполняемые на других музыкальных инструментах (арфе, скрипке), пение, кукольное представление, показ райка и дрессированных животных. Все эти формы зрелищ многократно упоминаются и в очерке Григоровича, и в мемуарной литературе XIX в.

Интересно, как описывается в рассказе организационная сторона уличного исполнительства. Во-первых, как видим, Одоевский делает уличными артистами всю семью, что, по-видимому, было не редкостью. Рассказы о подобных семействах находим и в мемуарной литературе, например, у А.А. Бахтиарова [Бахтиаров 1994, с. 203], Д.А. Засосова и В.И. Пызина [Засосов, Пызин 1991, с. 185]; такое же семейное ремесло в 1908 г. изобразил художник В. Е. Маковский на картине «Кукольный театр в деревне»[92] (подробнее об этом см. в гл. 2). Во-вторых, писатель подчеркивает передвижной характер этой семейной труппы: сначала она выступает на улицах Петербурга, затем, купив лошадь с телегою, начинает ездить по разным городам, причем, как замечает

92 Интересно, что рассказ Одоевского «Шарманщик» в издании 1871 г. «Сказки и сочинения для детей дедушки Иринея», осуществленном Д.Ф. Самариным, сопровождается иллюстрацией того же В. Е. Маковского. На ней изображена семья Лихтенштейн во время выступления: Ваня вертит ручку шарманки, отец играет на скрипке, мать ─ на арфе.

автор, подолгу в одном месте не остается, так как «сбор» быстро падает. В-третьих, Одоевский упоминает о том, что в Петербурге уличные артисты образуют своего рода артели: селятся компактно (в Чекушах[93]), заработанные деньги отдают «в общий котел». О том же рассказывают в очерке «Петербургские шарманщики» Григорович и в рассказе «Саввушка» Кокорев.

Обращает на себя внимание тот факт, что восприятие Одоевским уличного артиста довольно ощутимо перекликается с восприятием Григоровича: для обоих он несчастный, но честный бедняк, вызывающий сочувствие. Однако сходные взгляды объясняются разными причинами.

Позиция Григоровича, как уже отмечалось, во многом связана с его близостью к натуральной школе. Очеркист не стремится к психологической «пластичности», многомерности изображения своего героя. Хотя относится к последнему сочувственно, все же в первую очередь задача писателя очертить тип. Как констатирует И.А. Зайцева, «уделяя большое внимание изображению среды, автор раскрывает ее неотвратимое влияние на человеческую судьбу. Неразрывность связи человека с окружающей средой, неизбежность подчинения ей подчеркнуты и тем, что речь идет не о конкретной личности, а о шарманщике вообще. Индивидуальное начало в человеке не принимается во внимание <...>» [Зайцева 1997, с. 129].

Для Одоевского Ваня-шарманщик – художественный образ, выражающий узко очерченную нравственную идею, имеющий внятную дидактическую установку, в связи с чем писатель конструирует вокруг своего героя весьма искусственный, малоправдоподобный сюжет, исполненный чувствительного пафоса. Тем не менее, как мы старались показать, для Одоевского шарманщик не сугубо эмблематичный персонаж, он вводит в свой рассказ немало вполне достоверных деталей, связанных с ремеслом уличных артистов, что свидетельствует о неплохом знакомстве писателя с их жизнью, к которой он, возможно, с интересом приглядывался.

---

93 Чекуши – район в юго-западной части Васильевского острова, где селились в основном бедняки.

Параллели между рассказом Одоевского и очерком Григоровича заставляют задуматься над вопросом, могло ли Владимиру Федоровичу быть известно произведение Дмитрия Васильевича до того, как первый создал своего «Шарманщика»? На этот вопрос однозначного ответа пока дать не удается, так как не удается установить точное время написания рассказа. В исследованиях, посвященных как непосредственно Одоевскому, так и детской литературе в целом «Шарманщик» упоминается, но, как правило, не датируется или говорится, что он был опубликован в сборнике «Сказки и повести для детей дедушки Иренея» [Сетин 1990, с. 235–236]; однако ни в сборниках под этим названием 1838 и 1841 гг., ни в других доступных нам прижизненных изданиях Одоевского[94] этот рассказ не значится. Первая известная нам публикация произведения представлена в сборнике писателя «Сказки и сочинения для детей дедушки Иринея», изданном Д. Ф. Самариным в 1871 г. в серии «Библиотека для детей и для юношества». Не исключено, что рассказ имелся в не увидевшем свет сборнике сказок и рассказов дедушки Иринея 1840 г.[95]. Правда, в рецензии В.Г. Белинского [Белинский 1978, с. 38–77] на эту книгу «Шарманщик» не упоминается. Он мог быть опубликован также в сборнике «Мороз Иванович» (1841)[96] или в журнале «Детская библиотека» (1835–1838)[97], позже – «Детский журнал для образования понятия, сердца и нрава» (1838–1839), где печатался Одоевский (в библиотеках доступны не все номера этих журналов). Как считают исследователи, после 1844 г. писатель практически не обращался к художественной прозе [Сахаров 1981, с. 24-25; Турьян 1991, с. 371], в связи с

94 Врасский Б.А., Одоевский В.Ф. Детская книжка для воскресных дней на 1835. Спб.: Тип. 3 Отд-ния собств. е. и. в. канцелярии, 1834. 148 с.; Одоевский В.Ф. Сказки и повести для детей дедушки Иринея. Спб.: Тип. С. Глинки, 1838. 196 с.; Одоевский В.Ф. Сказки и повести для детей дедушки Иринея. Спб.: Тип. С. Глинки, 1841. 200 с.

95 В примечании А.Л. Осповата к ук. статье Белинского говорится, что этот сборник не вышел в свет, так как автор, увидев в сигнальном экземпляре «тьму опечаток», приостановил издание книги: Примечание на с. 541 в [Белинский 1978]. Однако сборник был выпущен в следующем, 1841 г., и маловероятно, что Одоевский мог изъять из него рассказ «Шарманщик».

96 Этот сборник упоминается в статье об Одоевском в издании: [Русские писатели 1999, с. 396]. В российских библиотеках этот сб. Одоевского отсутствует.

97 В доступных нам номерах за 1837, 1838 гг. он отсутствует. В монографии Ю. Сытиной приводится хронологическая таблица художественных произведений и программных статей Одоевского, опубликованных в периодических изданиях 1830-1840-х годов, однако рассказы для детей в ней не учтены [Сытина 2019, с. 364-369].

этим с определенной долей вероятности можно предположить, что Одоевский создал «Шарманщика» ранее, чем появился очерк Григоровича. В то же время, возможно, рассказ был написан все же после прочтения Владимиром Федоровичем «Петербургских шарманщиков»[98], тем более что в 1846 г. он принял активное участие в создании и деятельности благотворительного Общества посещения бедных просителей (1846–1855), каждый член которого должен был, в частности, не менее одного раза в месяц бывать в семействах своих подопечных [Путята 1869, с. 13–17, 20]. Такое близкое знакомство с жизнью обездоленного Петербурга могло послужить толчком к рождению замысла «Шарманщика». Как бы то ни было рассказ «Шарманщик» — первое произведение для детей, в котором уличный артист оказывается главным героем[99].

4.2. Бродячие артисты в рассказе А.И. Куприна «Белый пудель»

Вновь центральным действующим лицом произведения для детей уличный артист стал в начале XX века.

Рассказ «Белый пудель» – один из самых известных в творчестве А.И. Куприна. Опубликованный в 1904 г. в журнале «Юный читатель»[100], он до настоящего времени с интересом воспринимается детской аудиторией и остается в числе наиболее издаваемых произведений писателя. Так было и на протяжении всего XX века. Например, П.Н. Берков в исследовании, посвященном Куприну, привел данные на 1956 г.: новелла «Белый пудель» начиная с 1917 г. выдержала в СССР 45 изданий на 18 языках общим тиражом 2 млн. 163 тыс. экземпляров (всего за эти годы все его произведения были изданы 175 раз тиражом 7 млн 764 тыс. экземпляров) [Берков 1956, с. 3], при этом напомним, что до возвращения Александра Ивановича в 1938 г. из эмиграции на родину публикация его книг была сильно затруднена [Дружников 2007, с. 346-347].

98 Личное знакомство Одоевского и Григоровича состоялось в 1847 г. [Григорович 1987, с. 100].

99 Даже в том случае, если предположить, что «Шарманщик» — литературная мистификация и по какой-то причине был приписан Одоевскому, первая его публикация была осуществлена намного ранее, чем был создан рассказ «Белый пудель».

100 Журнал издавался в Санкт-Петербурге, рассказ вышел в №№ 2, 3.

Куприн, безусловно, не был преимущественно детским автором, хотя уже в 1908 г. вышел сборник его произведений для юных читателей – «Детские рассказы» (СПб.: Изд. Освобождение). Однако в детскую литературу он попал не случайно, этот род сочинительства ему, безусловно, доставлял удовольствие. В одном из интервью он признался, что хотел бы писать только для детей [Дьякова 2000, с. 610]. К. И. Чуковский вспоминал об энтузиазме, с которым Куприн откликнулся на его просьбу сочинить рассказ для маленьких [Чуковский 1967, с. 180]. Среди многочисленных занятий, которые пришлось в пору молодости освоить Куприну, одним из самых приятных он считал давать уроки детям, поскольку с ними никогда не ссорился [Берков 1956, с. 21]. Хорошо знавший Куприна И.А. Бунин отмечал, что в Александре Ивановиче было много «мальчишеского» [Бунин 2006, с. 9], о том же писал И. Соколов-Микитов: «Было в нем что-то детское, простодушное. Да и любил и знал он детей» [Соколов-Микитов 2007, с. 438]. Особенно важны для нас воспоминания об этой стороне личности Куприна Б. Киселева, общавшегося с писателем в детстве[101]. Среди многих литераторов, бывавших в доме Киселевых, Борис сразу выделил Александра Ивановича: «Гости на нас, детей, мало обращали внимания. Исключение составлял А.И. Куприн» [Киселев 1964, с. 3]. Некоторое время маленький мальчик и начинающий писатель устраивали домашний цирк. Причем пытались они научить цирковым трюкам собаку Джека, но без большого успеха: «Бездарная собака, – сердито говорил Александр Иванович» [Там же, с. 21]. Наверное, этот опыт – одно из тех «впечатлений», которое нашло свое «место» в рассказе «Белый пудель». О необходимости таких впечатлений рассказывал Куприн жене: «Сейчас все новые впечатления у меня не отстоялись. Я свернул их, как ленты кодака, и уложил в своей памяти. Там они могут пролежать долго, прежде чем я найду для них подходящее место и разверну их» [Куприна-Иорданская 1966, с. 68].

В работах по истории детской литературы «Белый пудель»

101 Б. Киселев — сын киевского литератора М. Киселева, в чьем доме некоторое время жил Куприн во второй половине 1890-х гг.

рассматривается в ряду произведений о животных [Арзамасцева, Николаева 2009, с. 259; Хеллман 2016, с. 206]. Мир зверей действительно привлекал Куприна, о чем не раз писал он сам и вспоминали знавшие его люди. Так, уже упоминавшийся Б. Киселев рассказывает, как однажды Александр Иванович и его отец купили на ярмарке у крестьянина ободранного волками жеребенка и выходили его [Киселев 1964, с. 20]. Особую любовь питал Куприн к собакам: с пуделем (правда, черным) по кличке Негодяй он ходил на охоту в пору жизни в Житомире [Там же, с. 181-183], постоянно обитали собаки у него на даче в Гатчине, причем какое-то время их было одновременно 17 [Там же, с. 185]. М.К. Куприна-Иорданская отмечает, что ему было интересно наблюдать за ними, разбираться в их психологии. Например, Куприн считал, что собаки умеют смеяться, причем каждая делает это по-своему [Куприна-Иорданская 1966, с. 49]. Свое отношение к животным Александр Иванович обозначил в беседе с журналистом: «Если бы я мог, я завел бы и корову, и лошадь, и козла. Это безнравственно разводить живность русскому писателю, которому подобает умирать в мансарде от чахотки и без копейки в кармане. Но что поделать с природным влечением! И как их интересно наблюдать и изучать! У каждого свои повадки, своя психология, свой быт...» [Куприн 2007в, с. 327]. Произведения, посвященные «братьям нашим меньшим», составляют бОльшую часть всего, написанного Куприным для юного читателя. Не случайно изданный в 1977 г. в Ленинграде сборник его рассказов для детей назывался «Ю-ю. Рассказы о животных».

Однако новелла «Белый пудель», на наш взгляд, значительно отличается от других произведений Куприна на данную тему, хотя название и отсылает нас к ней. В центре рассказа все же не наблюдения над жизнью животного и даже не взаимоотношения человека и собаки, а собственно человек – двенадцатилетний мальчик по имени Сергей. Именно юный герой интересует Куприна прежде всего, и созданный писателем тип, с нашей точки зрения, оказался весьма знаменательным для детской литературы XX века.

Помимо упомянутых впечатлений, связанных с рождением «Белого

пуделя», есть еще один жизненный пласт, который определил основную повествовательную ткань рассказа – история из жизни бродячих артистов. Откуда выросла эта его ипостась?

Хорошо известно, что цирк, на рубеже XIX – XX в. еще тесно связанный с «низовым», бродячим уличным и ярмарочным театральным искусством, был одной из главных страстей Куприна. Она зародилась у будущего писателя еще в детстве. В 1879 г. в Александровском малолетнем сиротском училище Куприн познакомился с Анатолием Дуровым, перед которым «благоговел», поскольку, мечтая уже тогда стать цирковым артистом, Дуров показывал ребятам различные номера: «<...> вертелся колесом, ходил на руках и изображал клоуна» [Куприн 1959, с. 261]. В небольшой заметке об артисте, написанной в 1916 г., Куприн вспоминает, что, будучи еще подростком, Дуров убежал из дома и «попал в бродячую труппу к какому-то немцу», в балагане которого проработал пять месяцев [Там же].

В последующем Куприн везде и всегда был связан с цирком: живя на юге в 1890-х гг. в течение нескольких месяцев ездил вместе с передвижным цирком Сура, славившимся блестяще выдрессированными собаками [Киселев 1964, с. 117-121], позже, в 1907 г., даже попытался открыть в Киеве собственный цирк борцов, но предприятие развалилось [Берков 1956, с. 19-20], был завсегдатаем цирковых представлений Чинезелли в Петербурге (1903 г.) [Ротштейн 1959, с. 285], а позже там же, но уже в цирке «Модерн», состоял в жюри состязания борцов [Соколов-Микитов 2007, с. 435]. Любопытно, что, по воспоминаниям К.И. Чуковского, демократически настроенный А.М. Горький тем не менее считал это увлечение Куприна недостойным: в начале 1910-х Александр Иванович «принял участие в чемпионате французской борьбы и регулярно выступал на арене в качестве члена жюри. Горькому эти цирковые выступления Александра Ивановича причиняли душевную боль. “Куприн, – писал он А.Н. Тихонову (Сереброву), – публичный писатель, которому цирковые зрители орут: “И де Куприн? Подать сюда Куприна!” Тургеневу бы или Чехову – крикнули этак?”» [Чуковский 1967, с. 187]. Однако сам Куприн еще в 1903 г. в письме к

А.П. Чехову замечал: «Конечно, в наше просвещенное время стыдно признаваться в любви к цирку, но у меня на это хватит смелости» [Куприн 2007б, с. 212].

Обнаруживаются в биографии писателя и пересечения собственно с уличными артистами. Конечно, во времена Куприна вряд ли мог найтись человек, никогда не встречавший во дворе шарманщика или не видевший представлений уличных гимнастов, дрессировщиков, кукольников. Но для кого-то подобные впечатления несущественны, Куприн же всегда был неравнодушен к этому искусству нищих. По воспоминаниям Киселева, писатель очень хорошо подражал лирникам, часто смотрел выступления бродячих исполнителей на ярмарках [Киселев 1964, с. 60]. Жена Александра Ивановича передает его слова: «Я толкался всюду и везде нюхал жизнь, чем она пахнет <...> Среди грузчиков в одесском порту, воров, *фокусников и уличных музыкантов* (курсив мой — *С. Сорокина*) встречались люди с самыми неожиданными биографиями – фантазеры и мечтатели с широкой и нежной душой» [Куприна-Иорданская 1966, с. 20]. Практически в то время, когда был написан рассказ «Белый пудель», Куприн вынашивал еще один, правда, неосуществившийся замысел, о котором также сообщила его жена: «Ромашов поедет военным шпионом в Германию. Изучит немецкий язык до полного совершенства и поедет... Какая упоительная отвага! Один, совсем один, с немецким паспортом в кармане, *с шарманкой за плечами. Обязательно с шарманкой. Ходит из города в город, вертит ручку шарманки, собирает пфенинги, притворяется дураком* (курсив мой – *С. С.*) и в то же время потихоньку снимает планы укреплений, складов, казарм, лагерей. Кругом вечная опасность» [Там же, с. 249].

Знаменательные для интересующей нас темы встречи Куприна, произошедшие во второй половине 1890-х гг., описывает Киселев. Задумав книгу «Киевские типы», Александр Иванович много времени проводил в городской ночлежке, даже некоторое время в ней жил. Здесь он познакомился с семьей уличных артистов: «Глава семейства – “человек-оркестр”: правой рукой он потрясал в воздухе “штандартом” с навешенными на него грохотавшими и

звеневшими бубенцами; бил палкой, привязанной к локтю левой руки, в огромный ухающий “турецкий барабан”, прикрепленный к спине; стучал ногой о землю, дергая веревку, а веревка заставляла с оглушительным звоном лязгать две медные тарелки на барабане. В особо патетические моменты человек тряс головой с надетой на нее пышной короной с колокольчиками и погремушками, извлекая из этого “инструмента” рой звенящих серебристых звуков.

Жена “оркестра” – тощая женщина с сильно накрашенным лицом, с полуседыми буклями – таскала шарманку, вертела ее ручку, и несколько дворов сразу оглашались пронзительным унылым воем шарманки и таким же унылым пением:

Сосны, сосны, смолистые сосны,
Что растут во сиянии дня,
Скиньте, сбросьте вы цепи несносны,
Они душат и мучат меня...

Бледный, худенький мальчик в голубом вылинявшем трико, разостлав на земле потертый коврик, ходил на руках, делая сальто-мортале. Крохотная девочка тоненьким голоском скороговоркой лепетала: “Вижу я под большим шатром голубых невест даль виднеется выше темных туч цепи гор стоят феликанами...”

В конце программы “человек-оркестр”, отстегнув веревку от крючка на сапоге, пускался в пляс: скакал, вертелся с громыхающим барабаном за спиной посреди двора» [Киселев 1964, с. 124-125].

Еще одна встреча с уличным артистом состоялась у дома Киселевых, где жил в то время и Куприн: «Во двор дома, где мы жили, пришел молодой оборванный серб с черными, как угольные ямы, глазами, с обезьянкой за пазухой. Под гнусавое, монотонное пение серба Дзи-Дзи представляла, как пьяный мужик валяется на земле, как баба несет на коромысле воду. Потом Дзи-Дзи танцевала. Танец заключался в том, что Дзи-Дзи, уклоняясь от ударов тонким прутиком по ее голым лапкам, подскакивала, а ее красная с белыми цветочками юбчонка с грязным, затрепанным подолом смешно и жалко

колыхалась. Нюша (сестра Б. Киселева – *С.С.*), увидев обезьянку, воспламенилась к ней страстной, истерической любовью и с плачем начала просить бабушку купить обезьянку. Спросили серба, сколько он хочет за обезьянку. – Сорок рубиль, сказал тот. – А пять не возьмешь? – крикнула с негодованием бабушка. – Что это – корова? Стали торговаться и сошлись на какой-то сумме. Серб прятал деньги с довольным видом. Возможно, он был рад избавиться от Дзи-Дзи. Мы хотели взять Дзи-Дзи в цирк[102], но Нюша не дала ее нам. – Вы ее будете мучить, – сказала она. – Она и так у меня слабенькая и все время кашляет» [Там же, с. 19].

Событие, ставшее непосредственным толчком к созданию «Белого пуделя», произошло летом 1903 г. на даче Давыдовых (родственников первой жены писателя) в Крыму, в Мисхоре, где отдыхал Куприн. Эту историю изложила М.К. Куприна-Иорданская: «В послеобеденное время, около двух часов, заходили к нам на дачу иногда бродячие артисты – старик с шарманкой, лет тринадцати мальчик Сережа, акробат, и с ними дрессированный пудель. Как только раздавались звуки шарманки, к нашей даче стягивались зрители – турки-каменщики, работавшие на соседней даче, няньки с детьми с других дач и просто случайные прохожие.

После представления старик получал деньги, и Александр Иванович звал их обедать на террасу около кухни. Но они брали миски с едой и располагались под деревьями на берегу Салгирки. Старик был неразговорчив и старался говорить о себе как можно меньше. Зато Сережа охотно делился своими планами. В длинных путешествиях по Крыму они доходили до Одессы. Там удалось Сереже однажды побывать в цирке, и с тех пор он мечтал выучиться и стать настоящим акробатом. Рассказал он Александру Ивановичу и о том, как одна богатая барыня непременно требовала, чтобы ей продали пуделя, который очень понравился ее мальчику.

– Но разве можно нам остаться без пуделя? Дедушка отказался отдать собаку. Барыня очень обозлилась на нас. Мы боялись, что она донесет в полицию да

102 Имеется в виду упоминавшийся ранее домашний цирк, который устраивали Куприн и юный Киселев.

еще скажет, что мы что-нибудь у нее украли, – рассказал мальчик. – Поэтому мы ушли скорее из города» [Куприна-Иорданская 1966, с. 160-161].

Взяв за основу «Белого пуделя» именно эту историю, Куприн сохранил многие факты: имя маленького артиста – Сережа, возраст – в рассказе ему 12 лет, порода собаки – пудель, место действия – южный берег Крыма в районе Мисхора. Мечта реального Сережи стать циркачом преобразовалась в новелле в мысли старого шарманщика сделать мальчика артистом цирка [Куприн 2007а, с. 533]. Своим конфликтом – желание барыни купить у странствующих актеров понравившуюся ее сыну собаку и их отказ продать ее – «Белый пудель» также обязан реальному случаю. Упоминается в истории, переданной женой писателя, и о страхе бродячих исполнителей перед полицией. Правда, в рассказе Куприна они боятся стражей порядка, потому что у шарманщика поддельный паспорт. Ко всем этим деталям, имеющим действительную подоплеку, Куприн присоединил еще ряд достоверных нюансов из неплохо знакомой ему жизни уличных артистов. Он довольно подробно описывает само представление, которое дают Мартын Лодыжкин, Сергей и Арто: под звуки шарманки мальчик жонглирует четырьмя костяными шариками, веером, деревянной сигарой и зонтом одновременно, бутылкой из-под пива и свечками, ловя, соответственно, первую на тарелку, а вторые в подсвечники; показывает акробатические трюки - «лягушку», «американский узел», ходит на руках и кувыркается; а собака танцует на задних лапах, лаем здоровается с публикой, прыгает через хлыст, собирает вознаграждения в картуз деда [Там же, с. 524–525]. Неизвестно, таким ли был набор трюков, увиденных Куприным на даче, или он использовал какие-то другие наблюдения. Вспомним здесь о мальчике-гимнасте из семьи уличных исполнителей, с которой общался Куприн в киевской ночлежке, а также о прекрасной осведомленности писателя в цирковой акробатике и дрессуре. На наш взгляд, номера, изображенные Александром Ивановичем, особенно связанные с жонглированием, для среднего уличного артиста сложноваты и скорее здесь сказались цирковые впечатления автора. Бродячую труппу писатель дополняет еще и ученым щеглом, который может вытаскивать

билетики с предсказаниями судьбы [Там же, с. 515]. Вполне реалистично описан в рассказе быт уличных артистов: скитания в местах отдыха богатых дачников, ночевки в дешевых придорожных кабачках («турецкой кофейне»), незначительный интерес «чистой» публики к их представлениям, выступления за гроши или одежду. Находит параллели в документальных источниках и, вероятно, придуманный Куприным характер взаимоотношений Сережи и Лодыжкина: последний взял мальчика «напрокат» у пьяницы сапожника за два рубля в месяц. Но вскоре сапожник умер и мальчик остался с шарманщиком [Там же, с. 516].

Однако замысел Куприна, конечно, не сводится лишь к тому, чтобы дать правдивую зарисовку из жизни определенного «профессионального» круга (вроде текстов из его «Киевских типов»). Будучи предельно точным в отражении реальностей существования своих героев, писатель, создавая рассказ для детей, безусловно, наделил этот социально-этнографический материал не только познавательными нагрузками.

В начале новеллы настойчиво возникает мотив старости[103]: «<...> сзади плелся *старший* член труппы – *дедушка* Мартын Лодыжкин, с шарманкой на скрюченной спине.

Шарманка была *старинная*, страдавшая хрипотой, кашлем и *перенесшая на своем веку не один десяток починок*. Играла она две вещи: унылый вальс Лаунера и галоп из «Путешествия в Китай» – обе *бывшие в моде лет тридцать — сорок тому назад*, но теперь всеми позабытые <...> Дедушка сам сознавал недостатки своей машины и иногда замечал шутливо, но с оттенком тайной грусти:

Что поделаешь?.. *Древний орган*... простудный... Заиграешь — дачники обижаются: “Фу, говорят, гадость какая!” А ведь пьесы были очень хорошие, модные, но только нынешние господа нашей музыки совсем не обожают. <...> Опять-таки трубы эти... Носил я орган к мастеру – и чинить не берется. “Надо,

103 Ср., например, в рассказе В. Одоевского уличные артисты — семья с родителями среднего возраста.

говорит, новые трубы ставить, а лучше всего, говорит, *продай ты свою кислую дребедень в музей... вроде как какой-нибудь памятник...*”» [Там же, с. 515] (курсив везде мой – *С.С.*). Таким образом, Куприн вроде бы воспринимает бродячее исполнительство как нечто, уходящее в прошлое. Но далее в рассказе эта историко-бытовая деталь окажется важным мотивом в выявлении идейного замысла.

Центральной коллизии рассказа, связанной с попыткой богатой дачницы купить у бродячих артистов собаку, Куприн придает ярко выраженный моральный смысл: барыня (как и прочие действующие лица новеллы, кроме Мартына Лодыжкина и Сергея) уверена в своем праве обладать всем желаемым. Она считает, что все покупается: «Да послушайте же, безумный старик!.. Нет вещи, которая бы не продавалась <...>» [Там же, с. 527]. Уличные артисты другого мнения. Дедушка Лодыжкин так объясняет уговаривающему его продать собаку дворнику причины своего отказа: «<...> ежели бы у тебя был самый что ни на есть верный друг... который сыздетства... То за сколько бы ты его примерно продал? <...> Ты так и скажи своему барину <...> не все, мол, продается, что покупается» [Там же, с. 531]. Этим моральным принципом наделяет странствующих исполнителей, безусловно, сам Куприн. В изложении реального уличного артиста Сережи причина нежелания его старшего товарища продать собаку дачнице не вполне ясна, но скорее всего она заключалась в том, что дрессированный пес приносил актерам заработок. Напомним также, что в истории с обезьянкой Дзи-Дзи животное было с легкостью куплено у уличного музыканта (и не за огромную сумму в 300 рублей, которую предлагают Лодыжкину в «Белом пуделе», а за гораздо меньшую – от 5 до 40 рублей).

Очевидно, что Куприну было важно поставить своих героев перед определенными нравственными испытаниями. Первое – продать или сохранить друга – дедушка Лодыжкин и юный акробат прошли с честью. Но за первым следует второе: пока артисты спят дворник крадет собаку; возникает необходимость спасать друга. Эта задача для старого шарманщика оказывается непосильной. Он не может, как предлагает Сергей, обратиться в полицию, так

как у Мартына Лодыжкина фальшивый паспорт. Не видя никаких других путей вернуть Арто, он сдается: «Нет, Сережа, ничего мы тут не сделаем... Ничего, Сережа...

Голос у дедушки оборвался и захлебнулся. Слезы опять потекли по глубоким, коричневым от загара морщинам» [Там же, с. 536].

Таким образом, выбор *старости* – смирение перед несправедливостью. Этот момент рассказа становится переломным в изображении юного героя. Если до этого мальчик, хотя и с некоторой иронией, подчинялся Лодыжкину, признавал в нем более опытного, знающего жизнь человека, то теперь роли персонажей меняются. В паре *старость – молодость*, главной становится *молодость*; Сергей берет на себя ответственность за дальнейшее, не соглашается мириться со злом. Сначала Куприн показывает этот перелом с помощью изобразительно-выразительных контрастирующих деталей поведения старшего и младшего героев и комментирующих их поведение слов: «Сергей, который слушал ослабевшего старика молча, с плотно сжатыми бровями, бледный от волнения, вдруг взял его под мышки и стал подымать.

Пойдем, дедушка, – сказал он повелительно и ласково в то же время. – К черту пачпорт, пойдем! Не ночевать же нам на большой дороге.

Милый ты мой, родной, – приговаривал, трясясь всем телом старик. – Собачка-то уж очень затейная... Артошенька-то наш... Другой такой не будет у нас...

Ладно, ладно... Вставай, – распоряжался Сергей. – Дай я тебя от пыли-то очищу. Совсем ты у меня раскис, дедушка» [Там же].

Чуть ниже резюмируются произошедшая перемена ролей и совершившийся в душе юного героя переворот: «Но пока он (Сергей – *С. С.*) шел рядом с дедушкой до ночлега, с лица его не сходило новое, упрямое и сосредоточенное выражение, точно он задумал про себя что-то чрезвычайно серьезное и большое» [Там же].

В последующем повествовании выбор *молодости* — бороться — реализуется и сюжетно: Сергей выкрадывает Арто. Характер главного

действующего лица, таким образом, приобретает героическое начало: он решается на самостоятельный, смелый поступок и выходит из опасной ситуации победителем.

Итак, с точки зрения писателя, будущее за молодостью, восстающей против несправедливости. Такой финал рассказа, по-видимому, в определенной мере обусловлен социально-исторической ситуацией начала XX века и увлечениями той поры самого Куприна: в это время Александр Иванович сближается с А.М. Горьким, испытывает влияние его бунтарских идей, отраженных в рассказах о босяках, увлечен атмосферой приближающейся первой русской революции [Дьякова 2000, с. 597; Миленко 2016, с. 82–93].

Для нас, однако, важно, что Куприн создает вполне определенный тип героя детского рассказа: решительный, ловкий, преодолевающий страхи подросток, способный бороться за свое человеческое достоинство. С таким героем юному читателю, безусловно, хочется себя идентифицировать. И такого героя чрезвычайно не хватало детской литературе конца XIX – начала XX века, о чем писали и критики той эпохи. Например, А. Суворовский размышляя о популярности Ната Пинкертона отмечал, что детям хотелось читать о героях, умных и смелых, а русская детская литература – Мамин-Сибиряк, Лукашевич, Засодимский и др. – предлагала им одни страдания, печаль, пассивное сочувствие слабым [Суворовский 1909, с. 161–162]. О том же, анализируя литературу для юных читателей рубежа веков, пишут и современные историки детской литературы [Хеллман 2016, с. 170–172, 197; Карайченцева 2006, с. 171]. Так, Б. Хеллман, рассматривая феномен популярности О. Чарской и ее героини Нины Джаваха, приходит к выводу, что в этом персонаже реализовался запрос на смелого, деятельного, свободолюбивого героя [Хеллман 2016, с. 170–172]. Характеризуя детскую литературу рассматриваемого периода исследователь заключает: «Почти все мужчины-писатели начала XX века пробовали свои силы в области детской литературы, но лишь у немногих можно видеть настоящее понимание особенностей жанра. <...> Юмор, фантазия и захватывающие приключения были редкостью, зато защита слабых и отверженных осталась

доминирующей темой» [Хеллман 2016, с. 197].

Сам Куприн, выступая в качестве рецензента книг для детей, также критически оценивал уровень развития этого пласта словесности в России: «Давно известно, что самый трудный и ответственный род литературы – это произведения, предназначенные для детства и юношества. Русская литература, которую уж никак нельзя назвать бедной и которая с каждым годом завоевывает все более и более почетное положение на мировом рынке, почти ничего не дала в этом направлении» [Куприн 1969, с. 158-159]. По мнению писателя, в ней господствуют либо «грубые компиляции с иностранного», либо «неуклюжие доморощенные произведения» со «слащавым и болтливым сюсюканьем», в то время как юному читателю нужны захватывающие истории, герои которых проходят «железную школу жизни», полную разнообразных испытаний [Там же, с. 159]. Знаменательно, что эта рецензия была опубликована в 1903 г., т. е. как раз тогда, когда писался «Белый пудель». В последнем Куприн сделал небезуспешный шаг к реализации высказанных идей.

Чрезвычайно интересно, что он «нашел» своего героя в среде бродячих исполнителей. Понятно, что само время в значительной мере предопределило поиск положительного персонажа среди бесправных «босяков», к коим относились странствующие по белому свету актеры. В то же время они, по-видимому, воплощали для Куприна, также склонного к перемене мест, дух вольности, свободы творческой личности. Очевидно также, что героический, смелый характер, которым писатель награждает своего маленького героя, в сознании автора ассоциировался с человеком данного ремесла (напомним здесь о задуманном, но не написанном Куприным рассказе о шарманщике-шпионе). Возможно, определенную роль в этом сыграло увлечение писателя цирковыми профессиями, многие из которых действительно связаны с постоянным риском для жизни. Кроме того, ремесло ловкого уличного гимнаста удачно соединилось с идейным и сюжетным замыслом произведения: именно профессиональные навыки помогают герою осуществить задуманное – пробраться на дачу и освободить четвероногого друга. Наконец, для Куприна было характерно

высокое представление об искусстве низов общества, которое он воспринимал как символ истинного искусства, воплощающий неистребимую потребность человека в творчестве. Этот взгляд нашел наиболее яркое отражение в заключительной фразе рассказа «Гамбринус», в котором история России рубежа XIX–XX в. находит преломление в судьбе бедного одесского скрипача: «Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит» [Куприн 2007, с. 116].

Нельзя не заметить, что для детской литературы рубежа XIX–XX в. юный герой-борец был довольно нов, однако вскоре, после революции 1917 г., он окажется чрезвычайно востребован и займет в произведениях для подрастающих читателей едва ли не ведущее место. Интересно, что уже в 1920-х гг. такой герой, вернее герои, снова будут найдены среди уличных артистов.

4.3. Бродячие артисты в романе Ю.К. Олеши «Три толстяка»

Роман-сказка «Три толстяка» был завершен Ю.К. Олешей в начале 1924 г. В рукописи текста стоит дата его окончания – 28 января 1924 г. [Бадиков 1974, с. 561]. Юрию Олеше в это время 25 лет. Он работает в газете железнодорожников «Гудок», публикуя под псевдонимом «Зубило» стихотворные фельетоны. Двумя годами ранее молодой человек приехал в Москву из Одессы, где блестяще окончил Ришельевскую гимназию (в 1917 г.) и два года отучился на юридическом факультете Новороссийского университета. Литературные интересы и наклонности Олеши обнаружились еще в гимназические годы: в 1916 г. он дебютировал как поэт; вместе с В. Катаевым, Э. Багрицким, И. Ильфом входил в кружок «Коллектив поэтов». Естестественно, и в Москве Олеша мечтает реализоваться как литератор, так же как и его одесские друзья, а в Москве – коллеги по «Гудку» Катаев и Ильф.

В автобиографической книге «Ни дня без строчки» Олеша вспоминает, как создавал «Трех Толстяков»: «Я писал их совсем юным – то в маленькой комнате при типографии «Гудка», где жил с таким же юным Ильфом, то у Катаева в узкой комнате на Мыльниковом, то в «Гудке» в промежутках между фельетонами. В комнате при типографии, которая была крохотная, – один пол! –

я и писал лежа на полу... Я писал пользуясь типографским рулоном – несколько правда отощавшим, но все же целым бочонком бумаги. Он накатывался на меня, я придерживал его рукой... Другой рукой писал. Это было весело, и тем, что мне весело, я делился с веселым Ильфом» [Олеша 1974а, с. 545]. Приятель Юрия тех лет Василий Комарденков добавляет, что писал Олеша и в грузинском ресторане на Тверской [Комарденков 1975, с. 39–40], причем по поводу завсегдатаев ресторанчика начинающий литератор говорил: «Здешние посетители во многом помогают мне как типаж, и они напоминают мне итальянский театр масок» [Там же, с. 41]. Таково одно из «театральных» впечатлений, возможно, повлиявших на формирование замысла и структуры романа-сказки.

Тот факт, что тема и образы театра пронизывают все произведение, отмечали многие исследователи творчества Олеши. М. Чудакова подчеркивала характерный для писателя прием передавать «зримые формы мира», словом создавать «зрелища», по мнению исследовательницы, при чтении его книг нас не покидает впечатление «некоего театра, великолепного представления» [Чудакова 1972, с. 66-68]. К такому паратеатральному явлению, как карнавал, возводит «Трех Толстяков» М. Евзлин [Евзлин 2000, с. 793, 797]. А. Белинков характеризует роман-сказку как «своего рода кукольный спектакль» [Белинков 1997, с. 104; о «кукольности» трех толстяков см. также Евзлин 2000, с. 797]. И.Н. Арзамасцева, относя произведение Олеши к явлениям русского авангарда, видит в нем «прозаический сценарий театрально-циркового представления» [Арзамасцева 1994, с. 13].

Наша задача – выяснить, какие конкретно театральные впечатления легли в основу романа-сказки, как они отразились в его структуре, зачем понадобились писателю.

Первый, возникающий в связи с поставленными задачами, вопрос касается жанра, избранного Олешей. Почему в начале своего творческого пути автор, ничем не связанный с детьми, решил попробовать себя в области детской

сказки[104]? Тем более что Олеше, безусловно, было известно, что сказка в 1920-е гг. – не самый приветствуемый жанр литературы для детей [Арзамасцева, Николаева 2009, с. 292–294; Хеллман 2016, с. 127–128, 266] и, соответственно, не самый лучший «пропуск» в издательскую сферу. По мнению В. Перцова, именно по этой причине «Три Толстяка» вышли в свет только в 1928[105] г., уже после успеха романа «Зависть»: «И вероятно, первая встреча замечательной сказки Юрия Олеши, еще в рукописи, с ее первыми рецензентами оказалась неблагоприятна для ее судьбы именно в силу сомнительной репутации жанра» [Перцов 1976, с. 92].

На рубеже 1910–1920-х гг. Олеша пытается найти свою творческую нишу, свой стиль. По данным Перцова, Юрий Карлович дебютировал в прозе в 1922 г., еще в Одессе, рассказом «Ангел» (№№ 209, 210 газеты «Пролетарий»» от 14 и 15 сентября 1922 г.). Перцов отмечает, что рассказ, повествующий о героизме красного комиссара и его страшной смерти (его казнят, разбивая молотом лицо), написан в реалистической повествовательной манере, близкой А. Куприну[106], А. Чехову, А. Толстому, и глубоко отличающейся от стилистики Олеши «Трех Толстяков» и «Зависти» [Перцов 1976, с. 73-78]. По-видимому, опыт работы в такой писательской технике не удовлетворил Юрия Карловича. Для него, начинавшего, как он сам говорил, со стихов «под Игоря Северянина» [Олеша 1974а, с. 431] было неприемлемо «прятать», сглаживать выразительные возможности языка. А. Белинков, отмечавший в поэтическом творчестве Олеши тяготение к акмеистам [Белинков 1997, с. 88], афористически заключил, что последний «написал сказку, потому что надо было куда-то пристроить метафоры» [Там же, с.102].

К созданию романа-сказки подтолкнули Олешу и книжные интересы

---

104 Олеша обозначил жанр своего произведения как «роман для детей». Однако благодаря обилию сказочно-фантастических элементов в «Трех Толстяках» в истории литературы это произведение всегда воспринималось как роман-сказка для детей. При этом, безусловно, оно соотносимо с литературной, а не фольклорной сказкой.

105 «Три Толстяка» впервые опубликованы издательством «Земля и фабрика» с иллюстрациями М. Добужинского, для создания которых текст произведения был переслан художнику в Париж.

106 К сожалению, неизвестно, насколько хорошо был знаком Олеша с детскими рассказами Куприна. По воспоминаниям Юрия Карловича, круг его детского чтения включал в основном произведения польской и в меньшей степени русской литературы [Олеша 1974а, с. 364–367].

юности и ранней молодости. По его собственным воспоминаниям, в ту пору он был сильно увлечен романтической и фантастической литературой. Среди авторов, вызывавших его восхищение, Олеша называет Э. Ростана [Олеша 1974а, с. 496], Э.-Т. Гофмана, М. Твена [Там же, 497-498], Ж. Верна [Там же, с. 500], А. Грина[там же, с. 503-504] (с которым был лично знаком). В одном из писем К. Паустовскому Юрий Карлович отметил непосредственную связь «Трех Толстяков» с впечатлением от рассказа Грина «Канат»: «Помните, у Грина есть рассказ «Канат». Там, в начале, дается удивительное описание освещенной солнцем лужайки, видимой из шатра. Как Вам известно, в рассказе действует канатоходец. У меня есть детский роман «Три толстяка». И вот я твердо знаю, что весь колорит моего романа рожден той гриновской лужайкой» (Цит по: Чудакова 1972, с. 90–91). Интересно размышление Олеши о влиянии на него фантастики экспрессионистов – Ф. Верфеля, Г. Мейринка: «Под очарование этих писателей довольно трудно было не поддаться – особенно начинающему, не воспитывающемуся на русской литературе, приехавшему из европообразной Одессы» [Олеша 19974а, с. 506]. Безусловно, и собственно жанр сказки (литературной, прежде всего, – Гофмана) был в круге внимания Олеши в период создания «Трех Толстяков». Об этом упоминает В. Перцов, передавая слова Юрия Карловича: «...девочка-кукла, волшебный доктор, учитель танцев, хозяин балагана, канатоходец – не являются самостоятельно придуманными мною фигурами. Сразу понятно, что большинство из них возникло под влиянием чтения сказок. Я только попытался заставить их действовать в кругу революционного сюжета. Я ввел фигуры Трех толстяков и сюжетом сделал борьбу цирковых актеров против власти Трех толстяков» [Перцов 1976, с. 97].

Таким образом, выбор в пользу жанра фантастики, сказки в первом крупном произведении был сделан Олешей в связи как с его литературными, так и стилистическими предпочтениями. В произведении данного жанра была уместна та повышенная экспрессивность, метафоричность языка, которая, с одной стороны, несомненно привлекала Олешу, а, с другой, – казалась ему неоправданной в реалистической прозе, например, в рассказах И. Бунина

[Олеша 1974а, с. 513–514].

Жанр детского романа-сказки с сюжетом, повествующим о революционной борьбе, требовал подходящего образного материала. Рассказывая в таком жанре о революционных событиях нужно было избежать мрачного колорита, тяжеловесности. Здесь на помощь писателю пришли не только книжные, но и жизненные впечатления детства и юности.

Пласт визуально-эмоциональных впечатлений (яркая зелень, буйство красок, наполненность солнечным светом), на которые опирался Олеша, создавая «Трех Толстяков», связан, прежде всего, с городом его детства Одессой, о чем упоминают многие исследователи творчества писателя [Белинков 1997, с. 94; Маркина 2012, с. 49-50; Чудакова 1972, с. 56; Перцов 1976, с. 98]. Там он находил выразительные детали для создания художественной ткани произведения. К. Паустовский, встретившийся с Олешей в одесской гостинице во время Великой Отечественной войны, пересказал в воспоминаниях о писателе, разговор последнего с гостиничным сторожем: «Соломон Шаевич, — говорит он, — поглядывайте, чтобы во время бомбежки немцы не побили те фонари, которые я описал в «Трех толстяках»...» [Паустовский 1975, с. 176]. В то же время условно-средневековый колорит сказки восходит к городу его, поляка по происхождению, «снов» [Олеша 1974а, с. 383] Кракову, где он всю жизнь мечтал побывать [Шкловский 1975, с. 300].

Введение в роман-сказку театрального пласта, позволявшего решить жанровые задачи, стоявшие перед писателем, также сопряжено с привязанностями детства и юности. Одесские театральные впечатления Олеши – это, так называемый, «низовой» театр (уличные исполнители, балаганы, цирк). Приведем воспоминание Юрия Карловича о его детской встрече с бродячими артистами: «Однажды, сбежав, я увидел акробатов, которые купаясь, также и тренировались. Несколько молодых людей делали великолепные сальто-мортале, вставали друг другу на плечи – там круглились их икры, перепрыгивали друг другу через головы. Каждый прыжок заканчивался тем, что две ступни опять оказывались на песке и сквозь пальцы протискивался золотой

песок. Одежда их – обыкновенные штаны и белые кучки рубашек – лежала тут же, в песке. Потренировавшись, они убегали в море. Все это было окружено возгласами – теми стеклянными возгласами, которые можно услышать только на берегу моря в жаркий день. Безусловно, это не были первоклассные акробаты больших цирков. Те были окружены выдающимися по цвету и форме вещами – халатами, зонтами, на песке валялись бы пестрые бутылки... Нет, эти юноши и мальчики были, если не любители, то какая-то бедная труппа сродни тем, которые в моем детстве выступали во дворах под шарманку, – сродни тому шару, той синей спине и той стоящей на шаре девушке, которых написал Пикассо» [Олеша 1974а, с. 370].

В гимназические годы Олеша испытал серьезное увлечение цирком, мечтал даже стать цирковым актером [там же, с. 393-394, 408–409]. Цирковые представления он посещал едва ли не каждую неделю: «<...> чаще всего я не тратил своих пяти копеек на завтрак. Я их откладывал, чтобы к концу недели иметь тридцать копеек. К этим тридцати копейкам еще с большим трудом добывались двадцать, и в субботу я шел в цирк, купив билет, который для гимназистов стоил именно пятьдесят копеек» [Там же, с. 406]. Показательно, что, по мнению Олеши, и творческий импульс пробудил в нем цирк, а именно – желание научиться делать сальто-мортале: «Может быть, эта мечта уметь делать сальто-мортале и была во мне первым движением именно художника, первым проявлением того, что мое внимание направлено в сторону вымысла, в сторону создания нового, необычного, в сторону яркости, красоты» [Там же, с. 409].

С цирком странным образом оказалась связана и одна из первых встреч с трагическим мальчика Юры: «Господин Орлов (его семья жила по соседству с семьей Олеши – *С. С.*) пошел с дочкой на елку в гости, и там, когда дети танцевали, елка опрокинулась, в результате чего дочка Орлова сгорела. В тот день, когда ее хоронили, он пошел в цирк. Мы, дети, ужасались, когда нам рассказывали об этом, но взрослые оправдывали Орлова – он, говорили они, очень горевал и именно поэтому пошел в цирк. Одно из самых сильных переживаний – это как раз Орлов в цирке после похорон дочки» [Там же, с.

350].

Текст «Трех толстяков» на разных уровнях пронизан театральными ассоциациями, образами, реминисценциями. В романе постоянно встречаются слова, относящиеся к этой области: *представление в зверинце, цирк (цирковой), балаган (балаганный), балаганчик, бродячая труппа, представления на площадях, рынках, ярмарках*. Что конкретно за ними стоит?

Речь идет о представлениях балаганного типа, которые могли включать музыкальные, танцевальные, цирковые номера, сюжетные сцены и пантомимы, показ необычных объектов (ужасов и чудес). В начале XX в. (как и в XIX, и в XVIII вв.) цирк, балаган, уличное исполнительство еще очень тесно связаны друг с другом, представляют собой единую сферу развлечений для самой широкой, демократической публики[107] [Дмитриев 1977, с. 111, 134, 151; Некрылова 2004, с. 191–192, 208]. Приведем одно из описаний типичного представления балагана средней руки: «<...>В первом отделении происходят гимнастические упражнения: «работают» на трапеции, ходят по канату, составляют «лестницы и фигуры»; во втором отделении представляют какую-нибудь сцену из народного быта, в третьем – разыгрывают комическую пантомиму» [цит. по: Некрылова 2004, с. 199]. Балаганы, открывавшиеся в периоды крупных праздников и ярмарок, по окончании гуляний закрывалась. В результате, по словам историка цирка Ю. Дмитриева, «кое-кто из артистов переходил на работу в цирк, иные же, соединившись с шарманщиками или музыкантами, ходили по дворам, то есть оказывались в положении полуартистов, полунищих» [Дмитриев 1977, с. 134; см. также Конечный 2021, с. 92–93]. Подобную историю излагает в автобиографии известный народный кукольник И.А. Зайцев: «Мы стояли в городе с цирком-балаганом Никитина от двух недель до месяца, играли до 18 сеансов в день, по 15 минут каждый. Ездило нас 16 артистов, 6 музыкантов, 5 человек технического персонала, из них один конюх, один реквизитор. Вещи везли на двух лошадях, а сами шли

107 В. Шкловский со свойственной ему меткостью назвал эту театральную сферу «народным циркачеством» [Шкловский 1974, с. 6].

пешком. Зимой балаган закрывался, и мы втроем – мать Никитина, я и шарманщик – отправлялись с театром марионеток в низовья Волги. Так же поступали и остальные члены труппы» [Цит. по: Дмитриев 1977, с. 142].

В «Трех толстяках» мы встречаемся с различными формами городского уличного театра. Так, возвращаясь домой после тревожных событий первого дня повествования доктор Гаспар Арнери видит представление в зверинце, где на деревянной сцене «три толстых косматых обезьяны изображали Трех Толстяков. Фокстерьер играл на мандолине», а клоун исполнял куплет, высмеивающий Толстяков [Олеша 1974, с. 104]. Зверинцы с дрессированными животными известны в России с XIX в. [Дмитриев 1977, с. 99–101]. Особый взлет дрессура в соединении с клоунадой переживает в конце XIX – начале XX в. благодаря деятельности знаменитых Анатолия и Владимира Дуровых [Там же, с. 207–219, 301–314]. Не исключено, что Олеша мог видеть представление Владимира Дурова еще в Одессе, куда последний приезжал на гастроли в 1911 г. [Дмитриев 1977, с. 310]. Отметим также, что многие номера Дуровых отличались сатирической направленностью, острой критикой властьимущих [Там же, с. 214–217, 309–310].

Следующее представление, изображенное в «Трех Толстяках», разворачивается на Четырнадцатом рынке – типичной для подобных мероприятий ярмарочной площади. Олеша дает вполне узнаваемое описание балаганов: «Представление еще не начиналось. За размалеванными занавесками, за перегородками слышались голоса, позванивали бубенцы, напевали флейты, что-то пищало, шелестело, рычало. Там актеры готовились к спектаклю» [Олеша 1974, с. 128]. Далее перечисляются участники предстоящих представлений: фокусники, укротители, клоуны, наездницы, чревовещатели, танцоры [Там же]. В балагане, к которому подходят Гаспар Арнери и Тибул, превращенный искусством доктора в негра, должен выступать искусный стрелок[108]-«испанец» и силач Лапитуп. Весь этот набор типичен для среднего

108 В книге «Ни дня без строчки» Олеша вспоминает о виденных в детстве в цирке Ефимовых «сибирских стрелках» [Олеша 1974а, с.410].

балагана. Интересно, что Тибула-негра стрелок принимает также за участника представления. Известно, что «фальшивые» негры действительно нередко появлялись на балаганных сценах [Дмитриев 1977, с. 167; Некрылова 2004, с. 205], как ненастоящими часто оказывались и силачи, и искусные стрелки, не говоря уже о чревовещателях, дикарях, дамах-пауках и пр. [Некрылова 2004, с. 204-205, Лейферт 1922, с. 60]. Олеша иронически обыгрывает эту обманчивость балаганных чудес: один из балаганов называется «Троянский конь» [Олеша 1974, с. 129], силач Лапитуп оказывается трусом (сначала он с позором покидает сцену, испугавшись внешне менее сильного негра-Тибула [там же, с. 130], а затем бежит от собак [Там же, с. 134]), «искусный» стрелок-испанец, хвастаясь своим мастерством, стреляет в летящий в небе шар и попадает, вместо него, в шляпу на голове директора балагана [Там же, с. 134]. Балаганы, дающие представления на Четырнадцатом рынке, оплаченные Тремя Толстяками, занимают охранительные позиции, что в реальности было действительно характерно, особенно для крупных заведений [Дмитриев 1977, с. 60].

В романе-сказке им противопоставлен бродячий балаганчик дядюшки Бризака. Поскольку главные герои произведения – актеры именно этой странствующей труппы, о ней рассказывается наиболее подробно. Из актеров труппы читатель знакомится с клоуном Августом[109], гимнастом и канатоходцем Тибулом, универсальной актрисой Суок, упоминается, что однажды «с балаганчиком ездил укротитель с тремя львами и одним ульмским догом» [Олеша 19974, с. 163]. Три льва для скромной бродячей труппы, безусловно, сказочная гипербола, но сам меняющийся характер подобных антреприз, к которым артисты могли примыкать на время, на один сезон отмечен верно. Труппа передвигается на повозке («дом на колесах» [Там же, с. 143]), которая одновременно служит и транспортом, и жилищем, и актерской гримерной, и складом: Гаспар Арнери видит на стенах обручи, затянутые бумагой, бичи,

109 В книге «Ни дня без строчки» Олеша вспоминает о виденных в детстве цирковых представлениях, в одном из которых участвовал клоун Август [Олеша 1974а, с. 409].

расшитые блесками костюмы, маски; вдоль одной из стен установлен длинный стол, на котором разложены гримерные принадлежности, а над ним висят зеркальца; доктор замечает клетку, в которой находится лиса; самого его усаживают, за неимением стульев, на турецкий барабан; здесь же клоун Август готовит еду [Там же, с. 143–145]. Труппа дядюшки Бризака круглый год переезжает с места на место, устраивая представления «на рыночных площадях в дни праздников и ярмарок» [Там же, с. 144]. Описание организационного устройства бродячей труппы, предложенное Олешей, довольно правдоподобно. Сравним его с одним из документальных: «Во главе «дела» стоит вдова, бывшая несколько лет тому назад нянькой, а раньше сиделицей в питейном заведении. Она заведывает кассой. Администратором является сын, бывший гимнаст цирка. Труппа состоит из 5 «ребят» и 3 «девок», в качестве прислуги при труппе находится еще 3 человека. Кроме хозяйского сына и его жены в состав труппы входят: два годовых «работника», клоун и гимнаст, временно приглашенный гимнаст, временно играющая швея, ученик и ученица, взятые «в науку» на 5–6 лет. <...> При труппе находятся обученная лошадь и собака» [Цит. по: Некрылова 2004, с. 200].

Номера, упоминаемые Олешей, также типичны для балаганных представлений: Тибул и Суок ходят по проволоке и исполняют на ней акробатические трюки[110], последняя, кроме того, поет и танцует, жонглирует (зажженной лампой), стоя на седле скачущей лошади[111], показывает двойное сальто-мортале и «крутится» на трапеции [Олеша 19974, с. 144, 145, 150, 154, 161]. Труппа Бризака ставит пантомимы и балет. Одна из пантомим называется «Поход в Каир» [Там же, с. 152], другая «Глупый король» [Там же, с. 151].

110 Представления канатоходцев имели довольно широкое распространение. Так, в журнале «Будильник» за 1866 г. (№ 45—46. С. 184) описаны выступления семьи канатоходцев Блонден в театре под открытым небом И.И. Излера в районе Новой Деревни под Санкт-Петербургом, известном месте загородных гуляний. Причем в этой труппе участвовала и совсем юная канатоходка, что вызвало критическое отношение автора стихотворения, И.В. Омулевского, посвященного опасному номеру, могущему привести к гибели девочки.

111 В книге «Ни дня без строчки» Олеша описывает виденный в детстве в цирке Ефимова номер, в котором наездница по имени Клара, «находясь на широком атласном седле: стояла на нем, садилась на него, прыгая через длинные ленты, которые поперек ее пути держала униформа, и опять возвращалась на седло» Олеша 1974а , с. 410]. Седло лошади, на которой показывает трюки Суок, также покрыто «рваным желтым атласом» [Олеша 1974, с. 161].

Пантомимы с исторической (часто псевдоисторической) и военной, а также сказочной тематикой действительно были наиболее популярны в балаганах [Конечный 2021, с. 84–85, 96–97; Некрылова 2004, с. 214, Дмитриев 1977, с. 180]. Название последней пантомимы подчеркивает критическую направленность представлений балаганчика Бризака (вспомним здесь и о том, что Суок на одном из представлений спела песенку о пироге, который предпочел умереть в печи, чем попасть в желудок к «толстому дворянину», за что едва ни была выдрана за уши по приказу «знатной дамы» [Олеша 1974, с. 145]). В то же время в упоминаниях о балаганных пантомимах и балете звучит ирония, относящаяся, вероятно, к качеству подобных постановок, виденных Олешей в реальности: так, в пантомиме «Голый король» Суок «прекрасно сыграла роль Золотой Кочерыжки», а в балете «чудно» изобразила «переводную картинку» и «превращение мельника в чайник» [Там же, с. 151]. Отметим при этом, что превращения живых людей в предметы и наоборот действительно часто практиковались в балаганных представлениях [Алексеев-Яковлев 1948, с. 70].

Остановимся несколько подробнее на центральном образе романа-сказки, героической уличной актрисе, блистательно сыгравшей роль куклы, Суок. Безусловно, сама идея оживающей куклы имеет огромную традицию в искусстве и литературе и Олеша создавал свой образ не без учета этой традиции. Однако нас интересует связь данного персонажа с театральными впечатлениями писателя[112]. В книге «Ни дня без строчки» Олеша вспоминает, что в цирке Ефимовых в Одессе, куда он часто ходил в гимназические годы, выступали три акробата: двое молодых людей и девушка, «крутившая» сальто. Юрий влюбился в гимнастку. Но однажды он увидел выходящее из здания цирка трио и понял, что гимнастка на самом деле мальчик. Тем не менее, как заключает этот рассказ писатель, он «до сих пор влюблен в девочку-акробатку» [Олеша 1974а, с. 410]. Как видим, в этой истории явственно присутствует идея

112 В.П. Катаев рассказал об одном из впечатлений, также связанных с куклой, чрезвычайно похожей на живого ребенка, но не театральной, которое, по его мнению, легло в основу образа Суок [Катаев 1985, с. 151—152],

«превращения», правда, мальчика в девочку. Еще более близкое к описанной в «Трех Толстяках» метаморфозе воспоминание Олеши связано непосредственно с цирковым номером, который назывался «Мото-фозо»: на арену выносили куклу («молодой человек во фраке и в цилиндре, просто юный франт с голубо-розовым, как у куклы, лицом и с синими, нарисованными почти до щек ресницами. Ну и конечно же, как у кукол же, неподвижные, хотя и лучащиеся глаза» [Там же, с. 411]), проделывали с ней целый ряд манипуляций, «чтобы создавалось впечатление куклы», а в конце номера, кукольный юноша «вдруг под звуки галопа» «срывал с головы цилиндр и высоко поднимал его над головой» «от радости, что ожил» [Там же, с. 412]. Отметим, что номера, основанные на имитации человеком куклы, встречались в разных вариантах в представлениях цирков и балаганов [Дмитриев 1977, с. 115].

В романе «Три Толстяка» театральными впечатлениями проникнуты и некоторые сцены, не имеющие, казалось бы, непосредственного отношения к театру. Площадь звезды, где Тибул дает смертельно опасное представление – идет по канату под прицелом пистолета, круглая, со стеклянным куполом, сверкающим шаром, подвешенном на тросах, клумбой, бассейном и фонтаном, по утверждению самого автора-повествователя, напоминает «колоссальный цирк» [Олеша 1974, с. 105] Хорошо технически оснащенные крупные балаганы и цирки действительно выглядели подобным образом [Некрылова 2004, с. 211, Лейферт 1922, с. 35]. Голова же продавца воздушных шаров, торчащая из торта[113] или на капустной грядке, наоборот, вызывает ассоциации с дешевым трюком небольших балаганов. В книге «Ни дня без строчки» Олеша вспоминает о такой «говорящей голове в зеркальном ящике балагана» [Олеша 1974а, с. 383], виденной им еще до начала Первой мировой войны в Одессе. Сам полет продавца на шарах мог быть навеян еще одной забавой, о которой мы знаем, правда, не со слов Олеши, а из рассказа знатока праздничной площади А.В.

113 Отметим еще один возможный источник данного образа. В «Азбуке в картинках Александра Бенуа», вышедшей в Санкт-Петербурге в 1904 и скорее всего знакомой Ю. Олеше, буква «к» и соответствующее ей слово «карлик» проиллюстрирована картинкой, изображающей пир великанов, на чьем столе стоит пирог, внутри которого помещен человек-карлик.

Лейферта: «Характерны были фигуры торговцев воздушными шарами. Над толпой, в руках у этих торговцев реяла громадная связка красных, синих и зеленых воздушных шаров, которые очень бойко раскупались как молодежью, так и детьми. Нередко толпа с живым интересом наблюдала, как полная связка таких шаров взлетала высоко-высоко по капризу подгулявшего купчика или мастерового, для собственной забавы и для развлечения толпы откупившего у торговца всю связку» [Лейферт 1922, с. 70]. Книга Лейферта была опубликована в 1922 г. и, возможно, была известна Олеше. Таким образом, личные впечатления писателя могли быть актуализированы и ее чтением. Не исключено, что к ней отчасти восходят и обнаруживающиеся в структуре романа параллели к балаганным арлекинадам и феериям. Так, по воспоминаниям Лейферта, «полеты, провалы и разные превращения были обязательною принадлежностью почти каждой пьесы» [Лейферт 1922, с. 35, сходно: Алексеев-Яковлев 1945, с. 69; Конечный 2021, с. 72-73, 98–99]. В «Трех толстяках», помимо уже упоминавшегося полета по воздуху, находим и перемещения под землей: тот же продавец шаров через кастрюлю, оказавшуюся дверью в подземный ход, попадает из дворца Трех толстяков на огород, а позже тем же ходом пользуется для побега из тюрьмы Просперо. Очень похожие элементы арлекинад описывает А. Бенуа в предисловии к той же книге: «Сцена изображала кухню трактира. Арлекин начинал шутить мстительные шутки с Пьеро и со своими бывшими хозяевами. Он появлялся в самых неожиданных местах. Его находили в варящемся на очаге котле, в ящике от часов[114], в сундуке из-под муки.<...> Среди пола он исчезал для того, чтобы секунду спустя выскочить в окно <...>» [Бенуа 1922, с. 10–11].

Имеются в романе-сказке и параллели к излюбленному приему арлекинад – превращениям [Алексеев-Яковлев 1945, с. 70]. Наиболее простое и наглядное

114 Ср. заключительный «трюк» в романе-сказке — Суок вылезает из часового ящика»: «И, когда прозвучало слово «час», все головы повернулись туда, где были часы. Они висели между двумя колоннами, в глубокой нише. Это был огромный ящик из дуба с резными и эмалевыми украшениями. Посредине темнел диск с цифрами. «Который час?» - подумал каждый. И вдруг (это уже последнее «вдруг» в нашем романе)... Вдруг дубовая дверь ящика раскрылась. Никакого механизма внутри не оказалось. Вся часовая машина была выломана. И вместо медных кругов и пружин в том шкафчике сидела розовая, сверкающая и сияющая Суок» [Олеша 1974, с. 187].

– преображение Тибула в негра. Наиболее сложное, запутанное и метафорическое связано с Суок: кукла сначала кажется доктору живой девочкой, потом он понимает, что это кукла и даже изучает ее механизм, затем, потеряв ее, снова думает, что она живая и убежала; эта уверенность крепнет, когда он встречает Суок в доме на колесах, но в следующий момент доктор все же осознает, что Суок не потерянная ожившая кукла, а реальная, очень похожая на куклу, девочка. Однако здесь начинается новый цикл превращений: теперь уже по просьбе Тибула Суок перевоплощается в куклу, с успехом играет эту роль, пока ее не разоблачают, а в самом конце романа еще и оказывается, что девочка Суок когда-то стала моделью для чудесной куклы наследника Тутти, которая могла расти. В череде этих превращений есть один интересный эпизод. Три Толстяка хотят казнить Суок, отдав ее на растерзание хищникам из зверинца. Описывается радость толстяков в предвкушении кровавого зрелища. Суок трясут, щелкают по лбу, наконец, бросают тиграм. Тигры подбегают к ней, но не рвут девочку на части, так как запах говорит им, что перед ними не живое существо. Девочка подменена куклой. О том, что это сделал один из гвардейцев, спрятав настоящую Суок в часы, мы узнаем позже [Олеша 1974, с. 181–187]. Вполне возможно, что это неосуществленное убийство с расчленением является откликом на чрезвычайно популярный трюк арлекинад. Приведем описание Бенуа: «За какую-то провинность его (Арлекина – *С. С.*) затем убивали, что доставляло большую радость его коллеге Пьеро. Последний, оставшись наедине с трупом, разрезал его на части, а затем глумился над покойным, составляя его члены самым нелепым образом. И вдруг наступал полный переворот. Появившаяся в белом бенгальском огне фея своей волшебной палочкой возвращала Арлекина к жизни <...>» [Бенуа 1922, с. 10; сходно: Алексеев-Яковлев 1945, с. 69].

Олеша – один из немногих писателей, кто наделяет уличных актеров (не всех, а только главных героев) статусом искусных мастеров: «Кто не знал о балаганчике дядюшки Бризака! <...> Какие здесь были искусные актеры! Как занимательны были их спектакли! И главным было то, что здесь, в этом

балаганчике, выступал Тибул. Мы уже знаем, что он покрыл себя славой лучшего канатоходца в стране» [Олеша 1974, с. 144]. Так же неоспоримо и мастерство Суок, сумевшей безупречно сыграть роль куклы. Тибул о ней говорит: «Ты, Суок, артистка. Я думаю, что, несмотря на свой возраст, ты очень неплохая артистка» [Там же, с. 151]. Безусловно, Олеша ценил мастерство цирковых и уличных актеров. Но, по-видимому, прежде всего в данном случае оценочные характеристики Олеши связаны с идейным замыслом романа: главные герои-странствующие артисты здесь борцы-революционеры. Такая их высокая роль требовала подкрепления и профессиональной компетентностью.

Итак, роман-сказка Ю. Олеши изобилует «театральными» деталями и элементами, имеющими под собой вполне реальную, укорененную в народной театрально-зрелищной культуре рубежа XIX – XX в. основу. Однако они не воспринимаются читателем ни как фон действия, ни, тем более, как этнографизм. Растворенные писателем в вырастающих из них метафорах и образах, они необходимы автору «Трех Толстяков» как идеально подходящий материал для «переплавки» его в ткань сказочной фантастики. Значимо при этом (особенно в свете последующей судьбы писателя), что желание наделить художника, каковым Олеша, безусловно, считал и себя, функцией революционного борца, оказалось осуществимо для Юрия Карловича именно в контексте сказочного повествования, а в качестве наиболее соответствующих революционной миссии творческих личностей были избраны им бродячие уличные артисты.

4.4. Петрушка и образ Буратино в романе А.Н. Толстого «Золотой ключик»

Применительно к рассматриваемой теме нельзя обойти вниманием роман-сказку А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1935). Это произведение, имеющее предысторию, уходящую в начало XX в., представляет собой один из интереснейших примеров непрямого освоения материала театра Петрушки.

Как известно, произведение Толстого является вольным пересказом

сказки итальянского писателя К. Коллоди «Пиноккио». Об этом сам Толстой написал в предисловии: «Когда я был маленький – очень, очень давно, – я читал одну книжку: она называлась “Пиноккио, или похождения деревянной куклы” <...>. Я часто рассказывал моим товарищам, девочкам и мальчикам, занимательные приключения Буратино. Но так как книжка потерялась, то я рассказывал каждый раз по-разному <...>. Теперь <...> я припомнил моего старого друга Буратино и надумал рассказать вам, девочки и мальчики, необычайную историю про этого деревянного человечка»[115] [Толстой 1948, с. 59].

Впервые сказка Коллоди, появившаяся в Италии в 1881–1883 гг., была переведена на русский язык К. Данини и вышла в свет в журнале для детей «Задушевное слово» в 1906 г. Отдельным изданием она была опубликована под редакцией С.И. Ярославцева в 1908 г. [Коллоди 1908]. Тогда она носила название «Пиноккио. Приключения деревянного мальчика». В ней рассказывалось о деревянной кукле, которую бедняк Джепетто изготавливает из полена. Куклу он делает, безусловно, театральную[116], так как собирается с ее помощью давать представления: «Я надумал сделать из дерева паяца, который бы умел плясать, прыгать и драться на саблях. С таким паяцем я отправлюсь по белу свету, чтобы заработать кусок хлеба» [Там же, с. 7].

Обратим внимание, что переводчик называет куклу паяцем. В первоисточнике она названа *burattino* [Collodi 2006, с. 8], так называют в Италии куклы из дерева и ткани, такое имя носит одна из масок комедии дель арте. В русском варианте переводчик дает персонажу родовое обозначение — паяц, поскольку слово буратино у юного русского читателя не вызывало никаких ассоциаций. В качестве же имени собственного «русский» Джепетто (так же как и итальянский) дает паяцу имя Пиноккио, что по-итальянски

115 Несмотря на то, что Толстой в предисловии прямо указывает на «праобраз» своей сказки, в его рассказе о ее происхождении имеется и некоторая доля мистификаторства. См. об этом [Петровский 1986, с. 150—152; Чернышева 1995, с. 110-111]

116 И. П. Уварова считает, что Джепетто делает криппу-фигуру, т. е. куклу на шарнирах [Уварова 2012, с. 265]

означает – семя сосновой шишки [Там же, с. 13], объясняя свой выбор следующим образом: «Назову его Пиноккио. Это имя принесет мне счастье. Я знавал целое семейство Пиноккио: Пиноккио – отец, Пиноккио – мать и Пиноккио – дети; все они жили очень хорошо: самый богатый из них просил милостыню» [Там же].

Интересно, что Коллоди здесь применяет излюбленный в комических жанрах фольклора, и особенно народном театре, прием – оксюморон, совмещая несовместимое: «самый богатый просил милостыню». Это не случайно. Создавая свою сказку Коллоди во многом опирался на итальянские национальные фольклорные традиции[117].

В ходе развития сюжета Пиноккио проходит через опасные приключения, в которые попадает из-за нарушения норм «правильного» поведения: баловства, лени, непослушания. Но в конце концов герой исправляется и превращается в настоящего живого мальчика. Таким образом, сказка имеет назидательный смысл: только ведя себя правильно, слушаясь старших, прилежно учась и трудясь, совершая добрые поступки, станешь настоящим человеком.

Сказка Коллоди имела огромную популярность в разных странах, в том числе и в России. И в 1924 г. был опубликован ее новый перевод на русский язык [Коллоди 1924]. На этот раз текст перевела Нина Петровская[118], а, как значится на обложке книжки, «переделал и обработал» сказку Алексей Толстой. «Приключения Пиноккио» вышли в Германии, где писатель жил до 1923 г., в берлинском издательстве Акционерного общества «Накануне». Пересказ Толстого был очень близок к переводу 1906 г. Однако в тексте появилась такая, вроде бы и не существенная замена: кукла, собственное имя которой остается Пиноккио, теперь получает родовое имя Петрушка (что по сути гораздо ближе к итальянскому burattino): «Видишь ли, я задумал смастерить деревянного

---

117 Е. Д. Толстая, например, усматривает связь имени Пиноккио с итальянской маской комедии-дель-арте — Финоккио, главным действующим лицом итальянского народного кукольного театра Пульчинеллой, а также высказывает соображения о мифологических коннотациях этого образа [Толстая 1997, с. 29—30]

118 О личности переводчицы см. [Петровский 1986, с. 154—159]

Петрушку, но Петрушку особенного, который будет танцевать, драться на шпагах и прыгать через обручи» [Там же, с.7]. Причем это родовое обозначение тем не менее дается с большой буквы, как имя собственное. Таким образом, очевидно, что тогда, в начале 1920-х гг., Толстой помнил о знаменитом герое русского фольклорного театра и ощущал родство итальянского паяца и русского Петрушки.

То, что Толстому был хорошо известен театр Петрушки, не вызывает сомнений. Так, по воспоминаниям известной петрушечницы Н. Я. Симонович-Ефимовой, писатель примерно в 1916 г. увидел ее представление «Больной Петрушка» и спросил: «Кто писал вам текст Петрушки? Вы знаете, что он очень, очень хорошо написан. <…> Станиславский давно мечтает о кукольном театре и заказал мне пьесу. Я знаю, как трудно писать для петрушек, потому-то и оценил вашу. Вам надо показать ваш театр Станиславскому, я устрою это» [Симонович-Ефимова 1925, с. 48]. Судя по этому высказыванию, скорее всего встреча с Петрушкой у Симонович-Ефимовой была далеко не первой для Толстого. Кроме того, очевидно, что писатель хорошо понимал своеобразную прелесть этого театра («Я знаю, как трудно писать для петрушек»). Известно также, что Толстой имел опыт личного участия в представлении кукольного театра (правда, без Петрушки). В 1918 г. Симонович-Ефимова задумала спектакль, в котором Толстой должен был прочитать несколько своих сказок и в том числе «Мерина»: «Эта последняя исполнялась особенным образом, под чтение Алексея Николаевича, который принялся за дело серьезно, настаивал на совместных с ним репетициях. Мы разучили эту его сказку при его так сказать, режиссуре. Было сделано так: несколько сказок он прочел один, а когда стал читать последнюю, “Мерин”, занавесочка нашего балагана раскрылась, и стало разыгрываться все то, о чем он читал. Как будто неожиданно для него самого. Или еще, как будто он чтением вызвал слова к реальной жизни». [Симонович-Ефимова 1925, с.49–51].

В том Пиноккио, которого придумал Коллоди и чей образ был воссоздан

для русского маленького читателя Толстым, отразились некоторые черты фольклорного итальянского шута Пульчинеллы, близкого родственника нашего Петрушки. Так что появление в пересказе Толстого слова Петрушка вдвойне не случайно. А по своему характеру Пиноккио действительно в определенной мере напоминает фольклорных шутов. На протяжении всей сказки деревянный мальчишка ведет себя отвратительно: врет, никого не слушает, всюду сует свой длинный (кстати, как и положено этому роду шутов) нос, дерется, хвастается. Но направление развития, движение этого образа в сказке о Пиноккио совсем иное, чем в фольклорном театре. Из неправильно себя ведущей деревянной куклы Пиноккио в финале превращается, осознав свои недостатки и перевоспитавшись, в настоящего хорошего мальчика. Такое развитие образа, такой замысел предлагает нам Коллоди, его сохраняет и Толстой в пересказе 1924 г. Еще раз отметим, некоторые связи с Петрушкой прочитываются и в этой сказке Толстого, но в целом сама идеология персонажа здесь не «петрушечная». Фольклорный Петрушка принципиально не подлежит никакому перевоспитанию. Его суть – неизменно противостоять миру обыденности и привычной нормы.

Однако единственным пересказом книги Коллоди Толстой не ограничился. В 1935 г.[119] он возвращается к сказке итальянского писателя и создает еще один вольный ее пересказ — «Золотой ключик, или приключения Буратино», давая, таким образом герою своей сказки имя, восходящее к итальянскому родовому обозначению куклы, и объясняя в предисловии, что буратино по-итальянски означает деревянная кукла [Толстой 1948, с. 59]. Литературоведы довольно много писали о «взрослой» подоплеке того сильно изменившегося образа Пиноккио, который мы встречаем в «Золотом ключике» под именем Буратино. Сказка истолковывалась как отклик Толстого на культурную ситуацию Серебряного века [Петровский 1986; Кацис 1997], с

119 По словам М. Петровского, А. Н. Толстой еще в октябре 1933 г. подписал с Детгизом договор о новой переработке своего пересказа «Пиноккио», но к написанию «Буратино» приступил только в начале 1935 г. [Петровский 1986, с. 169].

которым он был связан самым тесным образом, как отражение размышлений писателя о творческой свободе [Толстая 1997], о взаимоотношениях художника и власти [Липовецкий 2008], характеризовалось ее влияние на развитие советской детской литературы [Акимова 2014], рассматривались интерпретации этого образа в кино [Прохоров 2008] и постмодернистской культуре [Липовецкий 2008, с. 143-152], Буратино оценивался как константа отечественной культуры [Степанов 2001]; сопоставлялся со своим итальянским праобразом [Сепанлу 2011], в том числе в плане различий российского и западного менталитетов [Новиков 2006][120].

Нас же интересует не «взрослая», а «детская» ипостась сказки. Не забудем, что Толстой все же, в первую очередь, создавал сказку для детей, и в круге его культурных ассоциаций и ориентиров должны были находиться образы, пригодные, с точки зрения писателя, именно для детской книжки, для воплощения героя, способного увлечь маленьких читателей. Как тут не вспомнить вновь любимца публики Петрушку?

Создавая новый образ, Толстой сильно меняет «старого» Пиноккио, перестраивая и сюжет. Характерно, что от имени персонажа он отказывается, дистанцируясь, таким образом от самого героя. Задумывая второй пересказ «Приключений деревянного мальчика», писатель отмечает, что буквальная передача «содержания» сказки Коллоди для него «скучновата» и «пресновата» [Толстая 1997, с. 37]. Правда, слово «Петрушка» в новом произведении писателя тоже отсутствует. Однако связь Буратино с фольклорным кукольным театром Толстым даже несколько форсируется: Карло он прямо называет шарманщиком, который «ходил с прекрасной шарманкой по городам и пением и музыкой добывал себе на хлеб» [Толстой 1948, с. 62]. Таким образом, научить куклу «говорить всякие смешные слова, петь и танцевать» [Там же, с. 63], Карло гораздо сподручнее, чем его предшественникам, профессия которых не уточнялась. Кроме того, если в сказке Коллоди после истории о посещении

120 Многие из перечисленных авторов обращали внимание на сходство Буратино и Петрушки, однако предметом специального анализа эта тема не становилась.

Пиноккио балагана его причастность к кукольному театру больше не упоминается, то в «Буратино» она постоянно актуализируется: убегая от лисы и кота, переодетых разбойниками, наш герой попадает к «самой красивой» [Там же, с. 85] кукле театра Карабаса Барабаса Мальвине и далее приключения Буратино переплетаются с приключениями кукольных актеров Мальвины и Пьеро и пуделя Артемона[121], а в финале они открывают собственный кукольный театр.

Буратино такой же шалун, непоседа, врун, хвастун и задира, как и Пиноккио. И этим, как отмечалось, герой Коллоди похож на фольклорных шутов, в том числе на Петрушку. Но в сказке о Буратино отсутствует эволюция образа — из плохой деревянной куклы в хорошего живого мальчика. Тот самый момент перевоспитания, который «уводил» Пиноккио от традиции фольклорного театра, в «Золотом ключике» отсутствует. Буратино не перевоспитывается в ходе повествования.

Если начальные главы обеих сказок более менее близки: главная цель их героев — приумножить полученные от владельца кукольного театра деньги с помощью обманщиков – кота и лисы, то следующие за утратой монет части в «Пиноккио» и «Буратино» развиваются принципиально по-разному. В первой сказке герой пытается встать на путь исправления и встретиться с отцом. Но каждый раз оказывается не в состоянии избежать соблазна легкой жизни, и его тут же настигает расплата в виде еще более сложной ситуации, в которую он оказывается вовлечен. Пройдя тяжелые испытания рабским трудом, побывав в шкуре осла, в утробе акулы, Пиноккио, наконец, действительно перевоспитывается, бескорыстно трудится ради близких и тогда превращается в человека. В «Буратино» сюжет сохраняет бОльшую «целеустремленность», так как на смену задаче преумножения богатства, приходит новая цель – сохранить полученный от черепахи Тортилы золотой ключик и выведать его тайну. При этом поступки Буратино измеряются не по шкале хорошо / плохо, а по шкале

121 Вспомним, что дрессированные собаки — постоянные участники «трупп» бродячих актеров, а в петрушечных представлениях часто именно собака утаскивает Петрушку с ширмы.

помогает достичь цели или нет. Показательно также, что Буратино раскаивается в своих поступках и выражает желание исправиться только в первых главах – после того, как его чуть не утащила крыса [Там же, с. 69], а затем чуть не сжег с печке Карабас Барабас [Там же, с. 77-78], но чем дальше развивается повествование, чем независимее от Коллоди становится сюжет «Золотого ключика», тем независимее ведет себя и его главное действующее лицо.

Обратим внимание на то, как «программирует» Толстой «устами» Карло своего героя. Писатель отказывается от эффектного оксюморона «все они жили прекрасно. Самый богатый из них просил милостыню», использованного Коллоди в начале сказки и повторенного Алексеем Николаевичем в пересказе 1924 г. [Коллоди 1906, с. 13; Коллоди 1924, с. 10], заменяя его декларацией кредо Буратино, под которым, без сомнения, мог бы подписаться и Петрушка. Вырезая свою куклу Карло приговаривает: «Назову-ка я ее Буратино. Это имя принесет мне счастье. Я знал одно семейство, – всех их звали Буратино <...> Все они жили *весело и беспечно*...» (курсив мой – *С.С.*) [Толстой 1948, с. 64].

Далее эту же жизненную установку мы слышим уже из уст самого героя: «Больше всего я люблю страшные приключения. Завтра чуть свет убегу из дома – лазить по заборам, разорять птичьи гнезда, дразнить мальчишек, таскать за хвосты собак и кошек... Я еще не то придумаю!» [Там же, с. 67].

Таким образом, Буратино изначально задумывается Толстым как весельчак и безрассудный авантюрист, принципиально не укладывающийся в какие бы то ни было рамки. Эта противопоставленность Буратино норме ярче всего проявляется в тех сценах, где Мальвина пытается воспитывать его, заставляет следовать правилам хорошего тона. Впервые попадая к девочке с голубыми волосами, спасшей его, беспомощно висевшего на дереве, Буратино даже в благодарность не желает вести себя прилично: сидит за столом, подвернув под себя ногу, миндальные пирожные запихивает в рот, не жуя, варенье из вазы достает пальцем, а какао пьет прямо из носика чайника [Там же, с. 88]. Правила хорошего тона ему неведомы, так же как не существуют для

Петрушки, избивающего или даже убивающего очередного персонажа комедии, моральные нормы.

Не меняют Буратино и суровые испытания: побывав в лапах сыщиков-доберманов и едва не погибнув в пруду, он, во второй раз попав к Мальвине, по-прежнему не хочет перевоспитываться: «Если девчонка опять надумает нас воспитывать, напьемся молока, – и нипочем я здесь не останусь» [Там же, с. 104], – делится он своими планами с Пьеро.

Оставаясь вне нормы, Буратино, тем не менее, что характерно и для Петрушки, выпутывается из всех сложных ситуаций и одерживает победу над всеми врагами. И в этом ему помогают «петрушечные» свойства характера: быстрота реакции, способность не теряться и действовать в соответствии с ситуацией, не задумываясь о последствиях, находчивость. Причем интересно, что Толстой подчеркнуто противопоставляет беспомощную «правильность» Мальвины и Пьеро всепобеждающей жизненной хватке Буратино. Напомним одну из кульминационных сцен сказки, где Буратино, Мальвину и Пьеро нагоняет Карабас и им приходится вступить в схватку с ним. Начинается эпизод с того, что Мальвина вновь принимается воспитывать Буратино: «<...>Мальчики, ступайте немедленно мыться и чистить зубы. Артемон, проводи мальчиков к колодцу.

– Ты видел, – проворчал Буратино, – у нее бзик в голове – мыться, чистить зубы. Кого угодно со света сживет чистотой» [Там же, с. 105].

Но тут появляется жаба и сообщает о скором приходе Карабаса Барабаса. Уверенность Мальвины сразу сменяется бестолковой растерянностью, зато Буратино реагирует молниеносно: «Мальвина испуганно вскрикнула, хотя ничего не поняла. Пьеро, рассеянный, как все поэты, произнес несколько бестолковых восклицаний, которые мы здесь не приводим. Зато Буратино сразу вскочил и начал засовывать в карманы печенье, сахар и конфеты.

– Бежим как можно скорее. Если полицейские собаки приведут сюда Карабаса

Барабаса – мы погибли» [Там же, с. 106].

Заканчивается сцена характерным резюме автора: «Один Буратино не растерялся. Он навьючил на Артемона два узла с самыми необходимыми вещами. На узлы посадил Мальвину, одетую в хорошенькое дорожное платье. Пьеро он велел держаться за собачий хвост. Сам стал впереди:

– Никакой паники! Бежим!» [Там же, с. 106-107].

Но Карабас все же нагоняет беглецов, и здесь вновь поведение Буратино и его товарищей контрастны. Если Мальвина, Пьеро и Артемон прибывают в полной растерянности: первая в ужасе трясет руками, второй в бездействии глядит на свою возлюбленную, а третий лишь злобно рычит, поджав хвост, то Буратино мгновенно решает, что надо делать: «– Пьеро, – закричал он, – бери за руку девчонку, бегите к озеру, где лебеди!.. Артемон, скидывай тюки, снимай часы, – будешь драться!» [Там же, с. 107].

И, наконец, уже после того, как деревянный человечек одерживает победу над Карабасом, Толстой снова вводит сцену, в которой противопоставляется природная сметка, не лишенная «петрушечного» бахвальства, и воспитание: «Тоже – захотели со мной драться! – сказал Буратино, не обращая внимания на радость Мальвины и Пьеро. – Что мне кот, что мне лиса, что мне полицейские собаки, что мне сам Карабас Барабас – тьфу! Девчонка, полезай на собаку, мальчишка, держись за хвост. Пошли...» [Там же, с. 112].

Но тут наш герой видит, что путникам необходим привал, и в этой, уже будничной сцене практичность Буратино оказывается важнее хороших манер: герой посылает Пьеро к озеру за водой, но тот по дороге теряет крышку от чайника и приносит его обратно почти пустым; Мальвину Буратино отправляет за ветками для костра, но она набирает лишь «несколько сухих стебельков» [Там же].

И во второй раз следует вывод, частично вложенный автором в уста героя: «Буратино сказал:

– Вот наказание с этими хорошо воспитанными...

Сам принес воды, сам набрал веток и сосновых шишек, сам развел у входа в пещеру костер, такой шумный, что закачались ветви на высокой сосне... Сам сварил какао на воде» [Там же].

Однако Толстой не делает Буратино героем. В этом, на наш взгляд, также сказалась его «оглядка» на Петрушку. Последний обычно побеждает своих противников почти случайно: колотит их и убивает, иногда сам не осознавая, что произошло. Вот одна из типичных сцен кукольного спектакля: Петрушка ударом дубинки убивает своего друга Филимошку, а потом, видя его, неподвижно лежащего, обращается к Музыканту: «Картошкин опьянел» [Народный театр, с. 267]. На что Музыкант отвечает: «Он не опьянел, а ты его убил» [Там же]. Подобные «победы» Петрушка одерживал буквально в каждом представлении.

Буратино, так же как и Петрушка, остается в значительной степени шутовским персонажем, и все его победы поданы писателем иронически, несколько снижены, лишены трагического пафоса. Вспомним, как описывается «почти гибель» Буратино в пруду. Доберманы бросают его туда, чтобы утопить, и глава заканчивается печальной фразой: «Буратино шлепнулся в воду, и зеленая ряска сомкнулась над ним» [Толстой 1948, с. 95]. Однако уже первая фраза следующей главы «воскрешает» героя: «Не нужно забывать, что Буратино деревянный и поэтому не мог утонуть. Все же он до того испугался, что долго лежал весь облепленный зеленой ряской» [Там же]. Эта мнимая смерть и воскрешение чрезвычайно напоминают концовку петрушечных спектаклей, когда утаскиваемый в ад герой заявляет публике о том, что он «пропал», но только «до следующего представления».

Далее в сказке о Буратино следует блестящее ироническое описание плачевной и одновременно дурацкой ситуации, в которой он оказался: «Вокруг него собрались обитатели пруда: всем известные своей глупостью черные пузатые головастики, водяные жуки с задними лапами, похожими на весла,

пиявки, личинки, которые кушали все, что попадалось, вплоть до самих себя, и, наконец, разные мелкие инфузории.

Головастики щекотали его жесткими губами и с удовольствием жевали кисточку на колпаке. Пиявки заползли в карман курточки. Один водяной жук несколько раз влезал на его нос, высоко торчавший из воды, и оттуда бросался в воду – ласточкой. <...>

Буратино это, наконец, надоело, он зашлепал пятками по воде:

– Пошли прочь! Я вам не дохлая кошка» [Там же].

Столь же «дурацким» оказывается и другой героический поступок Буратино – спасение Мальвины и Пьеро из лап губернатора Лиса. Не желая попасться в зубы пинчерам, Буратино решает прыгнуть с косогора в пруд, но сильный порыв ветра подхватывает деревянного человечка и швыряет прямо на голову губернатору, который везет в телеге плененных друзей нашего героя. Лис, струсив, убегает, тележка опрокидывается, доберманы кидаются искать губернатора, а затем убираются в город. Так Буратино освобождает из плена Мальвину и Пьеро [Там же, с. 121–122].

Даже знаменитые схватки Буратино с Карабасом дегероизируются Толстым. В первой деревянный человечек побеждает благодаря остроумию: забирается на сосну и бросает оттуда на голову доктора кукольных наук шишки, а затем обманом заставляет его бегать вокруг смолистого ствола, к которому прилипает борода злодея [Там же, с. 108–110]. Ко второму бою Буратино готовится еще более своеобразно: «Ни с места! – приказал Буратино. – Погибать – так весело! Пьеро, говори какие-нибудь свои самые гадкие стишки. Мальвина, хохочи во всю глотку...<...>

В то же время Буратино кривлялся и дразнился:

– Эй, ты, директор кукольного театра, старый пивной бочонок, жирный мешок, набитый глупостью, спустись к нам, – я тебе наплюю в драную бороду!» [Там же, с. 123].

Противостояние деревянных человечков и Карабаса заканчивается появлением папы Карло, который просто-напросто разгоняет страшных врагов так, что кажется, будто они тоже всего лишь персонажи кукольного театра: «Он плечом толкнул Карабаса Барабаса, локтем – Дуремара, дубинкой вытянул по спине лису Алису, сапогом швырнул в сторону кота Базилио...» [Там же, с. 124].

Обратим внимание еще на одну деталь: голос[122] Буратино, столь похожий на Петрушкин, неоднократно упоминается автором. В сказке встречаются следующие его характеристики: «необыкновенно тоненький голосок пропищал» [Там же, с. 61], «пронзительный голосок на верстаке в это время пищал и подначивал: «Вали, вали хорошенько!» [Там же, с. 63]; во время схватки с Карабасом «закричал, завыл, запищал во всю глотку» [Там же, с. 108] и «дразнясь, запищал» [Там же, с. 110]. И именно голос помогает Буратино решить самые трудные задачи. В начале сказки благодаря ему наш герой избегает смерти в очаге и даже получает пять золотых монет от Карабаса Барабаса: «–У меня никогда, никогда не было мамы, синьор. Ах, я несчастный! – И Буратино *закричал так пронзительно, что в ушах у Карабаса Барабаса стало колоть, как иголкой* (курсив мой – *С.С.*).

Он затопал подошвами:

– Перестань визжать, говорю тебе! Аап-чхи! А что отец у тебя жив? <...>

– Мой бедный отец все равно скоро умрет от голода и холода. Я его единственная опора в старости. Пожалейте, отпустите меня, синьор.

– Десять тысяч чертей! — заорал Карабас Барабас. – Ни о какой жалости не может идти и речи. Кролик и цыплята должны быть зажарены. Полезай в очаг.

– Синьор, я не могу этого сделать.

– Почему? – *спросил Карабас Барабас только для того, чтобы Буратино продолжал разговаривать, а не визжал в уши*» (курсив мой – *С.С.*) [Там же, с.

122 О роли голоса в структуре образа Петрушки см. [Греф 2009]. На необычность голоса Петушки указывали многие из тех, кто его слышал (см. гл. 2). В частности, А.Белый называет голос Петрушки «курим», сравнивает со звучанием трещотки [Белый 1997, с. 60], В. Катаев характеризует «крики петрушки» как «петушиные» [Катаев 1985, с. 135].

76].

Так необычный голос позволяет Буратино рассказать директору кукольного театра о нарисованном в каморке папы Карло очаге и спастись. Показательно, что в той же сцене в сказке Коллоди роль голоса не акцентируется, а эпизоду в целом придан более морализаторский характер. Директор кукольного театра решает оставить Пиноккио в живых, пожалев его отца, и хочет бросить в огонь Арлекина. Тогда Пиноккио просит сжечь его, чтобы не погиб друг. Директора трогает благородство Пиноккио и он оставляет в живых обоих [Коллоди 1924, с. 27].

Во второй раз с помощью голоса Буратино узнает тайну золотого ключика. Это происходит в харчевне «Трех пескарей». Буратино забирается в кувшин и оттуда разговаривает с Карабасом: «Тогда Буратино *завывающим голосом проговорил* (курсив мой – *С.С.*) из глубины кувшина:

– Открой тайну, несчастный, открой тайну!..

Карабас от неожиданности громко щелкнул челюстями и выпучился на Дуремара. <...>

– Открой тайну, – опять *завыл таинственный голос* (курсив мой – *С.С.*) из глубины кувшина, – иначе не сойдешь с этого стула, несчастный! <...>

– Где находится дверь, где находится дверь? – *будто ветер в трубе в осеннюю ночь, провыл голос* (курсив мой – *С.С.*).

– Отвечу, отвечу, замолчи, замолчи! – прошептал Карабас Барабас. – Дверь у старого Карло в каморке, за нарисованным очагом...» [Толстой 1948, с. 118-119].

Итак, создавая своего героя детской сказки, Толстой отказывается от привычного для литературы, предназначенной юному читателю, морализаторства. Возможно, образ, предложенный писателем, был отчасти и откликом на распространенные в 1920–1930-е гг. попытки сделать Петрушку положительным героем агитационно-просветительских произведений, в том числе и для детей (подробнее об этом см. в гл. 6). Его Буратино побеждает не

благодаря послушанию, примерному поведению, трудолюбию и раскаянию, а с помощью качеств, в сущности, внеморальных, но всегда помогающих выжить. Формулируя свое отношение к рассказанной истории и ее действующим лицам, первый спектакль в театре деревянных человечков Толстой характеризует так: «Истинное происшествие о том, как мы победили всех своих врагов при помощи остроумия, смелости и присутствия духа» [Там же, с. 135]. В создании такого персонажа, который воплотил представления Толстого о герое детской книги, на наш взгляд, помог писателю дух фольклорного кукольного театра, выразившийся, прежде всего, в характере его главного действующего лица – Петрушки.

Подведем итоги сказанному в этой главе:

1. В произведениях для детей, в отличие от произведений для взрослых, уличный артист может становиться главным героем, а сам материал городского уличного театра в связи с этим приобретает сюжетообразующую роль.

2. Если в литературе XIX в. образ уличного артиста сопрягается с темой тяжелой жизни бедного человека, то в произведениях начала XX в., написанных накануне первой русской и после Октябрьской революций, данный образ героизируется. Уличный артист приобретает черты борца за справедливость.

3. В то же время в детской литературе начала XX в. появляется тенденция использования материала городского уличного театра в жанре сказки.

4. Писатели обращаются к разным уровням явления: героями их произведений становятся как сами носители низовой театральной культуры, так и персонаж народного кукольного театра Петрушка. В зависимости от жанра произведений в одних дается достаточно правдоподобное изображение жизни уличных артистов, тогда как в других материал городского уличного театра подвергается значительной переработке, преобразуясь в сказочный мир.

Глава 5

Театр Петрушки и бродячие артисты в живописи XIX – начала XX века

5.1. Театр Петрушки в реалистической жанровой живописи

В настоящей главе мы обратимся к картинам художников-реалистов второй половины XIX в., которые запечатлели на своих полотнах такую значимую часть народной театрально-зрелищной городской культуры, как театр Петрушки. Хронологически первый холст принадлежит Василию Григорьевичу Перову (1833–1882). Перов происходил из обедневшего дворянского рода; его детство прошло в Арзамасском уезде; в Арзамасе он получил и первые навыки рисования в художественно-образовательной школе А.В. Ступина (первой художественной школе в российской провинции). В 1853 г. поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое закончил в 1861 г. [Лясковская 1979, с. 14]. В 1871 г. Перов стал членом Товарищества передвижных выставок, участником которого оставался до 1877 г.

В историю русского изобразительного искусства Перов вошел как выдающийся портретист и представитель реалистической жанровой живописи «с обличительным уклоном», показывавший тяжелую жизнь простого народа [Горина 1964а, с. 89–107]. Напомним такие хорошо известные его картины, как «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861, ГТГ), «Проводы покойника» (1865, ГТГ), «Тройка» (1866, ГТГ). Все эти полотна написаны в 1860-е гг. Именно на этот период творчества Перова приходится расцвет его жанровой живописи. Примерно в эти годы художник написал и картину «Петрушка»[123] (Илл. 16).

Изображение сцен с уличными актерами и музыкантами, как было показано во второй главе, популярная тема в творчестве передвижников и художников их круга. Однако в творчестве Перова она не занимает большого

123 К сожалению, эта картина мало доступна зрителю. Ее черно-белое воспроизведение представлено в исследовании [Русская жанровая живопись... 1964, с. 105]. В этой книге, изданной до момента возникновения двух независимых государств — Чехии и Словакии, указывается, что картина находится в частной коллекции в Чехословакии [Горина 1964а, с. 104]. Других сведений о полотне нам пока обнаружить не удалось.

места. По сути дела, наиболее заметно эта тема представлена в работах живописца, созданных им во время пребывания в Западной Европе (Франции, Германии и Италии), где он провел более года (с 1863 по 1864), получив пенсию Академии художеств. Живя в Париже, он пишет несколько работ, где так или иначе появляются представители уличного искусства: «Продавец песенников» (1863, ГТГ), «Внутренность балагана во время представления» (1863, ГТГ), «Праздник в окрестностях Парижа» (1864, ГТГ), «Парижская шарманщица» (1864, ГТГ) [Лясковская 1979, с. 32 – 37].

Картину «Петрушка» Перов создал в России. Датируется она 1860-и гг., и искусствоведы относят ее к произведениям, написанным по возвращении из заграничной поездки. Не исключено, что интерес к данной теме возник у Перова под влиянием Д.В. Григоровича, с которым, приехав из-за границы, художник сближается [Там же, с. 58–59].

Изображенная на картине вывеска над дверями магазина, около которого дают представление бродячие артисты, – «Продажа чаю сахару кофе» – не оставляет сомнений в том, что перед нами именно русский Петрушка. Эмоциональный ключ, в котором написана картина, спокойнее, чем тон, например, «Тройки» или «Проводов покойника», созданных так же в середине 1860-х гг., хотя тема нищеты и тяжелой жизни простого человека, безусловно, заявлена и здесь. Композиционным центром полотна является согбенная фигура бедно одетого, пожилого шарманщика, вертящего ручку своей шарманки. За ним видна ширма с Петрушкой. Таким образом, художник создает антитезу между веселым настроением, которое призван возбуждать в публике театр Петрушки, и печальным, бедственным положением его творцов. Этот эмоциональный диссонанс поддерживается также сочетанием бедной одежды зрителей и выражением их улыбающихся, заинтересованных лиц. Социальный контраст подчеркивается противопоставлением изображенных фигур. Подавляющее большинство наблюдающих представление – бедняки, о чем свидетельствует их облачение. Только один из зрителей принадлежит к материально благополучному слою общества – это хорошо одетый,

прикрепляющий к обуви коньки мальчик, который после спектакля обратится к другому зимнему развлечению. Чтобы усилить антитезу, рядом с ним художник расположил подростка, присевшего на салазки с бадьей для перевозки воды, – ему после окончания представления предстоит продолжить работу.

Обращает на себя внимание то, что представление по характеру изображения подается Перовым как часть бытовой жизни простых людей. Никакими художественными средствами оно не выделено из обычного течения их жизни. В нем нет ничего, что бы маркировало его как особую область действительности: ни таинственности мира фольклорного вымысла, ни возвышенности народной фантазии, хотя зрители, безусловно, с интересом следят за проделками Петрушки[124]. Таким образом подход Перова к изображению народного кукольного театра согласуется с обозначенным во второй главе и характерным для представителей критического реализма – показ тяжелой жизни простого человека, сочувственное отношение к нему.

Обратим внимание на ту информацию о театре Петушки, которую, рассматривая картину художника, мы можем получить. Представление дается зимой. Его устроители остановились около небогатого магазина, скорее всего на городской окраине (возможно, на окраине Москвы, так как в эти годы Перов живет в Москве) или, возможно, в селе, так как магазин кирпичный, но небольшой, одноэтажный, а сзади виден бревенчатый дом или сарай. По-видимому, бродячие актеры выбрали именно это место для своей работы в надежде на то, что около магазина постоянно появляются какие-то люди, которых может заинтересовать спектакль.

Из восьмерых человек, наблюдающих представление, только двое взрослые: видимо, приказчик или продавец, выглянувший из магазина, и молодая женщина. Остальные дети – мальчики в основном подросткового возраста, а один и вовсе лет шести, но при этом в салазках у него, видимо,

---

[124] Ср., например, с работой «Снегурочка», созданной Перовым в конце 1870-х гг., где образ Снегурочки как бы «вырван» из реальной жизни, текущей вокруг. В. И. Плотников отмечает, что здесь Перов «сделал попытку трактовать поэзию русской сказки в бытовой картине» [Плотников 1987, с. 106].

младший брат или сестра. Этот ребенок настолько мал, что представление его еще не интересует, он отвернулся от ширмы в сторону зрителя. Остальная же публика смотрит внимательно, на лицах тех, кто повернут к нам вполоборота – улыбки.

Сама ширма петрушечника изображена ближе к заднему плану и частично закрыта фигурой шарманщика, вертящего ручку шарманки, стоящей на козлах. Ширина ширмы, вероятно, примерно метр. У нее, по-видимому, деревянный или фанерный каркас, а вместо боковых стенок, тряпичный занавес. Ширма невысокая. Если художник верно передал пропорции, то она чуть больше человеческого роста. Не вполне понятно, кем является человек, изображенный присевшим за ширмой и выглядывающим из-за нее. Поскольку на ширме мы видим две куклы, то сам кукловод в этот момент должен работать двумя руками и, соответственно, *стоять* за ширмой. Возможно, это помощник, подающий куклы петрушечнику, хотя в описаниях кукольного театра чаще фиксируется, что за ширмой работает один человек. Нельзя исключить, что присевший за ширмой человек — сам кукольник. Конечно, управлять куклами, присев, не очень удобно. Однако о возможности такого положения тела петрушечника говорит, например, изображение кукольного представления, сделанное неизвестным художником второй половины XIX в. и опубликованное в книге И.П. Уваровой [Уварова 2018, с. 111]. На этой картине грядка ширмы находится явно ниже человеческого роста и работать за ней можно только на корточках или на коленях.

Перов запечатлел тот момент представления, когда, Петрушка расправляется с одним из своих обидчиков. Мы видим, как персонаж, побитый Петрушкой, падает, подскочив над ширмой. Таков зримый образ театра Петрушки, запечатленный Перовым. Композиция, избранная Перовым, – группа зрителей, наблюдающая представление петрушечника, — сходна с композицией иллюстрации Е.И. Ковригина к «Петербургским шарманщикам» Д.В. Григоровича [Григорович 1991, с. 66] и будет позже использована Л.И. Соломаткиным, а в начале XX в. – А. Бенуа, который почти в точности повторит

Соломаткина (набросок опубликован в [Уварова 2018, с. 37]).

* * *

Следующая по времени создания картина, на которой мы встречаем Петрушку, – большое полотно Константина Егоровича Маковского[125] (1839–1915) «Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге» (1869) (Илл. 17). К.Е. Маковский получил художественное образование в московском Училище живописи и ваяния, а в 1858 г. переехал работать в Академию художеств в Петербург. В 1863 г. в числе 14 лучших учеников Академии отказался писать диплом на предложенную тему и стал одним из деятельных членов петербургской «Артели художников», а затем Товарищества передвижных выставок. В Товариществе Маковский состоял до 1883 г. [Константин Маковский... 2007]. Картину «Народное гулянье во время Масленицы...», таким образом, он написал на пике своих демократических увлечений, т. е. в ту пору, когда стремился максимально объективно изображать в живописи современную русскую действительность.

Позже, в 1880-е гг., художник несколько отойдет от интересов молодости и увлечется русской стариной, станет собирать произведения прикладного искусства, старинные костюмы. А одной из ведущих тем его полотен будет жизнь России допетровских времен, появятся на его картинах и фольклорные мотивы. В произведениях этого периода, таких, как «Русалки» (1879, ГТГ) «Боярский свадебный пир XVII века» (1883, Музей Хилвуд, Вашингтон), «Под венец» (1884, Серпуховской художественно-исторический музей), «Поцелуйный обряд» (1895, ГРМ), «Святочные гадания» (1900-е, ГМИР), элементы стилизации и реконструкции, безусловно, преобладают над стремлением к натуралистической достоверности [Константин Маковский... 2007, с. 32 – 34].

---

125 Род Маковских оставил заметный след в русском изобразительном искусстве. Егор Иванович Маковский был одним из основателей московского Натурного класса (в дальнейшем Художественного класса (1832)), переросшего в Училище живописи и ваяния (1843), а затем (в 1865) получившее название Училище живописи, ваяния и зодчества (в нем учился, а затем преподавал и Перов). Дети Егора Ивановича – дочь Александра и трое сыновей — Николай, Константин и Владимир — тоже стали художниками (наибольшую известность получили двое последних, оба они связаны с интересующей нас темой) [Розенвассер 1986].

Картина «Народное гулянье во время Масленицы...» представляет собой масштабное жанровое полотно, 2 м 15 см на 3 м 21 см, с точно указанным, что важно для нас, местом и временем действия — масленица, Петербург, Адмиралтейская площадь[126]. Она относится к тому кругу картин художников-реалистов, которые тяготели к поиску и отражению в изобразительном искусстве разнообразных социальных типов и в меньшей степени были заняты общественной критикой. Хотя произведения критической направленности встречаются и у Маковского. Так, почти одновременно с «Народным гуляньем...», в 1868 г., он написал уже упоминавшийся холст «Маленькие шарманщики» (подробнее о нем см. в гл. 2).

Картина «Народное гулянье во время Масленицы...» написана в ином ключе. Центральное место на ней отведено развлекающейся «разношерстной» толпе, из которой художник как бы «выхватывает», более тщательно прорабатывая, различные типы. Мы имеем возможность также увидеть, чем же развлекались люди во время гулянья. Значительную часть картины, средний и задний ее планы, занимает изображение балаганов и балаганных зазывал, с балконов старающихся привлечь публику. Но тут выступают только живые актеры. Петрушку мы находим на райке, который изображен художником в противоположной от балаганов части холста. Петрушка представлен здесь неподвижной фигуркой, прикрепленной к «крыше» райка. У него типичный для этой куклы красный колпачок с кисточкой; одет же он в костюм коричневого цвета. В руках у него литавры. Известно, что раешники прикрепляли к раешным фигуркам веревочку, дергая за которую заставляли паяцев ударять в литавры для привлечения публики. Известно, кроме того, что в представлениях кукольников Петрушка, ударяющий в литавры, также существовал. Такую куклу, виденную им в Москве во времена своего детства[127], описывает И.А. Белоусов: «<...> Сверху ширмы появлялась фигура Петрушки, одетая в клоунский наряд, в остроконечном колпаке с кисточкой, в руках у него были две

126 Балаганы утраивались здесь, по воспоминаниям А.Н. Бенуа [Бенуа 1991, с. 486], в 1870-е гг., а затем были перенесены на Марсово поле, их описание оставил М.В. Добужинский [Добужинский 1991, с. 489].

127 И.А. Белоусов родился в 1863 г.

медные тарелочки, которыми он ударял друг о друга» [Белоусов 1989, с. 356].

Картина Маковского представляет нам особый способ существования этой театральной куклы. Здесь Петрушка не столько «актер», сколько рекламный образ, важный владельцу райка своей узнаваемостью, ассоциациями с весельем и смехом. Интересно, что на литографии «Русский раек» (1857) (Илл. 18) на крыше этого развлекательного устройства также можно увидеть кукольную фигурку с литаврами. Но там это не Петрушка, а абстрактный шут. А наряды толпящейся вокруг райка публики дают возможность предположить, что изображение для этой картинки было взято (сведено) с какого-нибудь иностранного образца (что часто бывало в производстве лубочных картинок [Ровинский 1881, с. 17–18]), т. е. изображенный на литографии раек — не русский. Если это действительно так, то использование *Петрушки* в качестве рекламного образа на райке, зафиксированное на картине Маковского, говорит о том, что этот герой кукольной комедии в 1860-е гг. был в России чрезвычайно популярен. Именно в этом случае петербургский раешник мог заменить, как это часто бывает в народном творчестве, более привычным и популярным персонажем образ, меньше «говорящий» русской публике. В связи с этим картина Перова, изображающая представление Петрушки как вполне обычное явление русской жизни, и картина Маковского, на которой герой кукольной комедии появляется в качестве рекламного образа, важные свидетельства популярности, хорошей укорененности в русскую действительность этого кукольного театра в 1860-е гг.

* * *

Наибольшее количество картин, связанных с театром Петрушки, создано Леонидом Ивановичем Соломаткиным (1837–1883). Как своим происхождением, так и своей жизнью этот художник теснейшим образом был слит с низшими слоями русского общества. Родился он в бедной мещанской семье в городе Судже Курской губернии, рано осиротел, подростковые годы провел на Украине, был погонщиком, подпаском, а затем стал чумачить – гонял обозы к берегам Черного и Азовского морей [Савицкая 1971, с. 3–4; Тарасов

1968, с. 21–22]. Страсть к рисованию побудила Соломаткина на решительный поступок – он пешком отправился в Москву поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества, куда и был зачислен в 1855 г. [Тарасов 1968, с. 26–28][128]. Москва, с одной стороны, дает Соломаткину возможность развить свой талант, войти в дружеский круг студентов-художников, с другой стороны, здесь он по-прежнему остается «босяком», берущимся за любую работу, чтобы свести концы с концами. В 1861 г., чтобы избежать рекрутского набора, он переходит из Училища живописи, ваяния и зодчества «вольноприходящим учеником» в петербургскую Академию художеств, где учится до 1866 г. [Там же, с. 53]. В столице отныне Соломаткин проживет большую часть своей жизни, так и не выбившись из нищеты, постепенно спиваясь, становясь бездомным обитателем трущоб.

В творчестве художник проявляет наибольшую склонность к жанровой живописи, благо возможностей наблюдать сцены из народного быта у него было предостаточно. Среди художников-реалистов 1860-х – начала 1880-х гг., как отмечают исследователи творчества Соломаткина, он оставался прежде всего «бытописателем городского дна» [Там же, с. 10]. По сравнению со многими современниками обличительный пафос гораздо меньше был свойственен работам Соломаткина[129], он изображал жизнь низов общества скорее с сочувствием или легкой иронией. Именно такое, натуралистически созерцательное отношение художника к действительности, позволило ему значительно разнообразить сюжетику своих картин, не сковывая себя идеологической задачей.

Уже в начале 1860-х гг. определилась одна из излюбленных тем живописи Соломаткина – жизнь бродячих артистов, уличные представления, лицедейство. И, пожалуй, никто из художников – современников Соломаткина не посвятил

---

[128] В эти же годы в Училище учится В.Г. Перов, который стал старшим товарищем Соломаткина [Лясковская 1979, с. 24; Тарасов 1968, с. 39]. Исследователи отмечают сюжетную близость картины Перова «Петрушка» и работ Соломаткина [Горина 1964, с. 104].

[129] Соломаткин не стал членом Товарищества передвижных выставок, хотя с рядом участников этого объединения был хорошо знаком.

этой теме больше работ, чем он. Исследователь творчества живописца Л. Тарасов выдвигает предположение, что сам Соломаткин принимал участие в любительских представлениях, а с бродячими артистами был знаком лично [Там же, с. 134]. Во всяком случае, по свидетельству современника, сокурсника художника по Училищу живописи, ваяния и зодчества А.З. Ледакова, у Соломаткина был прекрасный голос и он любил петь малороссийские песни [Ледаков 1883]. Картины на тему непрофессионального городского лицедейства принесли ему и первую славу – написанный в 1864 г., упоминавшийся в предыдущей главе, холст «В погребке», изображающий выступление уличного музыканта, был приобретен П.М. Третьяковым [Тарасов 1968, с. 64], а полотно «Славильщики-городовые» («Христославы») (1867, ГТГ), запечатлевшее обычай исполнения христославья в святочные дни[130], имело большой успех на академической выставке и было отмечено восторженным отзывом В.В. Стасова [Савицкая 1971, с. 7][131]. Впоследствии уличные представления, сцены из жизни бродячих артистов неоднократно появятся на полотнах Соломаткина, упомянем лишь некоторые характерные названия его картин: «Скрипач» (неизв., Донецкая картинная галерея), «По канату (Канатоходка)» (1866, частное собрание), «Артисты на привале» (1869, ГРМ), «Репетиция в сарае» (неизв., ГТГ).

Петрушка впервые был изображен Соломаткиным в 1872 г. на картине «Странствующие музыканты» (илл. 19). Этот небольшой холст содержит весьма интересную информацию о бытовании театра Петрушки в составе труппы бродячих актеров. Труппа включает музыканта, который изображен слева; через руку у него перекинут бубен, за плечами – шарманка с примостившейся на ней обезьянкой. Шарманщик, наиболее пожилой член труппы, идет, опираясь на палку. За ним следуют мальчик-подросток и средних лет актер-петрушечник, несущий за спиной на палке короб с необходимым для представления скарбом. Сверху в нем лежит кукла-Петрушка в красном колпачке. На поводке актер ведет трех собачек, наряженных в разные костюмы. Таким образом, картина

130 Об этой и других картинах Соломаткина на тему лицедейства «для себя» см. [Сорокина 2019]

131 В настоящее время известно шесть авторских вариантов этой картины [Горина 1964а, с. 140].

Соломаткина подтверждает, что кукольное представление могло становиться частью более крупной программы, включающей еще и номера, скорее всего, циркового плана.

Артисты бредут по проселочной дороге; ни вблизи, ни вдали не видно никакого жилья, лишь на заднем плане изображен уезжающий воз с сеном. Эта жанровая зарисовка из жизни странствующих артистов вызывает двойственное впечатление. С одной стороны, зрителю ясно, что жизнь бродяг не легка, что они крайне бедны, что их существование полно лишений и непредсказуемости. Но в то же время эти одинокие странники свободны, ничем не ограничены, живут так, как хотят. Сегодня они относительно здоровы, могут позволить себе маленькие радости (актер-петрушечник умиротворенно курит сигару), да и погода пока благоприятствует странствиям (действие картины разворачивается летним днем). А о том, что будет завтра, не стоит думать. Соломаткин, по-видимому, и сам сознательно оставался, подобно персонажам своей картины, свободным художником, хорошо понимая своих героев, зная прелести и недостатки их жизни. С точки зрения автора картины, всегда найдутся люди, готовые ради свободы творчества смириться с извечной, сопутствующей ей нищетой – не случайно на полотне изображены актеры трех поколений.

Театру Петрушки художник посвятил еще три свои работы. В 1874 г. он написал холст «Петрушка. Сцена у веранды» (Илл. 20). Совсем небольшая по размеру работа – всего 29 на 22 см представляет собой многофигурную композицию. Представление происходит в городе. Петрушечник установил ширму у стены большого городского дома. Позади ширмы мы видим сохнущее на веревке покрывало, водосточную трубу, часть двери, балкон, с которого за представлением наблюдают трое хорошо одетых зрителей. Внизу перед ширмой также собралась целая толпа, судя по одежде, это, в основном, рабочий люд. Но проблема социальных контрастов Соломаткина занимает мало. Его больше интересует само представление. Он словно один из тех зрителей, что, забросив на несколько минут свои дела, зачарованно наблюдает за происходящим над ширмой.

Почти десять лет спустя, в 1882 г., Соломаткин напишет еще один вариант этой жанровой сценки («Петрушка», 1882) (Илл. 21), более подробно проработав состав публики, следящей за представлением. Здесь мы видим крестьянку с коробами, видимо, возвращающуюся после продажи товара с рынка, девочку-подростка с картонкой, еще одного торговца с мешком за спиной и, скорее всего, яркими платками перекинутыми через руку[132], дворника, оставившего свою метлу у стены дома, чтобы посмотреть представление (на первой картине он наблюдает спектакль, оперевшись на метлу). Чуть в стороне от разночинного люда стоит господин с тросточкой, в костюме и цилиндре. Он тоже с интересом наблюдает за проделками Петрушки. На этой работе Соломаткин изобразил поднятым выше окно с высунувшейся из него зрительницей (здесь она только одна). Таким образом, ширма с Петрушкой стала действительно композиционным центром картины. На первом холсте балкон со зрителями сверху и толпа зрителей на переднем плане несколько дробили впечатление. Теперь же очевидно, что главенствует на картине – Петрушка. На обоих холстах он самозабвенно лупит своей палкой-трещоткой (Соломаткин с впечатляющей достоверностью изобразил в обоих вариантах утолщение на конце палки) одного из своих обидчиков. А тот уже повержен и упал на край ширмы. Художник подчеркивает живость и динамизм фигурки Петрушки (особенно она удалась на картине 1882 г.), запечатленного в тот момент, когда он замахивается своей дубинкой, статичной позой другой куклы, с безжизненно свисающими руками и головкой. На полотне, написанном в 1882 г., ширма изображена более высокой, как бы устремленной вверх; она словно парит над зрителями. Но в то же время и перемещенное значительно выше и правее окно, «уходящее» за рамку картины, на нее не давит. Таким образом, становится более очевидным замысел автора – театр, пусть и немудреный, бедный (Соломаткин изобразил даже отошедший от ширмы кусочек ткани или

132 Вполне возможно, что Соломаткин запечатлел характерный тип торговца, о котором бытописатель старого Петербурга А.А. Бахтиаров пишет: «Татарин-разносчик мануфактурного красного товара представляет собой ходячую лавку. Этот товар — ситцевые платки, шерстяные шарфы и кушаки — отличается яркими пестрыми цветами, что, как известно, любит наш простой народ» [Бахтиаров 1994, с. 163].

бумаги, которой она обтянута) поднимает человека ввысь, позволяет ему хоть ненадолго отвлечься от скучной обыденности.

Картины Соломаткина позволяют нам обратить внимание на некоторые детали устройства театра Петрушки. Ширма на его холсте представлена как каркас из деревянных реек, между которыми натянута либо ткань, либо бумага. Конечно, по сравнению с бумагой, ткань все же более прочный и потому предпочтительный материал. Однако имеется мемуарное свидетельство об использовании в качестве материала для ширмы и обоев. Такую ширму описал в своем дневнике смотритель Екатеринодарского приходского училища В.Ф. Золотаренко, видевший представление на Кубани в 1844 г. [Золотаренко 1991, с. 438].

Цвет ширмы, изображенной Соломаткиным, неброский, возможно, чтобы не отвлекать зрителя от происходящего на ней. Сам же Петрушка одет в красный костюм и красный колпак с кисточкой. Вторая кукла – в синем. Петрушечника сопровождает шарманщик. На первой картине он изображен слева с большой шарманкой, стоящей на козлах. На втором холсте шарманщик располагается справа и держит шарманку на ремне через плечо. Хотя разыгрываемая петрушечником сценка на обеих картинах одна и та же, шарманщики – разные (впрочем, значительно изменен и состав публики). В первом случае – мужчина с усами и в кепке, во втором – бородатый и в шляпе (он похож на шарманщика, изображенного на картине «Странствующие музыканты»). Свидетельствует ли это о том, что художник запечатлел разные представления, сказать трудно. Скорее всего, за свою скитальческую жизнь Соломаткин неоднократно видел выступления петрушечников и создал в значительной степени обобщенный образ.

К двум рассмотренным картинам примыкает еще один сходный по сюжету холст под тем же названием, что и картина 1874 г. – «Петрушка. Сцена у веранды» (1878) (илл. 22). Строго говоря только на этой картине сцена разворачивается действительно у веранды. По-видимому, на этот раз представление дается за городом, скорее всего, в дачной местности. О бродячих

актерах как постоянных «гостях» дачных мест вспоминал Н.Д. Телешов: «В первых числах мая многие москвичи начинали перебираться на дачи. <...> Сюда же, для развлечения дачников, приходили всякие бродячие «артисты», как шарманщики с их вальсами и мазурками, так и акробаты с кувырканием и вскакиванием друг другу на плечи, и еще раешники, показывавшие каждый свое искусство на протяжении пяти или десяти минут. Большим успехом тогда пользовался «петрушка» – кукольный театр за ситцевой ширмой, где длинноволосый «Петр Иванович» гнусавым голосом привлекал общее внимание и проделывал всякие хулиганские поступки, бил всех других персонажей своей палкой-трещоткой и, наконец, сам погибал от свирепой собаки. Публика хохотала над дешевыми остротами «петрушки» и с удовольствием платила добровольные «гривенники» за веселое представление тут же, на улице, либо во дворе» [Телешов 1989, с. 465-466]. Правда, Телешов рассказывает о пригородах Москвы, но, безусловно, дачные окрестности Петербурга в этом отношении не отличались от московских.

Представление, изображенное Соломаткиным, идет на фоне густой зелени деревьев, на заднем плане справа виднеется деревянный дом. Слева от ширмы запечатлена часть веранды с лестницей. Дом, около которого выступает петрушечник, явно не бедный (об этом можно судить по колонне и гардинам). С веранды представление смотрит ребенок. Прочая публика столпилась перед ширмой. Вполоборота к нам повернуты шарманщик, по-видимому, обменивающийся репликами с Петрушкой, и девушка с судками для обеда, видимо, служащая в богатом доме. Остальные зрители стоят к нам спиной: это двое мужиков, один из которых мусульманин в тюбетейке, скорее всего, как и на предыдущих полотнах, торговец-татарин с мешком на спине, и двое детей – мальчик, видимо, подмастерье, с плетеным коробом за плечами, и хорошо одетая девчушка, возможно, выбежавшая с веранды. Как и на двух других работах Соломаткина тема социального неравенства здесь не подчеркнута. Скорее наоборот, все персонажи холста *объединены* общим интересом к разыгрываемому представлению.

Устройство ширмы на этой картине Соломаткина точно такое же, как и на предыдущих, похожа она и по цвету, хотя узор на ткани несколько иной. На этот раз художник изобразил другую сцену представления – Петрушка обнимает свою невесту. Наш герой теперь одет в синее платье, а колпачок по-прежнему красный. В тон к нему красный кокошник невесты Петрушки, которая наряжена в традиционную белую рубаху и красный сарафан.

* * *

Тему бродячих актеров-кукольников продолжает картина Алексея Ивановича Корзухина (1835–1894) «Петрушка идет» (1888) (илл. 23). Судьбы Корзухина и Соломаткина, в определенной мере, сходны. Так же как Соломаткин, Корзухин – выходец из низших слоев общества. Он родился на Урале в семье горнозаводских крестьян. Рано проявив способности к рисованию, Корзухин на первых порах учился писать иконы у местных иконописцев. Талантливого мальчика заметил начальник уральских горных заводов С.Ф. Глинка. Он определил Алексея в Горное училище, откуда тот отправился в Петербург и в 1857 г. поступил в Академию художеств. В 1863 г. Корзухин принял участие в «бунте 13», отказавшись писать картину на предложенную тему и, уйдя из Академии, стал одним из учредителей петербургской Артели художников, а затем (в 1870) Товарищества передвижных выставок. Однако уже в 1872 г. был исключен из Товарищества как не явившийся на выставку [Алексей Корзухин 2007, с. 29]. Нищенское существование свободного художника в начале творческого пути было знакомо Корзухину не менее, чем Соломаткину. Однако талант портретиста, а также навыки иконописца позволили ему постоянно получать заказы и постепенно выбиться из бедности. Кисти Корзухина принадлежат портреты весьма состоятельных и высокопоставленных людей, кроме того, он расписывал столичные церкви, в том числе и храм Христа Спасителя.

Картина «Петрушка идет» создана художником в довольно поздний период его творчества. В отличие от Соломаткина тема странствующих актеров не заняла сколь-нибудь значимого места в творчестве Корзухина. Поющие,

играющие на музыкальных инструментах и танцующие персонажи на его картинах появляются, но это музицирование не для публики, а для себя. Так, приплясывают под балалайку подвыпившие мужики, возвращающиеся с ярмарки («Возвращение с сельской ярмарки», 1868, ГТГ), развлекает девушку игрой на гитаре кавалер («Шутка», неизв., Национальный музей Грузии, Тбилиси), пляшут под гармонь отдыхающие на пикнике («Воскресный день», 1884, Харьковский государственный музей изобразительных искусств). Тем не менее картина «Петрушка идет» словно продолжение полотен Соломаткина «Странствующие музыканты» и «Петрушка. Сцена у веранды». На холсте Корзухина мы видим петрушечника и шарманщика, входящих скорее всего в какое-то дачное местечко: справа, слева и на заднем плане изображены деревянные дома, утопающие в зелени. Самого Петрушки на картине нет. Художник запечатлел творцов этого фольклорного театра: двоих бедно одетых мужчин среднего возраста. Шарманщик идет первым, вертя ручку шарманки и привлекая музыкой будущих зрителей, петрушечник изображен чуть позади, за плечом он несет сложенную полосатую ширму, а спереди, по-видимому, мешок с куклами. День, вероятно, обычный, не праздничный, до появления актеров все были заняты будничными делами: на переднем плане мы видим подростка, нянчащего младенца, и еще одного мальчика, видимо, служащего в какой-нибудь лавке, с коробом на голове и корзинкой на руке. Но приход петрушечника и шарманщика нарушил рутинное течение жизни. Первыми радостно окружили артистов дети бедняков, но и взрослые прогуливающиеся дамы, принадлежащие явно к более высокому сословию, с интересом поглядывают на артистов. Картина «Петрушка идет» написана в светлых радостных тонах, без всякой назидательности, а тем более обличительности. Она натуралистична и не нагружена каким-либо социальным или философским содержанием. Это жанровая сценка академически спокойно запечатлевшая ситуацию, которую, художник, по-видимому, наблюдал не раз и счел типичной для жизни, вероятно, петербургского пригорода (вряд ли в глубокой провинции в те времена в ходу были велосипеды, а катающегося на нем господина мы

видим на холсте справа). Корзухин как бы «сталкивает» нас с героями своего полотна, «предлагает» стать их зрителями, передает обобщенно мажорное настроение лета, отдыха, приятного незамысловатого развлечения.

* * *

Еще одно живописное свидетельство о театре Петрушки принадлежит Владимиру Егоровичу Маковскому (1846–1920), брату К. Маковского. В.Е. Маковский немного моложе тех художников, о которых говорилось выше. Как Перов и Соломаткин, он был взращен московским Училищем живописи, ваяния и зодчества, в котором учился с 1858 по 1866 г. [Журавлева 1972, с. 11]. Исследователи считают Маковского наиболее последовательным жанристом [Владимир Маковский, с. 5; Капланова 1964, с. 207]. В 1872 г. художник вступил в Товарищество передвижных выставок, членом которого оставался до конца своей жизни. Один из его коллег по Товариществу, Я.Д. Минченков, отмечал, что даже среди реалистов-передвижников Маковского характеризует «до иллюзии верная передача материала» [Минченков 2010, с. 53].

Хотя жизнь В. Маковского сложилась успешно: он стал преподавателем Училища живописи, ваяния и зодчества (в 1882 г.), а затем – Академии художеств в Санкт-Петербурге (с 1894 г.), художник стремился черпать материал для своих жанровых сцен из жизни простого народа, из непосредственных наблюдений, будучи завсегдатаем толкучих рынков, народных гуляний, бедняцких кварталов [Друженкова 1962, с. 38]. При этом, так же как Соломаткину и Корзухину, Маковскому, особенно в поздний период творчества, не слишком свойственен критический пафос [Журавлева 1972, с. 5, 7], прежде всего его интересуют подсмотренные в реальной жизни характерные ситуации, правда, нередко весьма драматические (например, «Крах банка», 1881, ГТГ), людские нравы (например, «На бульваре, 1886–1887, ГТГ), человеческие типы (например, «Московские типы», 1879, ГТГ).

Тема уличного искусства занимала в его творчестве не столь большое место, как у Соломаткина. Однако у художника есть серия работ, посвященных бродячим скрипачам [Там же, с. 18–19] (любил скрипку и уже в зрелом возрасте

научился играть на ней и сам Маковский [Там же, с. 139]), во второй главе упоминался его этюд «Шарманщик» (1878), еще одна картина с изображением шарманщика хранится в Пермской художественной галерее («Шарманщик»,1870).

Картина «Кукольный театр в деревне» (илл. 9) написана художником в поздний период его творчества, в 1908 г. Возможно, она отражает впечатления, полученные Маковским на его даче под Петербургом, где в эти годы он любил отдыхать [Там же, с. 138–139]. Как отмечает С.Г Капланова, в работах этого времени Маковский воссоздает в основном впечатления повседневной жизни, художником «решаются прежде всего пленерные задачи» [Капланова 1964, с. 223]. Именно в таком ключе написана картина «Кукольный театр в деревне»: погожий весенний день (на среднем плане изображены кусты цветущей сирени), большой дачный дом, возле которого собрались его явно не бедные обитатели – взрослые и дети, а также простой люд; все с увлечением смотрят представление Петрушки. Полотно создает атмосферу покоя и умиротворения; художника занимают, прежде всего, живописные задачи.

Нам же картина дает чрезвычайно интересную информацию о бытовании театра Петрушки: на ней изображена, по-видимому, целая семья петрушечников. Кто работает за ширмой – не видно, скорее всего отец семейства, около ширмы стоит молодая женщина-шарманщица с грудным ребенком на руках, а рядом с ней девочка-подросток с небольшим ящичком, скорее всего, для сбора денег. Чуть впереди еще одна девочка – поменьше, возможно, она что-то поет. Судя по одежде, все семейство из крестьянского сословия. Таким образом, по свидетельству Маковского, ремесло народных артистов могло быть семейным и не только мужским, но и женским, что согласуется со сведениями как мемуарной (подронее см. гл. 2), так и художественной (подробнее см. в разделе 1 гл. 4, посвященном В.Ф. Одоевскому) литературы.

Итак, ряд художников-реалистов второй половины XIX в. отразил в «тексте» своих произведений такой феномен фольклорной культуры, как театр

Петрушки. Все художники, оставившие живописные свидетельства об этом явлении народного искусства, были не только близки друг другу по художественным позициям, но и, скорее всего, лично знакомы. Вероятно, не случайно, в связи с этим, что и сюжеты, связанные с изображением петрушечников, на картинах этих художников перекликаются. Общность наблюдается и в восприятии живописцами феномена фольклорного кукольного театра. Театр Петрушки «попадает» на картины русских художников-реалистов, прежде всего, как характерная примета современной им действительности, типичная ситуация уличной или дачной жизни. Герой кукольной комедии как характер, а тем боле как символ не интересует художников-реалистов. Они не воспринимают Петрушку и как явление *поэтической* области народной жизни, напротив, он для них скорее часть простонародного *быта*. Картины художников-реалистов с Петрушкой – это картины не о нем, а, в гораздо большей степени, о людях, выступающих с ним и пришедших его смотреть.

В то же время разные мастера, создавая полотна, посвященные Петрушке, привносили в них свои смысловые нюансы. Л.И. Соломаткин при всей объективности фиксации ситуаций, связанных с театром Петрушки, выражает наиболее субъективную позицию по отношению к самому явлению, подавая его как размышление о судьбе художника, о роли искусства в жизни людей. Чувство личной приобщенности к миру свободных, но нищих художников, по-видимому, и определило неоднократное обращение этого живописца к теме Петрушки и его творцов. Возможно, также, что и сама эстетика театра Петрушки была близка Соломаткину. Стиль его живописи, воспринятый некоторыми из современников как грубый и неточный, обладал качеством художественной обобщенности и гротескности, когда «минуя детали» художник выражает «сущность» [Савицкая 1971, с. 8]. Тот же эстетический принцип лежит и в основе театра Петрушки.

В конце 1880-х гг. в русском искусстве приближается к завершению период критического реализма; тенденция к натуралистически спокойной трактовке темы театра Петрушки видим мы в это время и на картинах русских

мастеров – А.И. Корзухина и В.Е. Маковского. Причем, Маковский оказался одним из последних отечественных художников, реалистически воспроизведшим на своем полотне бытование театра Петрушки, в то время, когда представители уже народившегося русского модернизма предлагали совершенно иную трактовку темы народного кукольного театра и образа Петрушки.

5.2. Бродячие артисты на картинах А.М. Васнецова

На картинах А.М. Васнецова образы городского уличного театра появляются в связи с обращением художника к теме древней Москвы. В 1902 г., характеризуя Москву, изображенную А. Васнецовым, А. Бенуа писал: «Его виды старой Москвы <...> драгоценны и в чисто художественном отношении. В них он <...> сумел разгадать коренную русскую, окончательно в наше время исчезающую красоту, вычурную, странную прелесть целой безвозвратно погибшей культуры. <...> Точно сказка выглядит этот дикий город, служивший такой чудной оправой грандиозным Кремлевским памятникам» [Бенуа 1999, с. 375–376].

Сам А. Васнецов, наделенный не только талантом художника, но и определенным писательским даром[133], также неоднократно и достаточно экспрессивно фиксировал свое отношение к ушедшей Москве как к волшебной сказке: «Кремль был продуктом векового народного творчества; здесь вылилось в осязательную форму все то, что могло создать оно. Складывались про него былины, сказки; он принимал облик сказочного жилища Жар-птицы. Что такое эти архитектурные фантастические мотивы, постоянно встречающиеся на древних иконах московского письма в виде башен, теремов, чудных каких-то фронтонов вроде закомар и кокошников, как не отголоски сказочного современного им Кремля?» [Васнецов 1986, с. 119][134].

---

[133] А. Васнецов писал не только статьи, посвященные старой Москве, но и рассказы, очерки, публиковавшиеся в «Живописном обозрении», «Артисте», «Сполохах». Ему принадлежат также статьи и книга («Художество». М., 1908) по теории изобразительного искусства. В 1929 г. Васнецов был принят в члены Всероссийского союза советских писателей [Васнецова 1986, с. 24─25].

[134] Первоначально статья была опубликована в 1910 г. в «Истории русского искусства» под редакцией И.Э.

Интересно при этом, что в отличие от других художников рубежа XIX–XX в., представивших свои версии образа старорусского города и его жизни (В.И. Сурикова, А.П. Рябушкина, С.В. Иванова и др.), для А. Васнецова данная тема стала не сугубо художественным, но еще и, по сути, научным проектом. Он углубляется в изучение старинных планов и карт Москвы, читает описания города, сделанные иностранными путешественниками, рассматривает средневековую книжную гравюру, иконы старомосковского письма, работает в архивах Исторического музея, посещает раскопки [Васнецова 1986, с. 22–23; Векслер 1986, с. 33-34; Рабинович 1957, с. 46], общается с выдающимися историками своего времени В.О. Ключевским, И.Е. Забелиным, Н.О. Анучиным [Васнецова 1986, с. 22; Соломатин 1957, с. 52], использует в качестве сопоставительного материала личные наблюдения над сохранившимися архитектурными памятниками севера и юга России [Рыбаков 1986, с. 8; Федоров 1986, с. 14–15]. О серьезности интересов Васнецова и степени владения им темой говорят его статьи и выступления, опубликованные в сборнике «Москва в творчестве А.М. Васнецова» (1986, с. 57–262), а также тот факт, что в 1901 г. он был избран членом-корреспондентом Московского археологического общества, в 1906 – действительным членом; с 1918 по 1930 г. возглавлял комиссию (позже – общество) по изучению старой Москвы при Московском коммунальном музее (позднее – Музее истории и реконструкции Москвы) [Васнецова 1986, с. 21]. Создавая всегда точно датированные виды старой Москвы и отдельных ее архитектурных ансамблей, художник-ученый ставил перед собой задачу реконструкции, и его работы в этом плане признавались и по-прежнему признаются таковыми историками и археологами[135]. Тем удивительнее, как на полотнах художника и в его представлении соединяются стремление к объективности, достоверности и фантазийное начало; необходимая для научных целей «сухость», точность и

Грабаря.

[135] См. статьи А.Г. Векслера, М.Г. Рабиновича, В.И. Федорова [Векслер 1986; Рабинович 1957, Федоров 1986].

воссоздание ушедшего как живого.

Суть своих устремлений в работе над московской темой Васнецов сформулировал так: «Художник своей работой, так сказать, оживляет мертвый материал. Он заставляет зрителя переноситься в давно прошедшее, заставляет его жить на сказочных улицах и площадях исчезнувшего города. Поскольку исторический материал дает художественному произведению достоверность, постольку же способность воображения художника предугадывает или подсказывает это в сухом историческом материале, что носит в себе следы “несомненности”» [Васнецов 1908, с. 14].

Первая картина Васнецова, на которой изображение старой Москвы соединилось с темой «людей играющих», – «Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века» (1901, Ярославский художественный музей, 155 на 285) (илл. 25). Эта картина относится к числу десяти крупных полотен А. Васнецова, реконструирующих те или иные архитектурные ансамбли Москвы прошлого[136]. Причем ее создание относится к довольно раннему периоду обращения художника к теме древней столицы: первая акварель с реконструкцией старого города датируется 1896 г.

Своеобразие трактовки Васнецовым темы бродячего народного театра, представленной на этом полотне, особенно бросается в глаза на фоне подхода к изображению уличных артистов в предшествующие десятилетия. Как было показано выше, тогда художников и писателей фольклорный театр интересовал в большей мере как типичная часть быта простого народа. Развлекающий разношерстную публику городов и деревень странствующий актер подается в их литературных произведениях и на холстах как определенный социальный феномен. Уличный театр для литераторов и живописцев, воспитанных в идеях натуральной школы, а затем классического реализма, лишен ореола необычности, наоборот, он – привычная, примелькавшаяся часть «низовой» культуры и именно в силу этого требующая фиксации и анализа. Этнографизм

[136] Всего Васнецовым создано более 110 работ, включая акварели и рисунки, с изображением старой Москвы Художественные произведения А.М. Васнецова 1986, с. 264–271].

[Плотников 1987, с. 56] и социологизм в отражении фольклора в искусстве этого периода распространялся, таким образом, и на характер претворения темы народного театра. Подход Васнецова прямо противоположный: он намеренно наделяет бродячих актеров под стать тому городу, в котором они «живут», ореолом необычного, чудесного. На наш взгляд, такое изменение угла зрения на уличный театр, которое мы видим у Васнецова, имеет причины как объективного, так и субъективного характера.

Еще во второй половине 1870-х гг., когда реалистическое, социально ангажированное искусство продолжает активно развиваться и даже доминировать, в среде творческой интеллигенции появляется ощущение некоторой усталости от засилья в художественной практике прозы жизни, картин тяжелой действительности, серой обыденности. Это новое ощущение в живописи выразилось, в частности, в изменении отношения к фольклорной теме. Художников начинает интересовать *поэзия фольклорного произведения*, у них возникает желание воспроизвести зачаровывающий, диковинный, не имеющий ничего общего с реальностью мир народной сказки, легенды, былины. Однако, как отмечает В.И. Плотников, «для художников-реалистов, основное внимание уделявших современности, в овладении фольклорной традицией возникали особые сложности. Народной поэзии надо было найти точный художественный эквивалент в русле метода новой реалистической живописи» [Там же, с. 85]. Поиск подобного «эквивалента» стал одним из стимулов формирования такого масштабного и разнородного явления как русский модерн. Уже упоминавшийся А. Бенуа, один из ярчайших его представителей, оглядываясь на пройденный путь и анализируя творчество центральной фигуры, участвовавшей в осуществлении принципиального поворота в искусстве, со свойственной ему полемической заостренностью охарактеризовал важность и противоречивость данного движения: «Когда еще в конце 70-годов, в самый разгар реализма и передвижнического направления,

Васнецов[137] вдруг обнаружил наклонность бросить свои мелочные мещанские жанрики и приняться за русскую народную сказку, тогда все сочли его за сумасшедшего <...>. Однако Васнецов не испугался глумления толпы и товарищей и смело пошел по намеченному пути. В этом его огромная заслуга: он первый, когда даже в стане передового искусства еще никто о чем-либо другом не думал, кроме как об обыденной действительности, отказался от пресного реализма и первый напомнил о том, что, кроме интереса к «Земскому собранию» и к «Преферансу у чиновника», могут существовать и другие, к чему-то более прекрасному и отрадному: к дивному миру народной фантастики...» [Бенуа 1999, с. 189–190]. В то же время, если само стремление воссоздать через посредство живописи мир фольклорной поэзии заслужило безусловное одобрение Бенуа, то результат вызвал его критику: «<...> новое поколение предъявляет сказочнику Васнецову такие требования, удовлетворить которые он не в состоянии. <...> в его произведениях истинно сказочного мы не видим, а видим одни только поэтичные намерения» [Там же, с. 190–191]. Он упрекает Васнецова в отсутствии «стиля», «жеманности» и «фальшивости впечатления», т. е. в неспособности найти адекватный избранной теме живописный язык.

Рассуждая о творчестве В.М. Васнецова, Бенуа, по сути дела, формулирует ту задачу, которую решал на рубеже XIX – XX в. модерн (и прежде всего та его преимущественно московская ветвь, которая получила название «русский или неорусский стиль») – создать поэтичный самобытный национальный образ и найти соответствующие этой цели художественные выразительные средства.

Разные художники, естественно, по-разному решали эту задачу. В творчестве Апполинария Васнецова, младшего брата родоначальника русской сказочной темы в живописи 1870-х гг. Виктора Васнецова, стремление воплотить национально самобытный образ столицы Государства Российского

[137] Имеется в виду Виктор Михайлович Васнецов.

оказалось сопряжено с темой фольклорного театра[138]. Чтобы понять, почему Апполинарий Михайлович реализует данную цель именно таким образом, вспомним некоторые факты его биографии.

Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856 – 1933) родился в селе Рябове Вятской губернии. Не без влияния старшего брата увлекся рисованием, и в 1872 г. Виктор берет Аполлинария с собой в Петербург, чтобы последний мог серьезно учиться живописи. В Академию художеств Васнецова-младшего не приняли из-за отсутствия у него среднего образования, но в Петербурге благодаря брату он познакомился со многими выдающимися художниками, прежде всего из круга передвижников. Прожив в Петербурге до 1875 г., Васнецов снова уезжает на родину, где под влиянием идей народничества пытается работать в земской школе. Переломным в судьбе Аполлинария оказывается 1878 г., когда он переезжает к старшему брату в Москву. Он снова начинает активно заниматься живописью, и в 1879 г. впервые принимает участие в выставке Московского общества любителей художеств. В этот период А. Васнецов формируется как пейзажист. Причем его привлекает не только природа, но и городской пейзаж, особенно уголки старой Москвы с самобытными памятниками древнерусской архитектуры. В начале 1880-х гг. он сотрудничает в «Газете А. Гатцука» (археолога и филолога), для которой делает рисунки с видами города. Работа художника-иллюстратора приводит Васнецова и к фольклорной теме. С 1883 по 1885 гг. для журналов «Всемирная иллюстрация» и «Живописное обозрение» он создает серию рисунков на тему жизни русской деревни: изображает святочные гадания и ряженье, масленичные развлечения, народные религиозные обряды. Хотя сам Васнецов считал эту работу поденной, исполняемой исключительно ради заработка [Беспалова 1983, с. 20, 22], она, тем не менее, ввела в сферу его творческих интересов две

[138] Интересно, что Виктор Васнецов обратится к теме древнерусского певца только в 1910 г. на картине «Боян». Однако он соотнесет своего героя с миром эпическим, героическим, мифологическим, а не с областью развлекательной, театрально-зрелищной фольклорной культуры. Подробнее о картине В. Васнецова «Боян» см.: [Иванова 2019].

важные для нас темы – старая Москва и фольклор[139].

В начале 1880-х гг. в творческой судьбе Васнецова произошло еще одно важное событие. Вместе с братом он сближается с мамонтовским кружком, где в значительной степени формировался московский тип русского модерна [Стернин 1984, с. 202–204] и, в частности, новый русский стиль. Несколько летних сезонов в Абрамцеве[140] Васнецов совершенствуется как живописец в непосредственном общении с В.Д. Поленовым, В. И. Суриковым, И.Е. Репиным и др., обретая собственный творческий почерк, становясь полноправным представителем русской реалистической пейзажной живописи. С 1883 г. и на протяжении 20 лет Васнецов постоянно участвует на выставках передвижников, причем уже после выставки 1883 г. его пейзаж «Серый денёк» был куплен П.М. Третьяковым. Вместе с тем Васнецов не стремится заключить себя в рамки реализма в духе передвижников. Он находит близких себе по духу художников и среди членов мамонтовского кружка, и среди передвижников, и среди мирискусников[141]. В 1899, 1900 и 1901 гг. Васнецов с успехом участвует на выставках «Мира искусства». Типичный русский пейзаж в его живописи этого периода приобретает черты загадочности, сказочности, зачарованности [Петинова 2006, с. 282].

Поиск нового, не вполне укладывающегося в рамки реализма художественного языка и обращение к теме древней Москвы у Васнецова тесно переплетены. Кроме того, и то и другое в значительной степени связано с его участием в мамонтовском кружке. Во-первых художники, сотрудничавшие в кружке, достаточно серьезно, документированно занимались изучением русской старины: собирали предметы традиционного крестьянского быта, народные

---

[139] В 1891 г. А. Васнецов снова вернется в область иллюстрации и примет участие в оформлении «Песни про купца Калашникова...» для юбилейного издания произведений М.Ю. Лермонтова, воссоздав виды Москвы эпохи Ивана Грозного.

[140] Виктор Васнецов снимал дачу в Ахтырке, примерно в трех километрах от Абрамцева, так что братья имели возможность постоянно бывать в доме С.И. Мамонтова.

[141] Для Васнецова было характерно стремление к поиску общности творческих интересов. Не случайно в 1903 г. он стал одним из основателей Союза русских художников, куда вошли художники разных взглядов, в том числе и передвижники и мирискусники.

костюмы, обследовали древние архитектурные памятники Москвы и ее окрестностей [Беспалова 1983, с. 60; Коган 1970, с. 165–166], и Васнецов, который, по его собственным словам, всегда питал интерес к научному знанию [Васнецов 1929, с. 53], нашёл здесь настоящих единомышленников. Во-вторых, в своей художественной деятельности, будь то столярное[142] или гончарное производство [Коган 1970, с. 164–185], архитектура или живопись, они исповедовали характерный для модерна принцип не прямого копирования элементов древнерусского или фольклорного искусства, но творческой их переработки, «как бы возбуждали в себе культурную память», устанавливая своеобразный «контакт с прошлыми культурами» [Сарабьянов 1989, с. 41]. Так формировался особый русский стиль, представляющий собой оригинальную интерпретацию национальной темы, использующий такие формальные средства, как «обобщенность, гротеск, зрительное усиление характерных деталей, стилизация криволинейных сочетаний, напряженный ритм и игра масштабов, контраст больших масс и подчеркнуто мелких элементов» [Власов 2007, с. 201].

Для творческого самоопределения А. Васнецова оказалась очень важной и еще одна ипостась деятельности С.И. Мамонтова – создание частной оперы. В 1897 г. художник начал работать над оформлением для нее оперы М.П. Мусоргского «Хованщина». В связи с этой работой, с одной стороны, для Васнецова актуализировалась тема древней Москвы, уже привлекавшая его внимание. С другой стороны, создание театральных декораций натолкнуло, как нам представляется, художника на понимание того значения, которое имеет оживленная действием воссоздаваемая архитектурная панорама.

Задача не простого воспроизведения старинных архитектурных ансамблей, но *оживления* прошлого не могла быть решена без насыщения пространства картины действием. Архитектура сама по себе, как бы ни была

[142] А.М. Васнецов сотрудничал с абрамцевскими столярными мастерскими, создавая для них эскизы мебели. Ряд предметов мебели, выполненных по его эскизам в Абрамцеве, в настоящее время можно увидеть в Музее-квартире А.М. Васнецова в Москве.

она прекрасна, мертва без людей, без жизни, причудливой, часто непонятной потомкам, кипевшей среди этих стен. И Васнецов пытается воссоздать картины этой жизни, плотно населяя свои полотна. Он воссоздает ее и в своих статьях, делая акценты на экзотических для современного человека формах: «Средневековый строй жизни допетровской Москвы сказывался во всем и проявлялся иногда в таких непонятных для нас формах, которые можно понять, разве только переселившись мысленно в то стародавнее время. Взять хоть следующий обычай. Как известно, безвременно погибших от пьянства или от насильственной смерти, подобранных на улице, божедомы выносили на крестцы – не опознает ли кто в погибшем своего сродника? Если родственников не находилось, то таких без роду и племени увозили божедомы в так называемые «гноевища» – общие ямы в обширном сарае и складывали их рядами, где они и должны были лежать до Троицына дня, дожидаясь погребения. Нетрудно представить, во что превращались сложенные в этих «гноевищах» трупы во время весеннего тепла. И вот в Троицын день приходили москвичи, приносили рубахи и саваны, разбирали покойников, одевали, клали в гроб и, совершив погребальный обряд, хоронили. Для погребавших это были совершенно чужие люди, может быть разбойники, убитые во время ночных нападений на темных улицах» [Васнецов 1986, с. 123-124]. Обратим внимание, что статьи художника обнаруживают его далеко не поверхностное знакомство с этнографической и исторической литературой своего времени.

Среди многообразных форм общественной жизни внимание Васнецова привлекает праздничная, игровая действительность прошлого: «Трудовой народ Москвы <…> имел свои, отсутствующие теперь зрелища и забавы; они вливали в жилы энергию, смелость и бодрость. Торжественные царские выходы, помпезные въезды послов, великолепные крестные ходы вроде Вербного или Крещенского водосвятия, обставленные театрально и красиво. <...> Периодически повторявшиеся ярмарки также немало способствовали оживлению городской жизни. Грибной торг на льду реки Москвы в первую неделю великого поста <...>; Птичий торг на Трубе, Вербный — на Красной

Площади<...> Наконец, народные гуляния на масленицу и на Пасху <...>Тут еще медвежьи и кулачные бои на льду Москвы-реки, есть, где разгуляться удали и потешиться, в особенности когда ударит стенка на стенку и, к примеру сказать, котельники начнут тузить гончаров и серебренников» [Там же, с. 122].

Давно ушедшая реальность, сознательно оживляемая Васнецовым, должна была найти и нашла соответствующий изобразительный язык, характеризуя который искусствоведы отмечают декоративность колористической гаммы, «отсылающую» зрителя к произведениям народного искусства и древнерусской живописи, свойственное русской иконе уплощенное построение пространства, когда дальние планы располагаются не глубже, а выше ближних, использование пятен чистого локального цвета, обобщенную трактовку форм [Беспалова 1983, с. 65; Петинова 2006, с. 287].

Свое восприятие ушедшей Москвы, более того – сам принцип ее воссоздания на картинах Васнецов довольно ярко воспроизвел в статьях. В них язык вербальный отчетливо коррелирует с живописным языком художника. Так, описывая архитектуру древней Москвы, он строит саму фразу таким образом, что она передает упомянутые выше применяемые живописцем приемы обобщения в трактовке форм и изображения дальнего и ближнего в одной плоскости: «Вспоминая приземистые, пузатые колонны московского периода в архитектуре, выразительные низкие своды и маленькие растесанные конусообразно внутрь окна, распалубки, многоцентровые арки, массивы куполов-луковиц, золотых, черепичных и раскрашенных, и в то же время памятуя легкие гульбища теремов, светлицы, воздушные переходы с колонками расписных галерей, мы невольно поражаемся многообразию форм в архитектуре и живописи, выражающему настроение народного духа – в основе мятежного, совмещающего в себе нередко самые противоречивые элементы, которые тем не менее живучи и развиваются, несмотря на их, по-видимому, непримиримость и диссонансы» [Васнецов 1986, с. 124].

Вполне закономерным стало для художника обращение к народной зрелищно-игровой стихии: из всех видов стаффажа «люди играющие» – самый

экспрессивный компонент, очень удобный в плане композиционного выстраивания пространства картины, придания ему динамизма. Поэтому в «декорациях» XVII столетия так ожидаемо появление тех или иных форм фольклорного театра, и Васнецов этот ресурс привлекает.

Как уже отмечалось, первой картиной Васнецова с изображением бродячих актеров стало полотно «Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века». Художник-исследователь проявлял значительный интерес к древним московским мостам и даже посвятил им специальные работы [Васнецов 1986а; Васнецов 1986б]. В статье «Мосты старой Москвы» и в ряде других изысканий он особенно подробно описывает именно Всехсвятский мост, «называемый современниками восьмым чудом света – до того он поражал тогда москвичей технической и художественной стороной» [Васнецов 1986б, с. 206], и сожалеет об утрате этого великолепного памятника градостроения. Возле этого «чуда света» и изобразил художник бродячих актеров. Группа скоморохов, играющих на музыкальных инструментах, пляшущих, движется почти на зрителя. Для того чтобы создать ощущение сопричастности, как бы вовлечь разглядывающего картину в действие, такая композиция очень удачна. Если сравнивать это полотно с другими холстами Васнецова на московскую тему, где композиционно действие не ориентировано на зрителя, где бурная жизнь средневекового города кипит сама по себе, а мы лишь смотрим на нее со стороны, выигрышность, говоря театральным языком, «мизансцены», представленной на полотне «Всехсвятский каменный мост», очевидна. Обилие фигур, изображенных на ряде картин Васнецова и одновременно «отстраненность» зрителя приводят к тому, что впечатление несколько дробится, ему как бы не на чем сфокусироваться[143]. В данном же случае, напротив, художник стремится погрузить созерцающего в действие. Этот прием Васнецов нередко использует и в своих статьях, описывая жизнь старой

[143] На этот недостаток картин А. Васнецова обращал внимание А. Бенуа, отмечая «скомканность» композиции некоторых «московских» картин художника «с целью воспроизвести как можно больше всякой всячины» [Бенуа 1999, с. 376].

Москвы таким образом, чтобы читатель почувствовал себя включенным в нее (в частности, используя глаголы настоящего и будущего времен, однотипные периоды в построении фраз): «Пройдет толпа скоморохов с сопелями, гудками и домрами... Раздастся оглушительный перезвон колоколов на низкой деревянной колокольне на столбах... Склоняются головы и спины перед проносимой чтимой чудотворной иконой... Разольется захватывающая разгульная песня пропившихся до последней нитки бражников... Гремят цепи выведенных сюда для сбора подаяния колодников... Крик юродивого, песня калик перехожих... Смех, любовь, рождение, стоны и смех, драма и комедия – все завязалось неразрывным непонятным узлом и живет вместе, как проявление своеобразного уклада жизни средневекового народного города. Но вот день клонится к вечеру, пустеют улицы и площади: народ разошелся – кто по домам, кто по церквам к вечерне и всенощной, а кто в бани» [Васнецов 1986, с. 119–120].

Среди скоморохов Васнецов помещает и кукольника, однозначно отсылая нас этим изображением к гравюре из книги Адама Олеария[144] «Описание путешествия в Московию» (илл. 26). Рисунок Олеария – иллюстрация к его рассказу о развлечениях русских: «Их плясуны — вожаки медведей имеют при себе и таких комедиантов, которые, между прочим, при помощи кукол устраивают представление <...>. Эти комедианты завязывают вокруг тела одеяло и расправляют вверх вокруг себя, изображая таким образом переносной театр, с которым они могут бегать по улицам и на котором в то же время могут происходить кукольные игры» [Олеарий 1996, с. 197].

Олеарий был в Москве в первой половине XVII в. Васнецов относит действие своей картины к концу XVII в[145]. Он довольно сильно меняет композицию рисунка Олеария. У последнего кукольник в центре на переднем

---

[144] Адам Олеарий был секретарем при голштинском посольстве в Москве в 1634-1635 1638-1639 и 1643 гг. Будучи хорошо образованным человеком (учился в Лейпцигском университете и в 1627 г. получил степень магистра философии), он записал свои наблюдения о путешествии по Московии и впечатления о жизни русских того времени и в 1647 г. издал книгу со своими рисунками, позже книга неоднократно переиздавалась им самим. На русском языке она впервые напечатана в 1906 г. в издательстве А.С. Суворина [Ловягин 1996, с 11-24].

145 Напомним, что именно в этот период скоморохи подвергаются особенно сильным гонениям, и уже в начале XVIII в. «классическое» скоморошество прекращает свое существование.

плане, а сзади музыканты, играющие, по-видимому, на гуслях и на гудке, с другой стороны пляшущий, задрав полы одежды, вероятно, скоморох, окруженный зрителями; еще дальше медведчик. У Васнецова скоморохи вместе со зрителями образуют плотную группу на переднем плане картины. Художник несколько изменяет набор музыкальных инструментов, на которых они играют: гусли иной, чем у Олеария формы, трещотка, бубен, духовой инструмент типа сопелей. Отсутствует вожатый с медведем. Один из скоморохов представляет нечто среднее между пляской и акробатическим номером — он стоит на голове или делает кувырок. Живописцем воспроизведен характер демонстрации кукол, зафиксированный Олеарием.

Необычная форма показа кукольного представления, описанная и зарисованная Олеарием, более никем для русской традиции не отмечалась и во времена Васнецова не бытовала. Достоверность свидетельства Олеария, как отмечалось в первой главе, вызывала и вызывает до настоящего времени некоторые сомнения. Хотя кукольные представления подобного типа действительно известны, неясно, как кукольник, изображенный на гравюре Олеария, мог одновременно удерживать над головой подобие ширмы и управлять более, чем двумя куклами. Кстати, сам Васнецов не был склонен во всем доверять иноземному мемуаристу. По поводу рисунков, которыми он снабдил свою книгу, художник писал: «Олеарий уже не так достоверен[146], и многие из гравюр в его путешествии по Московии сделаны по воспоминанию или по рассказам» [Васнецов 1986, с. 110]. Определенный повод утверждать, что рисунки Олеария не абсолютно натурны, дает и его собственное сообщение о том, как делались гравюры для «Описания путешествия в Московию». В то же время нельзя не оценить далеко не всегда характерное для той далекой поры стремление путешественника к объективности: «Что касается вытравленных на меди рисунков этого издания, то не следует думать, что они, как это порою делается, взяты из других книг или рисунков на меди. Напротив, я сам

[146] Васнецов здесь сравнивает его изображения с рисунками А. Мейерберга и Э. Пальмквиста.

нарисовал собственноручно большинство этих рисунков (некоторые же из них наш бывший врач Г. Граман, мой верный товарищ) с натуры. Потом они были приведены в законченный вид при помощи хорошего художника Августа Иона, много лет тому назад учившего меня в Лейпциге рисованию; при этом применялись модели, одетые в национальные костюмы, вывезенные мною сюда. Чтобы, однако, при работе граверною иглою не потеряно было отчасти сходство, я в течение долгого времени держал трех граверов, не без больших расходов, у себя дома; они должны были по моим указаниям работать. У меня, правда, гораздо больше чертежей и рисунков городов, зданий и других предметов, а также несколько специальных ландкарт; однако в настоящий момент не оказалось для издания их средств» [Ловягин 1996, с. 23].

К сожалению, наши сведения о форме бытования народного кукольного театра до XIX в. крайне скудны, но не будет абсолютно фантастическим предположение, что в конце XVII в., а именно этот период обозначен в названии картины, уже существовал кукольный театр с обычной ширмой, такой, с которой выступали петрушечники в XIX – начале XX в. Однако Васнецов предпочитает именно олеариевский образ и, думается, неслучайно. Рисунок Олеария, с одной стороны, обладает хотя и не абсолютной, но все же значительной исторической достоверностью – он уникальное изобразительное свидетельство о том, как выглядел народный кукольный театр в те далекие времена. С другой стороны, этот образ для человека, живущего на рубеже XIX – XX в. (и, конечно, позже), причудлив, экзотичен, и это также привлекательно для Васнецова, тогда как кукольник с обычной ширмой для времени, когда создавалась картина, еще слишком зауряден, привычен, вписывается в круг совсем других, отнюдь не связанных с далеким прошлым, ассоциаций[147].

Показательно, что Васнецов совершенно убирает негативные коннотации,

147 Интересно, что на рисунке, приписываемом А. Бенуа и сделанном в 1898 г., мы видим привычный тип кукольного театра, бытовавший на рубеже XIX–XX в.: прямоугольная ширма с двумя играющими на ней персонажами, шарманщик с девочкой, вероятно, певицей; трое зрителей, среди которых двое детей и один взрослый. Даже композиционно этот рисунок повторяет изображения представлений бродячих актеров, характерные для второй половины XIX в., например, композиции картин Л.И. Соломаткина. Этот рисунок опубликован в книге И.П. Уваровой [Уварова 2019, с. 37].

которые имеются как в рисунке Олеария (непристойный танец скомороха), так и в его комментарии к нему: «Говорят, что иногда бродячие комедианты, танцуя, открывают зад, а может быть, еще что-либо. <...> Они так преданы плотским удовольствиям и разврату, что некоторые оскверняются гнусным пороком, именуемым у нас содомиею <...>. Подобные гнусные вещи распеваются кабацкими музыкантами на открытых улицах или же показываются молодежи и детям в кукольных театрах за деньги» [Олеарий 1996, с. 196–197]. Васнецов эту сторону описания Олеария совершенно не учитывает, а скорее даже сознательно трансформирует разнузданное в простодушно веселое. Он превращает бытописательский сюжет голштинского путешественника в зимнюю сказку, тогда как у Олеария действие происходит явно в теплое время года, так как персонажи одеты в легкое платье, а на деревьях видны листья. Скоморохи Васнецова – чудесные персонажи, на которых зачарованно взирают как зрители, изображенные на картине, так и смотрящие на нее. Совершенно очевидно, что изъятие с картины этой своего рода жанровой сцены, привело бы к утрате важного для живописца эмоционального ключа.

Кукольник того же типа, что и на картине «Всехсвятский каменный мост», изображен также на одной недатированной акварели Васнецова. Она называется «Торг около Кремля» (илл. 27) и интересна комментарием, который оставил художник на обороте: «Торговая площадь около Кремля-города: стены, ров и мост через него... Сцена на первом плане: народный театр (петрушка), по Олеарию, с гусляром. И юродивый, обличающий «скоморохов»; около того и другого толпа. Продавцы всякой снеди. Налево лавочка, по Олеарию (ларь), и амбар с весами. Чтение указа. Продавцы вразнос. Балаганы. Ясный солнечный день» [Соломатин 1957, с. 78-79]. Изображенное отнесено автором к началу XVII в., так как Спасская башня не имеет верха, построенного в 1624-1625 гг. Христофором Галовеевым.

В приведенном комментарии художник указывает на источник образа кукольника («по Олеарию»), но называет театр *петрушка*, как бы устанавливая, таким образом, преемственную связь прошлого народного театра с его

настоящим. Правда, слово *петрушка* Васнецов пишет с маленькой буквы, возможно, имея в виду способ кукловождения – *петрушка* – перчаточная кукла. Отметим, однако, что на предыдущей картине («Всехсвятский каменный мост») куклы, изображенные Васнецовым, скорее мыслились художником как тростевые (это видно при увеличении изображения). Какие куклы видел Олеарий неясно, его рисунок и описание об этом судить не позволяют.

Любопытно, что в эту свою акварель Васнецов счел нужным заложить конфликтное начало: кукольнику противопоставлен юродивый, который обличает уличного актера. Таким образом, живописец напоминает зрителю о драматических событиях второй половины XVII в., когда церковь и царская власть объединились в гонениях на скоморохов, что привело к исчезновению последних, но не уничтожило само стремление человека к театральной игре.

Сходная идея представлена на акварели «Скоморохи» (1904) (илл. 28). Ватага скоморохов двигается по зимнему вечернему городу. Возможно, события разворачиваются на святки, так как все участники шествия – ряженые. Мы видим типичные для новогоднего ряженья маски животных, а заключает шествие, по-видимому, мужчина переодетый в женский сарафан. Святочное ряженье, безусловно, было хорошо известно Васнецову, многие годы жившему в вятской деревне[148]. Деревянный город с островерхими башенками, светящиеся окна домов, снег, метель, фантастические персонажи, как будто вырастающие из нее, забавная фигурка с метлой, разгоняющая преследующих скоморохов собак – все это, безусловно, создает ощущение новогоднего чуда. Как и на картине «Всехсвятский каменный мост» иллюзия нашей сопричастности происходящему достигается движением толпы ряженых *навстречу* зрителю. В то же время акварель «Скоморохи» отсылает нас и к сюжету «Торга около Кремля»: в правом углу на переднем плане снова появляется фигура юродивого – поэтическое, таким образом, наполняется драматическим началом.

---

[148] Отметим, что серьезный интерес к фольклору был характерен для всех братьев Васнецовых: Аркадий был прекрасным народным мастером-резчиком по дереву, а педагоги Александр и Николай занимались собиранием вятского фольклора.

Наконец, пожалуй, самая «сказочная» акварель Васнецова с участием уличных артистов – «Медведчики» (1911) (илл. 29). По зимней деревянной Москве, на которую опускается хлопьями снег, идут музыканты и вожаки медведей. Люди и огромные звери в одной толпе. Возможно, один из музыкантов – ребенок, подросток, поскольку на нем тулуп явно большего, чем надо размера. Композиционно на этой картине процессия движется от зрителя. Эффект включенности, таким образом, здесь также явно присутствует. Теперь мы оказываемся как бы участниками шествия, мы идем вместе с толпой или вслед за толпой. В то же время такое композиционное решение не мешает нам разглядывать архитектуру – то, что, собственно, было основной целью всех московских полотен Васнецова.

Итак, уличные актеры стали, безусловно, чрезвычайно удачным стаффажем на картинах Васнецова, воссоздающих облик старой Москвы. В то же время сам тип и стиль изображения города в самой значительной степени обусловлены той художественной эпохой, когда Васнецов формировался. Стремясь к документально точному воссозданию облика древней российской столицы, художник не мог не добиваться одновременно ощущения сопричастности зрителя происходящему. Необходимостью для него было передать субъективную эмоциональность; не только изобразить архитектуру города, но и воссоздать атмосферу жизни в нем. Именно с этой целью и привлекает живописец на свои полотна образы народного театра.

Суммируя результаты, отметим следующее:

1. Первые полотна с изображением театра Петрушки появляются в 60-е гг. XIX в. в рамках становления в изобразительном искусстве (во многом под влиянием литературы) критического реализма.

2. На жанровых картинах художников-реалистов народный кукольный театр предстает как типичная примета современной действительности, ремесло простолюдинов. Характер освоения данной темы на их холстах можно рассматривать в ряду таких свойственных изобразительному искусству критического реализма качеств как социологизм и этнографизм.

3. Близость взглядов художников, а также личное их знакомство друг с другом не только повлияли на общность подходов к трактовке рассматриваемой темы, но и определили в некоторых случаях сюжетно-композиционные переклички полотен.

4. В начале XX в. интерес к теме русского народного театра в живописи слабеет (в этот период мы найдем гораздо больше картин, посвященных итальянской комедии масок), а характер его воспроизведения меняется, что в значительной степени связано с формированием в отечественном искусстве стиля модерн. На полотнах А.М. Васнецова образы народного театра предстают как поэтическая реальность, отсылающая зрителя к далекому прошлому.

Глава 6
Театр Петрушки в театрально-драматургических опытах первой трети XX века

6.1. Балет «Петрушка»

13 июня 1911 г. в Париже на сцене театра Шатле состоялась премьера балета «Петрушка» (музыка И. Стравинского, постановка М. Фокина, либретто И. Стравинского и А. Бенуа, оформление А. Бенуа). Этот балет был с восторгом принят парижской публикой, однако отношение к нему в России оказалось не столь единодушным. А. Бенуа в статье «Премьера “Петрушки”», вышедшей в газете «Речь» 4 августа 1911 г. отметил, что «в русской прессе “Петрушка” не удостоился вообще сочувственных отзывов» [Бенуа 2011, с. 114]. Балет упрекали как в излишнем этнографизме, так и в чрезмерном психологизме. Б. Асафьев, не разделявший негативного отношения к «Петрушке», отмечал, что музыка И. Стравинского вначале у большинства вызвала возмущение, писали, что она «приманка для развращенных вкусов парижских гурманов искусства. Иллюстративная театральная музыка при отсутствии подлинной музыки» [Асафьев 1970, с. 238]. Суммировал отрицательные отзывы Н. Мясковский: «Неодобрение это главным образом касалось того нарочито площадного, подчеркнуто тривиального характера, который придал ему («Петрушке» – *С.С.*) автор, использовавший в своем произведении наиболее истрепанные народные песни, самые распространенные шарманочные уличные мелодии. Ставилась в строку и до бедности примитивная, почти лубочная по характеру обработка материала, однообразие приемов изложения, крикливая инструментовка; конечно, при этом допускали, что как прикладная, изобразительно-сценическая музыка это имеет некоторое оправдание, вообще «пригодна», но часто музыкальное значение «Петрушки» даже не оспаривалось, а решительно отвергалось» [Мясковский 1914, с. 106]. В дальнейшем в истории искусства возобладала точка зрения на «Петрушку» как на одну из безусловных вершин «Русских сезонов» и в целом русского музыкального и балетного искусства.

Остаются открытыми, однако, вопросы, в какой мере творцы «Петрушки» стремились по возможности точно отразить в нем фольклорно-этнографический материал[149], а в какой балет был условной стилизацией национального, созданной с учетом восприятия европейского зрителя; как и с каким аутентичным материалом работала группа художников-новаторов, создавших данное произведение.

То, что в вызревании замысла балета и его реализации присутствовали обе тенденции, не вызывает сомнения. С одной стороны, основатель «Русских сезонов» С. Дягилев, а затем (с 1909 по 1911 г.) и директор художественной части А. Бенуа перенесли в это предприятие основные принципы другого своего детища, «Мира Искусства». По мнению одного из ранних исследователей «Русских сезонов» С. Лифаря[150], «первый период Русского балета[151] был прямым, непосредственным продолжением “Мира искусства” и явился его новым этапом» [Лифарь 2005, с. 245; см. также: Бакл 2001, с. 206; Власова 1984, с. 110 116, 142–143; Гусарова 1972, с. 22, 66–71; Лапшина 1977. с. 221 и др.]. Особенно отчетливое выражение в идеологии «Русских сезонов» нашел характерный для мирискусников принцип создания «исторической иллюзии, основанной на прямом наблюдении реальности, совмещенном с исторической реконструкцией» [Бенуа 1997, с. 38]. Преемственность «Русских сезонов» от «Мира искусства» в указанном отношении отмечал Бенуа, подчеркивая, что создатели этой антрепризы, так же как мирискусники, «были очарованы национальными мотивами и стремились изображать сюжеты в их детальном соответствии месту и времени» [Там же, с. 33]. Он же вскоре после премьеры «Петрушки» следующим образом прокомментировал мотивы рождения балета: «Мне кажется, главная причина в том, что русская улица на самом деле умерла или во всяком случае при смерти. А между тем, несмотря на

149 Исследование, посвященное фольклорно-этнографической составляющей балета «Петрушка», отсутствует, однако отдельные замечания по этому поводу регулярно встречаются при анализе той или иной стороны балета. См., например, [Смирнов 1973, с. 160; Эткинд 1965, с. 92—93; Ярустовский1969, с. 62; и др.]

150 Сергей Лифарь (1904—1986) был одним из ведущих танцовщиков дягилевской труппы, в последующем он стал выдающимся балетмейстером. Над книгой о Дягилеве и «Русских балетах» работал в 1930-е гг.

151 По мнению Лифаря, этот период продолжался до 1913 г.

всю свою дичь и на все свои странные безобразия, она содержит (или содержала) столько красоты, что настоящему чуткому художнику эта агония (или этот конец) должны причинить страдание» [Бенуа 2011, с. 115]; «Стравинский чудесно отразил свое умиление этим прошлым» [Там же, с. 117]. Таким образом, создателями балета в значительной степени двигало желание запечатлеть уходящую натуру настолько верно, насколько это позволял сделать избранный ими вид искусства.

С другой стороны, на реализацию русской темы в балете не мог не повлиять тот факт, что балет создавался специально для демонстрации за границей, прежде всего во Франции. Как известно, по замыслу С. Дягилева, «Русские сезоны» должны были по-новому открыть Западу русское искусство, продемонстрировать его высокий мировой уровень и в то же время показать его самобытность. Осуществлению второй задачи, по мысли вдохновителей «Русских сезонов», должен был способствовать отбор колоритного, национально-самобытного материала. В сезонах 1908 и 1909 гг. оперы «Борис Годунов» и «Псковитянка» с участием Ф. Шаляпина представили парижской публике русскую историю. Из балетных постановок в сезоне 1909 г. особым успехом у зрителя были отмечены «Половецкие пляски», созданные М. Фокиным (сцена из оперы «Князь Игорь»). Хотя «Половецкие пляски», естественно, не были основаны на национальном русском материале, однако французской публикой этот балетный номер был воспринят как воплощение особой «восточной» экспрессии, эмоциональности, темперамента. Собственно, и для самих создателей «Русских сезонов» «”русскость” с самого начала не поддавалась строгому определению: она имела оттенок ориентализма, который был общим знаменателем для России и Востока в понимании Парижа» [Бенуа 1997, с. 35], «ключевым элементом в идеологии довоенной дягилевской антрепризы» было «формирование представления о России как исторически и этнически не–западной стране» [Там же, с. 36].

Дягилев, по его собственным словам, не желавший, чтобы Россию считали только страной «экзотической, не дающей любопытным взорам Запада

ничего, кроме живописного базара» [Чернышова-Мельник, 2011, с. 174], тем не менее как предприниматель, остро реагирующий на запрос потребителя, не мог не учитывать характер зрительского интереса, а парижская публика со всей очевидностью продемонстрировала желание увидеть, чем Россия отличается от Франции, а не чем на нее похожа. Идея разработки русской национальной и восточной тем станет отныне определяющей в создании репертуара «Русских балетов». В 1910 г. был показан балет по мотивам русских сказок «Жар-птица» наряду с восточным – «Шахерезадой». Опыт вновь оказался чрезвычайно удачным. По воспоминаниям ведущей балерины дягилевской труппы Т. Карсавиной, «согласно отзывам прессы, в «Жизели» большого успеха добились исполнители, но не более, в то время как «Шехерезада» и «Жар-птица» имели оглушительный успех. Как следовало из опыта прошлого сезона, публику больше всего привлекал экзотический характер русского искусства» [Карсавина 2004, с. 239; см. также: Григорьев 1993, с. 47]. Необходимо было найти следующую яркую русскую тему. Ею стал образ обряда-праздника масленицы, разворачивающегося на городской ярмарочной площади с типичными для нее развлечениями.

В момент создания балета ярмарки с характерными для них увеселениями, и в том числе театром Петрушки, были, хотя, по словам Бенуа (см. приведенную выше цитату) и уходящей, но еще живой традицией. Для нас, безусловно, важно, что каждый из создателей «Петрушки» лично, а не опосредованно (например, по книгам) в большей или меньшей мере сталкивался с тем пластом культуры, который был художественно воссоздан в 1911 г. И. Стравинский в беседе с Р. Крафтом[152] вспоминал масленичные гуляния на Марсовом поле в Петербурге, отмечая в частности: «<...> поскольку в них включались представления с марионетками, можно сказать, что я именно там впервые увидел моего Петрушку» [Стравинский 1971, с. 14]. Вспоминал композитор и ярмарки в с. Ярмолицы Подольской губернии, неподалеку от

152 Роберт Крафт (1923—2015) — дирижер, музыкальный публицист, с 1948 г. секретарь И. Стравинского.

которого в детстве и юности он не раз отдыхал летом. На ярмарке наибольшее впечатление на него произвели пляски: «Больше всего я наслаждался соревнованиями в танцах, и присядку я видел именно там; потом я использовал ее в танце кучеров в «Петрушке»; точно так же в «Петрушку» вошли казачок и трепак» [Там же, с.18]. С большой долей уверенности можно утверждать, что народная зрелищная культура не понаслышке была известна и М. Фокину, предпринимавшему в ранней молодости путешествия по России, старавшемуся наблюдать подлинные народные танцы [Фокин 1981, с. 67, 69], и В. Нижинскому, исполнителю партии Петрушки, выросшему в семье бродячих танцовщиков, работавших в антрепризе балаганного типа, в которой наряду с балетами шли и пьесы-феерии, и водевили, и фарсы [Красовская 2009, с. 5–6; Майниеце 2010, с. 10].

Очевидно, наибольший интерес к данной области культуры испытывал А. Бенуа. Именно он уделил ей значительное внимание в своих статьях и воспоминаниях, к которым мы еще вернемся. На особое пристрастие Бенуа к этому фольклорно-этнографическому пласту указывает и тот факт, что С. Дягилев, загоревшийся идеей создания балета о Петрушке, посчитал абсолютно необходимым привлечь к работе именно его, хотя незадолго до этого между ними произошел разрыв[153]. Безусловно, уже в те времена Дягилеву было известно от Бенуа о его увлечении ярмаркой, балаганами, «Петрушкой». На это указывает характер письменного обращения первого ко второму. Подлинник письма до нас не дошел, но нам оно известно в пересказе Бенуа: «И вот осенью (1910 г. – *С. С.*), находясь уже в Петербурге, я получаю от Дягилева письмо, которое меня всего взбаламутило. В нем он писал приблизительно следующее: он-де верит в бесповоротность моего решения вообще[154] и *все же* (курсив Бенуа – *С. С.*), ввиду *совершенно исключительного случая* (курсив Бенуа – *С. С.*), обращается ко мне и надеется, что я, простив обиду, снова присоединюсь к

153 Разрыв произошел в 1910 г. из-за того, что Дягилев указал в качестве либреттиста балета «Шахерезада» только Л. Бакста, хотя по мнению Бенуа, его собственный вклад в создание либретто был не меньшим. Подробнее см., например [Брезгин 216, с. 285; Схейен 2016, с. 250–252; Чернышова-Мельник 2011, с. 187–188].

154 Имеется в виду решение Бенуа не сотрудничать больше с Дягилевым в «Русских сезонах».

друзьям... Исключительность же случая заключалась в том, что Стравинский сочинил и сыграл ему “на днях” какой-то русский танец и еще нечто, что он назвал “криком Петрушки”, и обе эти вещи оказались в самом настоящем смысле слова *гениальными* (курсив Бенуа – *С. С.*). У обоих у них тогда же явилась мысль использовать эту музыку для нового балета. Сюжета у них пока нет, но попутно пришла в голову мысль, не представить ли на сцене петербургскую Масленицу и не включить ли в ее увеселения представление Петрушки? “Кто, как не ты, Шура, – кончил письмо Сережа, – мог бы нам помочь в этой задаче?!” И поэтому-то они оба обращались теперь ко мне, причем Сережа заранее высказал уверенность, что я *не смогу* (курсив Бенуа – *С. С.*) от такого предложения отказаться» [Бенуа 2011, с. 513]. Там же Бенуа излагает и мотивы своего согласия участвовать в деле, давая попутно небольшую, но яркую зарисовку петрушечного представления: «Петрушка, русский Гиньоль, не менее, нежели Арлекин, был моим другом с самого детства. Если, бывало, я заслышу заливающиеся, гнусавые крики странствовавшего петрушечника: “Вот Петрушка пришел! Собирайтесь, добрые люди, посмотреть-поглядеть на представление!” – то со мной делался род припадка от нетерпения увидеть столь насладительное зрелище, в котором, как и на балаганных пантомимах, все сводилось к бесчисленным проделкам какого-то озорника, кончавшимся тем, что мохнатый черт тащил “милого злодея” в ад. Таким образом, что касалось личности самого Петрушки, то я сразу почувствовал своего рода долг старой дружбы его увековечить на настоящей сцене. Но еще меня соблазняла идея изобразить на сцене театра Масленицу, милые балаганы, эту великую утеху моего детства <...> К этим проявлениям “долга дружбы” к Петрушке и к этому желанию увековечить петербургский карнавал присоединилось, в качестве решающего аргумента за принятие предложения Сережи, то, что я как-то вдруг *увидел* (курсив Бенуа – *С. С.*), как именно такое представление можно создать» [Там же, с. 513–514].

Так началась работа над произведением, в которое каждый из его творцов внес свой вклад. Каковы и какого характера были эти вклады, прежде всего, с

точки зрения использования фольклорно-этнографического материала и отношения к нему?

Идея балета выросла из небольшой концертной пьесы для оркестра с солирующим роялем, сочиненного Стравинским летом 1910 г. Позже он вспоминал: «Прежде чем приступить к “Весне священной”, над которой предстояло долго и много трудиться, мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль, – нечто вроде Konzertstück. Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а, следовательно и образ моего персонажа.

И вот однажды я вдруг подскочил от радости. «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран! Это было именно то, что нужно, – я нашел ему имя, нашел название!

Вскоре после этого Дягилев приехал повидаться со мной в Кларан, где я тогда жил. Он был крайне удивлен, когда вместо ожидаемых эскизов к “Весне” я сыграл ему отрывок, ставший в дальнейшем 2-й картиной балета “Петрушка”. Вещь эта ему так понравилась, что он не хотел больше с ней расставаться и принялся убеждать меня развить тему страданий Петрушки и создать из этого целый хореографический спектакль» [Стравинский 1963, с. 72–73].

Дягилев, излагая С. Лифарю и Н. Набокову[155] историю создания «Петрушки», утверждал, что именно у него музыка Стравинского вызвала ассоциации с героем русского народного кукольного театра: «<...> по словам Сергея Павловича, Игорь Стравинский сыграл ему свой Konzertstück,

155 Н. Набоков — композитор, автор некролога С. Дягилеву, отрывок из которого С. Лифарь приводит в своей книге [Лифарь 2005, с. 289].

совершенно не думая ни о каком «Петрушке» и ни о каком балете, Дягилев выслушал этот Konzertstück, пришел в энтузиазм и вскочил с восклицанием: Да ведь это же балет! Ведь это “Петрушка”!» [Лифарь 2005, с. 289].

Для нас не столь важно, кто первый упомянул имя Петрушки, показательно, однако, что и Стравинский, и Дягилев увидели в данном персонаже возможного главного героя балета на русскую тему. Это говорит и о том, что Петрушка и связанные с ним представления были обоим хорошо знакомы, и о том, что он представлялся им достаточно ярким образом национальной культуры.

Далее разработкой либретто балета занимались Стравинский и Бенуа. 21 октября (3 ноября) 1910 г. Стравинский обратился к Бенуа с письмом, в котором выразил надежду, что последний согласился принять предложение Дягилева, и сообщил о собственном видении спектакля: «Именно мое желание, чтобы “Петрушка” кончился бы фокусником, который после того, как Арап убил Петрушку, пришел бы на сцену на сцене и, забрав всех троих, то есть Петрушку, Арапа и Балерину, ушел бы с элегантным и жеманным поклоном, так точно, как он вышел в первый раз. Я сочинил Масленицу в 1-й картине перед фокусом и русскую после фокуса. Фокуса же еще не начинал: жду от Вас его – и первым долгом, иначе это задержит сочинение балета.

Затем я хотел бы выразить одну светлую мысль. По-моему, для названия “Петрушка” в представлении слишком мало Петрушки, или же его роль по количеству и по качеству равноценна остальным действующим лицам, как то Арапу и Балерине, тогда как требуется больше сосредоточиться на нем» [Стравинский 1973, с. 449–450].

Первоначальное видение Бенуа балета нам известно по черновику его письма к Стравинскому от 9 (22) декабря 1910 г.: «Скандал происходит в сизые, почти лиловые сумерки. Незадолго до этого привалила [1 сл. неразборчиво] компания: офицеры, дамы, кавалеры в цилиндрах и шубах. Убийство должно показаться tres au serieux, и всю сцену эту разыграть с маленькой, настоящей грустью (в музыке). Переполох, сутолока. Ищут доктора. Врывается полиция,

расталкивает группу, тесно обступившую жертву. Петрушка заперся в своем балаганчике и не отворяет, несмотря на sommations. Балерина – в [балаганчике] другом. Вдруг является Фокусник. Он расталкивает толпу <...>, склоняется над жертвой и... подымает куклу Арапа, из которой он вытаскивает с улыбкой картонный нож, затем идет к балаганчику Петрушки, отворяет его ключиком и вытаскивает оттуда куклу [–] глупую, дурацкую куклу Петрушку. То же самое происходит затем с балериной. <...> Тут наступает общее облегчение и безмерная радость: карусели, балаганы [1 слово нрзб.] мигом освещаются сотнями фонарей и начинается факельная вакханалия. Карусели вертятся, гремят, звенят, а на площади идет общий чертовски ухарский танец. [1 сл. нрзб.] представители в сердцах отплясывают род канкана с мазуркой; вокруг громадный хоровод, с прыжками, присядками и [1 сл. нрзб.] куклой. Контрапункт из двадцати тем (по крайней мере) – звяканье, колокольцы и, может даже, гармоника в качестве оркестрового инструмента» [Варунц 1998, с. 252–253].

Сопоставление этих двух писем важно для нас в нескольких отношениях. Интересно, кто все-таки ввел в сюжет «Петрушки» Арапа. Бенуа в своих воспоминаниях, написанных значительно позже, утверждал, что Арапа предложил он: «Продолжая выдумывать сюжет, я захотел, чтоб появился еще и третий персонаж — арап». [Бенуа 2011, с. 514]. Причем объяснял включение этого образа в балет тем, что такой персонаж действительно был частым участником фольклорных петрушечных представлений: «Дело в том, что среди спектакля петрушечника неизменно вставлялось не связанное с остальными интермеццо: двое черномазых, одетых в бархат и золото, безжалостно колошматили друг друга палками по деревянным башкам или же кидали и ловили палки. Такого-то арапа я и решил включить в число своих действующих лиц» [Там же, с. 514–515].

Со своей стороны, Стравинский в воспоминаниях отмечал, что соперник Петрушки был придуман им с Дягилевым при первом обсуждении, еще в Кларане, возможного балета: «Мы взяли с ним [Дягилевым – *С. С.*] за основу

мою первоначальную мысль и во время его пребывания в Швейцарии набросали в общих чертах сюжет и интригу пьесы. Мы условились относительно места действия – ярмарка с ее толпой, ее балаганами и традиционным театриком; персонажей – фокусник, развлекающий эту толпу, ярмарочные куклы, которые оживают: Петрушка, его соперник и балерина, и сюжета – любовная драма, которая кончается смертью Петрушки. Я тотчас же принялся за сочинение 1-й картины балета и закончил ее в Болье-сюр-мер, куда переехал с семьей на зиму» [Стравинский 1963, с.73]. Правда, как видим, соперника Петрушки здесь Стравинский арапом не называет. Но в первом же письме (выше процитированном) имя Арап уже появляется, из чего можно сделать два предположения: либо Бенуа сообщил Дягилеву о своей идее ввести в балет Арапа, а тот успел передать это Стравинскому, либо все-таки и сам Стравинский видел в качестве соперника Петрушки Арапа. В последнем случае мы с еще большей уверенностью можем говорить о хорошем знакомстве не только Бенуа, но и Стравинского, и Дягилева с народным кукольным театром[156].

Если вновь вернуться к изложенному в письмах, то следует отметить, что первоначальный замысел балета был ближе к фольклорным истокам все же в интерпретации Бенуа. В процитированном выше черновике он заставляет Петрушку убивать Арапа, что соответствует и сюжетике народных пьес, и сути фольклорного образа, тогда как Стравинский в качестве страдающей стороны видит Петрушку. В том же письме Бенуа подчеркивает кукольность всего происходящего и некоторую «скабрезность», характерную для аутентичных петрушечных представлений: «Еще не совсем ясна сцена в двух будках – у Петрушки и у Арапа, а также гулянье по корде[157]. Может быть, [1 сл. нрзб.] последнее лучше заменить каким-то механического вида танцем, который происходит между двумя будками и прекращается с исчезновением Балерины то

156 Отметим в связи с этим, что сцена, в которой Арап как бы жонглирует орехом может быть соотнесена с теми манипуляциями палками, которые производили куклы-арапы в традиционных петрушечных представлениях и которые описал Бенуа (см. приведенную выше цитату). Как отмечает в воспоминаниях последний, сцену с орехом придумал именно он [Бенуа 2011, с. 517]. Правда, по воспоминаниям режиссера дягилевского балета С. Григорьева, идея данной сцены принадлежала М. Фокину [Григорьев 1993, с. 55].

157 Кордебалет

в одном, то в другом из домиков <...>. Повертелась, подошла к двери, смешной поклон и хлоп в дверь; потом Фокусник стучится, Балерина выходит, вертится, вертится и хлоп в другую будку. Пока она «у другого», ревнующий показывается в отверстии над дверью <...>, как только она вышла к нему, то и он появляется, а публика каждый раз поясняет криками скабрезность положения и издевается над очередным ревнивцем» [Там же, с. 25]. Обратим внимание и на то, что на этом этапе работы над балетом предполагалось, что взаимоотношения между Петрушкой, Балериной и Арапом «выставлены» на обозрение публики-кордебалета и, естественно, зрителей в зале; являются частью кукольного представления. В последующем сюжетный ход будет изменен, и за любовными страстями героев станут наблюдать только зрители, сидящие в театре. Наконец, и предложенная Бенуа развязка – «безмерная радость», «вакханалия», «ухарский танец» также вполне соответствовала атмосфере праздничного гуляния и духу петрушечной комедии. Позже финал будет преобразован.

Бенуа, по-видимому, принадлежит разработка сцены фокуса (придумать который просит в письме Бенуа Стравинский) – оживление кукол и исполнение ими русской пляски[158]. Стремясь быть ближе к фольклорному источнику, Бенуа, тем не менее, хорошо понимал, что средствами балета не так просто имитировать персонажей театра Петрушки и особенно – самогО главного героя, которому присуща совершенно особая пластика, в том числе в сущности не работающие ноги. Собственно, в традиционном театре Петрушка – единственный герой, у которого они вообще имеются. Раздумывая над тем, как выйти из этой ситуации Бенуа вспоминал неудачный опыт постановки петрушечной пьесы живыми актерами, в котором он сам принимал участие: «И сразу стало ясно, что “ширмы” Петрушки в балете неприменимы. Год до того мы пробовали в художественном клубе устроить такого “Петрушку с живыми

158 В этом письме Стравинский пишет о «Русской» после фокуса, но, видимо, по предложению Бенуа фокус и стал заключаться в том, что оживленные Фокусником куклы начинали танцевать русскую. В письме от 1 (14) марта 1911 г. А.В. Оссовскому Стравинский уже так и характеризует эту сцену: «Фокусник (показывает фокус, как из трех кубиков вылезают Петрушка, Арап и Балерина) — “Русская” (Петрушка, Арап и Балерина)» [Варунц 1998, с. 271].

людьми”, и хотя в этот спектакль Добужинский вложил все свое остроумие, получилось нечто довольно-таки нелепое и просто даже скучное. Живые, большие люди в масках что-то проделывали над краем занавески, через которую были перекинуты пришитые к костюмам деревянные ножки, но все это создавало лишь впечатление чего-то вымученного и скорее жалкого» [Бенуа 2011, с. 514]. Необходимо было каким-то образом избежать подобного же впечатления в балете, «ибо что можно было бы заставить делать балетных артистов, которые не смогли бы пользоваться своими “натуральными” ногами?» [Там же]. Бенуа решил не ставить на сцене ширмы, заменив их «театриком», маленьким балаганчиком, какие всегда на больших столичных гуляниях помещались не на первой линии. По велению фокусника, куклы, как бы прикрепленные к трости, оживали и пускались в бешеный пляс, который исполняют в основном их ноги, судорожно и как будто непреднамеренно (а на самом деле с виртуозной точностью) дергаясь. По-видимому, эти движения были придуманы совместными усилиями Бенуа, Фокина и, возможно, Нижинского[159]. Хорошо известно, что работа над спектаклями в «Русских сезонах» носила во многом коллективный характер [Гарафола 2009, с. 169; Схейен 2016, с. 216 и др.]. Во всяком случае эти движения поразительно верно передавали эффект специфического движения ног кукольного Петрушки, болтающихся, безжизненных и одновременно крайне подвижных, способных делать совершенно нечеловеческие движения, и шире – впечатление от этого образа в целом. Это впечатление замечательно передал Бенуа в своих воспоминаниях: «Он [Петрушка – *С.С.*] необычайно подвижный и юркий, ручки у него крохотные, но он ими очень выразительно жестикулирует, свои же тоненькие ножки он ловко перекинул через борт ширмы»; «Снова на ширме Петрушка. Он стал еще вертлявее, еще подвижнее, он вступает в дерзкие препирательства с шарманщиком, визжит, хихикает»; «Черт бодает Петрушку и безжалостно треплет его, так что ручки и ножки болтаются во все стороны»

159 Биограф и исследователь творчества Нижинского Бакл считает, что последний участвовал в хореографической разработке образа Петрушки еще до того, как постановкой занялся Фокин, поскольку последний включился в нее лишь за два месяца до премьеры [Бакл 2001, с. 181].

[Бенуа 2012, с. 284–285]. Таким образом, был найден очень удачный эквивалент тому, что, казалось бы, невозможно передать искусством балета.

Разрабатывая далее сюжет, Стравинский и Бенуа скорее удалялись от фольклорного источника. По первоначальному замыслу Бенуа Петрушка должен был побить своего соперника. Так всегда происходило в аутентичных кукольных представлениях. Такое развитие действия описал позже Бенуа и в своих мемуарах: «Помню, во всяком случае, Петрушку на даче, когда мы еще жили в кавалерских домах. Уже издали слышится пронзительный визг, хохот и какие-то слова – все это, произносимое петрушечником через специальную машинку, которую он клал себе за щеку (тот же звук удается воспроизвести, если зажать себе пальцем обе ноздри). Получив разрешение родителей, братья зазывают Петрушку к нам во двор. Быстро расставляются ситцевые пестрые ширмы, «музыкант» кладет свою шарманку на раскладные козлы, гнусавые, жалобные звуки, производимые ею, настраивают на особый лад и разжигают любопытство. И вот появляется над ширмами крошечный и очень уродливый человечек. У него огромный нос, на голове остроконечная шапка с красным верхом. <...> Сразу же Петрушка задирает шарманщика глупыми и дерзкими вопросами, на некоторые тот отвечает с полным равнодушием и даже унынием. Это пролог, а за прологом развертывается сама драма. Петрушка ухаживает за ужасно уродливой Акулиной Петровной и делает ей предложение, она соглашается, и оба совершают род свадебной прогулки, крепко взявшись под ручку. Но является соперник – это бравый усатый городовой, и Акулина, видимо, дает ему предпочтение. Петрушка в ярости бьет блюстителя порядка, за что попадает в солдаты. Но солдатское учение и дисциплина не даются ему, он продолжает бесчинствовать и, о ужас, убивает своего унтера» [Бенуа 2012, с. 284]. Логика традиционного образа никак не предполагала его превращение в жертву, персонажа, страдающего и вызывающего жалость. Но Стравинский еще в первых обсуждениях с Дягилевым (см. выше приведенную цитату) утвердился в мысли, что погибать должен именно Петрушка. Бенуа, хоть и не без колебаний, согласился с таким решением. Об этом мы узнаём из черновика

еще одного письма художника композитору от 12 (25) декабря: «Самое больное место — это связь между сценами. В вашей редакции 1-я картина кончается бешеным танцем трех главных лиц, а 2-я начинается с одинокого кривляния Петрушки. Его сцена с “Коломбиной” кончается ничем (эклипсой[160]), убивает Арап Петрушку, а не Петрушка Арапа. Последнее еще не так важно, хотя мне больше нравится образ измученного ревностью и кокетством Петрушки[161], которого, наконец, прорывает и который благодаря этому освобождается из-под развратных чар Фокусника. Но это действительно не важно» [Варунц 1998, с. 255].

В приведенном письме наблюдается определенная двойственность позиции Бенуа: с одной стороны, желание сохранить характерные для традиционного образа черты поведения, а с другой стороны, – придание ему качеств героя совсем иного плана – «измученный ревностью», освобождающийся «из-под развратных чар фокусника». Традиционная кукла по сути превращается в страдающего человека. Процесс этого преобразования, видимо, окончательно завершившийся при личных встречах Стравинского и Бенуа, происходивших в конце 1910 – начале 1911 г. [Смирнов 1973, с. 161], охарактеризовал композитор в письме от 2 (15) февраля 1911: «Когда я сочинял Петрушку и не думал еще, что из его квартирки вырастут 3 картинки, то представлял я себе его, дающего представление на Марсовом поле. Теперь же при дружной обработке оказалось наоборот, что этого всего никто не видит и это все суть личные его переживания, до которых никому нет дела»[162] [Стравинский 1973, с. 456]. «Личные переживания», безусловно, уже совсем не свойство куклы, тем более – традиционного Петрушки. В написанной вскоре после премьеры статье Бенуа, характеризуя суть героя балета, говорит о коллизии «одинокой души Петрушки», а приветствуя исполнительское мастерство Нижинского отмечает, что «вся эта роль заключается в том, чтобы

160 Затемнение

161 Отметим, что в предыдущем письме Бенуа видит будущие танцы Петрушки как «кокетливо-коварные” [Варунц 1998, с. 253].

162 Как видим, здесь уже любовные страсти героев перестают быть частью кукольного представления, за которым наблюдает публика (кордебалет) праздничной площади.

выразить жалкую забитость, бессильные порывы отстоять личное счастье и достоинство» [Бенуа 2011, с. 118]. Еще полнее излагает он концепцию образов балета в воспоминаниях: «Если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, начала поэтического, если его дама – Коломбина – балерина, оказалась олицетворением вечной женственности, то роскошный арап стал олицетворением начала бессмысленно-пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно-торжествующего» [Там же, с. 515].

В результате, Петрушка – герой балета оказывается ближе к кругу литературных образов[163], чем к одноименному фольклорному персонажу. Сам сюжет также наполняется модернистско-неоромантическими значениями. В подобном ключе нередко интерпретировали художники начала XX в. персонажи комедии дель арте[164] [Схейен 2016, с. 277]. Не случайно существует мнение, что на разработку либретто «Петрушки» повлияла пьеса А. Блока «Балаганчик» в постановке В. Мейерхольда[165] [Бакл 2001, с. 217].

Вспомним, что и арлекинады также постоянно эксплуатировали любовный треугольник Пьеро – Коломбина – Арлекин. Однако представления, шедшие на балаганных подмостках, никогда не психологизировали данный сюжет, делая ставку на эффектные трюки, о чем писал и сам Бенуа [Бенуа 2012, с. 294–295].

Возникает вопрос, почему Бенуа поддержал и развил удаляющуюся от аутентики интерпретацию фольклорной темы? Нельзя забывать, что для него образы и сюжеты комедии дель арте[166], пропущенные сквозь призму

---

163 Интерпретации образа Петрушки в балете, в том числе и в плане его связей с европейским романтизмом, русской литературой XIX и начала XX вв. многочисленны, хотя фундаментального исследования на эту тему пока нет. См., например: [Асафьев 1970, с. 239-242; Вершинина 1967, с. 115, 12—133; Гусарова 1972, с. 76; Красовская 2009, с. 95, 137; Лапшина 1977, с. 235; Ярустовский 1969, с. 62 и др.]

164 В дягилевской антрепризе образы комедии дель арте нашли место в балете «Карнавал», поставленном Фокиным и показанном в сезоне 1910 г. М. Фокин неоднократно проявлял интерес к образам итальянской комедии. Так, известно о его попытке совместно с В. Мейерхольдом создать балет «Лебедь», где Пьеро убивает лебедя, чтобы завладеть сердцем Леды [Лопатин 2017, с. 417].

165 Некоторые параллели присутствуют, помимо содержания, в оформлении спектакля (в постановке 1906 г.). См. описание спектакля [Блок 2014, с. 450].

166 Напомним, что в 1905—1906 гг. Бенуа написал несколько картин на тему «Итальянская комедия». См. о них: [Лапшина 1977, с. 212—213]

литературной традиции конца XIX – начала XX в., были не менее близкими и любимыми, чем русский фольклорный Петрушка (напомним слова из приведенной выше цитаты: «Петрушка <...> не менее, нежели Арлекин, был моим другом с самого детства» [Бенуа 2011, с. 513]). Иной, чем в фольклорных представлениях, эмоциональный ключ развития темы задавал и сам характер музыки 2-й картины (первоначально названной Стравинским «Крик Петрушки»), в которой звучали не кукольные страсти: «и горе, и бешенство, и какие-то любовные признания, а над всем этим – какое-то беспомощное отчаяние» [Бенуа 2011, с. 516]. Кроме того, в целом для театрального, пусть и балетного, спектакля выигрышно насыщение его драматизмом[167]. Наконец, идя таким путем, создатели балета, возможно, учитывали и восприятие европейской публики. Как отмечает М. Пожарская, после сезона 1910 г. в французской прессе наряду с восторгами звучали сомнения относительно направления «чистой» зрелищности, взятого дягилевской антрепризой: «Слишком часто в них (балетах – *С.С.*) главную и исключительную роль играли пышность и чрезмерный блеск зрелища по преимуществу, нередко подчинявшего себе драматическое действие, глубину человеческих чувств, воплощавшихся в танце» [Пожарская 1988, с. 18].

Хотя по характеру и по функции в сюжете Петрушка в балете стал ближе к литературным интерпретациям образов комедии дель арте, тем не менее он все же не превратился окончательно в Пьеро или Арлекина. Авторы хореографического произведения, безусловно, стремились сохранить национальный колорит, представить на сцене именно Петрушку. Бенуа точно воссоздает костюм фольклорного персонажа, причем в эскизах заметно движение от облика персонажа комедии дель арте к традиционной одежде Петрушки (илл. 30). Кроме того, он находит великолепный ход, чтобы воспроизвести руки Петрушки. У фольклорной куклы деревянные (или из папье-маше) кисти с нерасчлененными пальцами. Бенуа надевает на руки

167 Бенуа в статье, посвященной балету «Жар-птица» высказывал неудовлетворенность тем, что в нем «есть что-то ребяческое <...>. А хотелось бы <...>, чтобы можно было совершенно всерьез относиться к переживаниям героев, не свысока, не со смешком» [Бенуа 2006, с. 463].

танцовщика нечто вроде варежек, имитируя эту нерасчлененность. Придумывается (по-видимому, как уже отмечалось, совместными усилиями Бенуа, Фокина, Нижинского) особая пластика движений рук Петрушки: они преимущественно не сгибаются в локтях, резко выбрасываются в разных направлениях. Эти движения действительно чрезвычайно удачно передавали впечатление, которое производит жестикуляция традиционной фольклорной перчаточной куклы. Кроме того, «завернутость вовнутрь» тела танцовщика также делает его похожим на куклу с тряпичным, не мощным, лишенным полноценного твердого каркаса телом. Любопытно, правда, что и Бенуа, и Фокин позже идею такой пластики тела танцовщика объясняли совсем не сопоставлением ее с кукольной. А. Бенуа писал: «В “Петрушке” психологическая сторона определяла пластическую образность: наивный и бесхитростный герой, интроверт, предстает “невыворотным”, завернутым вовнутрь» [Бенуа 1997, с. 43]. Сходную мысль высказывал Фокин: «<...> Петрушка – ”en dedans”. <..> Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя. Взято ли это из жизни? Конечно, да. Взято из жизни для самой нежизненной кукольной пантомимы. Кукольные движения на психологической основе! Мы часто видим самодовольного человека, который, садясь на стул, широко раздвигает ноги, ступни в стороны, упирается кулаками в колени или в бока, высоко держит голову и выставляет грудь. А вот другой: сядет на кончик стула, колени вместе, ступни внутрь, спина согнута, голова висит, руки, как плети. Мы сразу видим, что этому не везет в жизни» [Фокин 1981, с. 157]. Сходным образом объясняет Фокин и одну свою удачную находку, касающуюся пластики ног Петрушки: «Есть момент, когда Петрушка, жалея себя, как бы рассматривает свою жалкую невзрачную фигуру. Он берет себя за штаны у колен и тянет направо — оба колена переезжают направо; потом, чтобы осмотреть себя с другой стороны, он тянет за штаны себя налево. Трогательно. Жалостно» [Там же]. Однако этот пластический ход, мотивируемый Фокиным психологически, замечательно точно воспроизводит особенность пластики ног традиционного Петрушки: именно они, тряпичные,

полые внутри, могут двигаться так, как описал балетмейстер.

Интересно, что и финал балета, который вполне соотносим с концовкой фольклорной пьесы, Стравинский и Бенуа объясняли также отнюдь не стремлением придать спектаклю сходство с аутентичным материалом. Как известно, в традиционных представлениях Петрушку в завершении утаскивает в преисподнюю черт, который может появляться и в других обличиях. Однако гибель любимца публики была нарочито условной, что часто подчеркивалось его репликой: «<...> Пропала моя головушка удалая, пропала вместе с колпачком и с кисточкой! Мое почтение!.. До следующего представления!..» [Фольклорный театр 1988, с. 278]. В финале балета Фокусник тащит через сцену убитого Арапом героя, который вновь превратился в куклу, но в самый последний момент над стеной балагана появляется живой и невредимый Петрушка, победоносно выкидывая вверх свои негнущиеся руки.

Такой финал сложился не сразу. Сначала Бенуа предлагал завершить спектакль сценой убийства и следующим за ней общим танцем: «<...> происходит картина rixe[168], и один из соперников падает (который из двух безразлично, пусть Петрушка). <...> Скандал, полиция, доктор <...> Фокусник <...> появляется, разводит толпу и показывает, что убитый — кукла с воткнутым деревянным ножом <...> тут идет общий танец с иллюминацией <...> Тут и ряженые, кадриль офицеров с дамами, наконец, финальный общий пляс с грохотаньем и звяканьем. Надо добиться, чтобы заплясал зрительный зал» [Варунц 1998, с. 161]. Однако, поскольку образ Петрушки постепенно приобрел психологически и символически более сложную структуру, апофеоз ярмарочного разгула не удовлетворил создателей балета[169], и в окончательной редакции сюжет был несколько развит: после убийства Петрушки на сцену призывался хозяин театрика Фокусник, который склонялся над героем, а затем поднимал его, демонстрируя всем, что это всего лишь кукла. Толпа расходилась,

168 Ссора, драка (фр.).

169 В марте 1911 г. финал все еще оставался таким, каким он описа в письме Бенуа. В письме А.В. Осовецкому Стравинский описывает его так: «<...> Арап убивает Петрушку, а сам неизвестно куда исчезает с Балериной; Фокусника зовут, он подымает Петрушку, трясет его и из Петрушки сыпятся опилки. Праздник продолжается — все крепко пьяны. Занавес» [Варунц 1998, с. 271].

и Фокусник тащил куклу через сцену. В этот момент и возникал над опустевший площадью живой Петрушка. По-видимому, идея, впоследствии еще несколько усовершенствованная, была предложена Бенуа[170]. В дневниковой записи, сделанной в Монте-Карло 3 (16) апреля 1911 г. находим: «Завтракал с Сережей и Стравинским для обсуждения нового финала “Петрушки”, который я придумал (оригинальный финал у Стравинского не получился). Я советую сделать распахивающееся окно (после того как убили Петрушку), показав Петрушку, что придает “Петрушке” символический смысл, которого в нем не было. Быстро занавес. Принято. Таким образом, три четверти сочинено мной» [Бенуа 2011, с. 90]. Как видим, Бенуа говорит о символичности замысла финала. Позже, в воспоминаниях, он этот символический подтекст разъясняет и отнюдь не в фольклорном ключе: «Но не так-то просто кончается драма для злодея фокусника, дерзнувшего вложить сердце и мысль в свои игрушки. Душа Петрушки оказалась бессмертной, и тем временем, когда старик-кудесник с презрительным равнодушием волочит перерубленную куклу по снегу, собираясь ее снова починить (и снова мучить) – освободившийся от телесных уз «подлинный» Петрушка появляется над театриком, и фокусник в ужасе обращается в бегство!..» [Там же, с. 518]. Несколько иначе интерпретировал заключительную сцену Стравинский. Для него она окрашена романтической иронией, решена в стиле Гофмана: «Дух Петрушки, на мой взгляд, является настоящим Петрушкой, и его появление в конце делает из Петрушки предыдущих сцен обыкновенную куклу. Его жест не означает ни триумфа, ни протеста, как об этом часто говорят, но лишь длинный нос по адресу публики» [Стравинский 1971, с. 65]; «Битональную музыку второй картины я задумал как вызов, бросаемый Петрушкой публике, и я хотел, чтобы диалог труб в конце тоже был битональным и означал бы, что его дух продолжает издеваться над ней» [Там же, с. 145].

Тем не менее, как мы стремились показать, психологизация и наделение

170 Отметим, что позже Стравинский утверждал, что «воскрешение духа Петрушки» было его «идеей, а не Бенуа» [Стравинский 1971, с. 144].

образа Петрушки символическими смыслами иногда парадоксальным образом как бы помимо стремления авторов сочеталась с приемами традиционного театра. На наш взгляд, это происходило именно потому, что само явление – народный театр Петрушки – было еще живым и хорошо им знакомым, в связи с чем могло неосознанно становится опорой для воплощения тех или иных художественных идей.

Бенуа фольклорно-этнографическую достоверность «Петрушки» видел прежде всего в массовых сценах, которые он противопоставлял образно-сюжетной структуре балета: «На фоне улицы, на фоне ее первобытной, довольно звероподобной души, жадной до веселья, жадной до скандала, но тупой в понимании более утонченных ощущений, он [Стравинский – *С.С.*] заставляет жить и страдать своего героя – Петрушку. <...> Стравинскому, как истинному художнику, одинаково дорога и стихийная красота толпы, «природы», и красота одинокой, рвущейся ко всем и всеми оставленной души индивидуума» [Бенуа 2011, с. 117]. Именно ярмарку, толпу с ее «чадом», «визгом гармоник», «топотом кучеров», «бряцанием каруселей», «говором» и «хохотом» [Там же], художник стремился представить предельно реалистично: тщательно реконструировал одежду разных слоев общества 1830–1840-х гг. [Бенуа 2011, с. 524; Эткинд 1965, с. 96], гордился тем, что на сцене стояла настоящая карусель тех времен [Бенуа 2011, с. 523], тщательно воспроизвел, ориентируясь на картину К. Маковского «Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге» (1869) [Эткинд 1965, с. 95], раек, прилавок с самоваром, балаган с развлекающими с балкона публику балаганным дедом, танцовщицами, козой; вывел на сцену поводыря с медведем[171], ряженых. Особое значение придавал Бенуа характеристичности фигур в толпе: «На репетициях я следил за тем, чтоб и последний статист точно исполнял порученную ему роль, и в ансамбле смесь разнообразнейших и

171 По воспоминаниям Стравинского ввести эти персонажи в балет предложил В. Серов [Стравинский 1971, с. 8]. В то же время сцену с медведем упоминает Стравинский в письме к Бенуа от 13 (26) января 1911 г.: «После медведя (медведь танцует что-то несуразное, имитируя на тубе в оркестре, - как может, мужика, который играет на свирели и тащит его на веревке, что ли), который проходит через сцену и скрывается (1 минута) <...>” [Варунц 1998, с. 263].

характерных элементов производила полную иллюзию жизни. “Люди хорошего общества” являли примеры изысканных манер, военные выглядели типичными фронтовиками эпохи Николая I, уличные торговцы, казалось, всерьез предлагали свои товары, мужики и бабы походили на настоящих мужиков и баб» [Бенуа 2011, с. 523]. Безусловно, такое отношение к материалу диктовала музыка Стравинского. Музыка массовых сцен наиболее прямо воспроизводит популярнейшие в те времена мелодии народных песен: две уличные артистки танцуют под «доносящиеся из шарманок»[172] «Под вечер осенью ненастной» и «Чудный месяц плывет над рекою», во время пляски кормилиц звучат «Вдоль по Питерской» и «Ах, вы сени», выход купца с двумя цыганками сопровождается мелодией песни «По улице мостовой», а кучеров с конюхами – «Не лед трещит». Впечатление натуралистичности усиливается мастерской имитацией различных немузыкальных звуков[173]: крики торговцев передает визгливая флейта, кларнеты, валторны; говор подвыпивших гуляк воспроизводят тромбоны [Ярустовский 1969, с. 63]. В таком подходе музыковеды обнаруживают новаторство композитора: «Этот живой процесс становления музыкальной формы услышан Стравинским в самой действительности и воплощен им в массовых сценах «Петрушки» с большим, подлинно реалистическим мастерством. Однако сам прием постепенного выявления контуров темы, с ее последующим повторением-утверждением, вместо развития-изменения, значил для Стравинского нечто большее, чем простая творческая реализация метко схваченного частного явления действительности» [Вершинина 1967, с. 94]. Для неискушенного же слушателя таким образом прежде всего создается впечатление максимальной аутентичности звукового материала.

---

172 Ярустовский отмечает в этой мизансцене «изобретательную инструментовку, имитирующую фальшивую механическую музыку бродячих комедиантов». [Ярустовский 1969, с. 63]. Стравинский использовал в «Петрушке» мелодии, которые действительно слышал в исполнении шарманщиков: вальс Ланнера, мелодию «Деревянная нога», которую в период сочинения балета, живя в Болье, ежедневно слышал под своими окнами. Впоследствии ему пришлось отчислять ее автору Морису Деляжу часть своего гонорара [Стравинский 1971, с. 147].

173 Любопытно, что, характеризуя свою музыку, Стравинский использовал отнюдь не музыкальные ассоциации. Так, о партии купца он пишет Бенуа: «<...> танцует под какую-то музыку, несущуюся вместе с папами щей из трактира <...>” [Варунц 1998, с. 263].

Как упоминалось выше, авторы балета отнесли его действие к 1830–1840 гг. По-видимому, им хотелось создать некоторую временную перспективу, получить эффект отстранения-приближения, занимавший, как эстетический принцип, всех создателей «Петрушки» и особенно любимый Бенуа [Эткинд 1989, с. 74-75, 77-78, 81]. Кроме того, известно об увлечении последнего стилем бидермайер, на который он ориентировался, создавая костюмы действующих лиц. Однако такая хронологическая приуроченность представляется достаточно условной. Например, судя по описаниям Д. Григоровича, сделанным в середине 1840-х гг., Петрушка тогда еще не выкристаллизовался как самостоятельный и главный герой народного кукольного театра. У петербургских кукольников таковым был Пучинелл, а Петрушку писатель характеризует как «лицо, совершенно постороннее действию, ни с которой стороны, по-видимому, не нужное», хотя и являющееся персонажем, «без которого <...> не обходится ни одно уличное представление» [Григорович 1988, с. 60.]. Нельзя с уверенностью говорить и о популярности в народной среде в те годы использованных Стравинским песен. Скорее авторы балета ориентировались все же на свой личный опыт. Для Бенуа этот опыт складывался начиная с 1870-х гг., о чем он пишет в своих воспоминаниях [Бенуа 2012, с. 289].

Нет сомнения, что этнографичность массовых сцен сочеталась с определенной их условностью, которая диктовалась и художественной системой театрального балетного спектакля, и творческими исканиями авторов. Эта условность была сознательно подчеркнута в оформлении. Характерен, например, неоднократно повторенный Бенуа эскиз 1-го действия («Петербургские балаганы») (илл. 31). Реалистическое изображение происходящего на праздничной ярмарочной площади заключено в рамку, решенную в лубочном стиле: она представляет собой нечто вроде синей стены дома с окнами, закрытыми ставнями, расписанными яркими цветами (на эскизе 1946 г. окна открыты и из них выглядывает народ). На «потолке» этого «дома» – солнце. Такое сочетание разнородных элементов словно подчеркивает, что все происходящее – искусство, театр, игра. Откровенно фантазийный, сказочный

характер имеет и знаменитый занавес к балету с чертями, летящими на фоне звездного неба (возможно, в этом присутствует отсылка к гоголевской «Ночи перед Рождеством»).

Суммируя все вышесказанное, можно сделать следующие выводы: Толчком к созданию балета «Петрушка» послужило, в значительной степени, стремление предложить европейскому зрителю эффектный национально-самобытный образ[174]. На начальном этапе авторами двигал замысел, отталкиваясь от аутентичного материала, хорошо известного им по личным наблюдениям и впечатлениям, показать на сцене яркие зарисовки петербургской масленичной ярмарки с театром Петрушки. Впоследствии, однако, этот замысел значительно обогатился привнесением в него идей, восходящих к русской литературе XIX в. с ее обращением к теме «маленького человека», к европейскому романтизму и прежде всего – Гофману, к модернистским исканиям рубежа XIX–XX в. Балет в результате, может быть, больше, чем это замышлялось его создателями вначале, ушел от задач фольклорно-этнографической реконструкции. Но это не было связано с желанием угодить европейскому зрителю, создав для него «живописный базар». Таково было развитие художественного замысла его творцов, в истоках которого лежало освоение феномена уходящего, но представлявшегося им истинно национально самобытным.

6.2. Театр Петрушки в агитационно-просветительских пьесах 1920 – 1930-х гг.

Традиционный Петрушка обладает важным специфическим свойством: он должен напоминать человека, но лишь отдаленно, на что указывает его своеобразная внешность: огромный нос, слишком выдающийся острый подбородок, чрезмерно большой рот, не то улыбающийся, не то скалящийся, маленькое тряпичное тельце с нелепыми ножками, наконец, особый

174 К уже сказанному по этому поводу добавим, что в первом же письме к Бенуа, касающемся «Петрушки» (от 3 ноября 1910 г.), Стравинский подчеркнул: «”Великую жертву” (Впоследствии этот балет получил название «Весна священная» — *С.С.*) я бы все равно ни в коем случае не поспел бы к апрелю, как определили мне этот срок Дягилев, а продолжать в новом сезоне *начатое “Жар-птицей” дело надо во что бы то ни стало*» (курсив мой — *С.С.*) [Стравинский 1973, с. 449].

пронзительный и гнусавый голос, достигаемый при помощи пищика, из-за которого и речь Петрушки становится не очень понятной (не вполне человеческой)[175]. Петрушку нельзя назвать воплощением каких-либо человеческих качеств и уж тем более подаваемых как положительные или отрицательные. Суть этой куклы в «организации» комических ситуаций, в том, чтобы любой ценой рассмешить зрителя. В этом смысле Петрушка — «полый» герой; как в пустой мешочек его тряпичного тела может быть вложена любая рука, так, *кажется*, что любым содержанием можно наполнить не имеющий строго очерченных содержательных границ образ.

Представляется, что данная особенность Петрушки была одной из причин того интереса, который проявили к нему и государство, и работники культпросвета, и творческая интеллигенция в первые послереволюционные десятилетия[176]. Конечно, эта причина была не единственной. Как отмечалось в первой главе, обращение к народному кукольному театру в этот период было продиктовано его популярностью в той социальной среде, с которой должен был работать новый Петрушка, а также определенной простотой изготовления кукол для такого театра и его организации, мобильностью, относительной несложностью игры в нем и создания текстов, на что прямо обращалось внимание, например, в «Докладной записке о детском театре», разработанной Наркомпросом в начале 1919 г. [Смирнова 1963, с. 69–70]. Насытив новым содержанием, театр Петрушки можно было внедрить в самодеятельное творческое движение масс, что в значительной степени и произошло в 1920-е гг. Из экспериментальных студий, созданных в 1918–1919 г. в Москве (Студия кукольного театра, Театр кукол, петрушек и теней в Мамоновском переулке) и Петрограде (Театр марионеток под руководством Л.В. Шапориной-Яковлевой),

175 Ср. утверждение А.Г. Козинцева: « <...> после возникновения человека смех превратился в знак коллективной негативистской игры, направленной уже не только против норм отношений между особями внутри сообщества (как у обезьян), но и против двух фундаментальных человеческих новоприобретений. Во-первых, против речи, как радикально новой системы коммуникации, не имеющей параллелей в животном мире и, вероятно, вызвавшей на первых порах нечто вроде информационного шока. Во-вторых, против культуры — свода обременительных правил и запретов, автоматически порождаемых речью» [Козинцев 2007, с. 118]. О голосе Петрушки см. [Греф 2009]

176 Обзор пьес, появившихся в 1920–1930-е гг., дан в [Смирнова 1963, Ильина 2009]

агитационно-просветительские пьесы и спектакли с участием Петрушки шагнули в многочисленные коллективы школьных, сельских, фабричных непрофессиональных кружков и студий.

Уже в 1918 г. при Театральном отделе Народного комиссариата просвещения была создана студия кукольного театра, для которой Ю.Л. Оболенская написала пьесу «Война королей», изданную в том же году с иллюстрациями К.В. Кандаурова [Оболенская, Кандаурова 1918], где в аллегорической форме противоборства карточных королей и бунта против них «рядовых» карт изображалась Первая мировая война, приведшая к революции в России. В пьесе, едва ли не впервые, Петрушка выступает как представитель революционного народа. Он дает себе следующую характеристику: «Никогда не знавался с богатыми / Не дружил с дворцами и палатами. / Забирался в тар-та-ра-ры – / На задние дворы – / Ходом – черным, / Словом – красным, - / Опасным! / Сегодня в первый раз перед вами / Говорю своими словами. / Расскажу на свободе, / Как в знакомой колоде / Короли растеряли короны, / Рассыпались картонные троны, / Развалились карточные домики... / Все мы, Петрушки, – комики; / Но когда я все это взвесил, / То стал особенно весел». [Оболенская, Кандауров 1918, с. 4].

С начала 1920-х гг. опыты создания нового театра Петрушки приобрели массовый характер. Появились научно-методические пособия, в которых, с одной стороны, анализировался традиционный персонаж, а, с другой, – давались рекомендации по его использованию в актуальных целях. В первой главе говорилось, что создатели методических разработок для нового театра Петрушки и его практики хорошо понимали, с каким материалом они имели дело. Процитированное там утверждение О. Цехновицера и И. Еремина дополним мнением Г. Тарасова: «Несмотря на некоторые национальные различия, герой кукольной комедии всегда и у всех народов является живым, бодрым, веселым затейником, прикидывающимся простачком. Это – хитрый малый, любящий подшутить и зло одурачить всякого, иногда же и сплутовать и побезобразничать» [Тарасов 1936, с. 9]. «Петрушка на ширме главным образом

безобразничал и дрался, убивал своей палкой, щелкающей по головам всякого, попадавшего ему под руку. Делал это, впрочем, без всякой злобы, из одного озорства, так как по характеру был добрым малым и сам легко забывал обиды» [Там же, с. 17]. «Не меняя своего вида, он (Петрушка – *С. С.*) в состоянии изобразить любой тип» [Там же, с. 21].

Несколько особняком среди многих подобных высказываний стоит суждение Н.Я. Симонович-Ефимовой: «Петрушка – это гениальный неудачник в таинственной семье кукол» [Симонович-Ефимова 1980, с. 48]. «Петрушки вызывают гадливость. <...> Они захватывают не красотой, а какой-то найденной штучкой, чарами магии <...>. Причина гадливости <...> их тело» [Там же, с. 113]. Для нее простота Петрушки – лишь кажущаяся; это простота, которая требует высокого профессионализма, если стремиться к сколько-нибудь значительному результату.

Приведенные выше суждения во многом намечают те направления, по которым шла переработка фольклорного образа в нового героя. Вспомним мысль Тарасова о том, что «не меняя своего вида» Петрушка «в состоянии изобразить любой тип». Почему бы, если последнее верно, не попробовать Петрушку на роль критика общественных пороков и положительного героя? Такая задача действительно была поставлена. Вот как ее формулируют, например, А. Агиенко и А. Поляков: «Советский Петрушка – активист, общественник, агитатор-пропагандист социального строительства» [Агиенко, Поляков 1927, с. 102]. Более пространно излагает новую концепцию театра Петрушки В. Марков: «В наше время, сохраняя в основе те же формы и приемы Петрушечного представления, но заполняя их отвечающим нашей современности содержанием, можно с большим успехом превратить Петрушечный театр из бессмысленного забавника в такое средство художественного воздействия, которое и формой и содержанием своим, забавляя и веселя, в то же время будет глубоко проникать в чувства и сознание масс, вороша их и борясь с осевшей в них косностью, темнотой и некультурностью» [Марков, Надеждина 1928, с. 9]. Он сможет «<...>

насмешить, а вместе с этим вытащить на свет всякого рода местные недостатки и ударить ими не в бровь, а прямо в глаз. Петрушка напомнит ловким агитационным словом и о неотложных задачах, поставленных партией и советской властью <...>» [Там же, с. 10].

Попытка реализации этих устремлений была осуществлена в ряде пьес 1920–1930-х гг. Так, в тексте Лео Мирянина «Хлоп в лоб» (впервые опубликована в 1924 г.) [Мирянин 1927, с. 144–153] Петрушка олицетворяет собой весь революционный народ. Пьеса является своего рода экскурсом в недавнее прошлое и настоящее. Петрушка своей традиционной дубинкой убивает Буржуя, продающего ему лошадь, Городового, Деникина, Колчака, Врангеля, побеждает Антанту в лице Керзона[177] (которого также убивает) и Мамзель Франции (которая убегает сама), затем уничтожает персонажей под именами Разруха и Голод. Но справиться в одиночку с Неграмотностью ему не удается. В этом Петрушке помогают Учитель и Красноармеец. В конце концов наш герой убивает Неграмотность книгой.

В пьесе Ф. Биллера «Петрушка-селькор» [Слуцкий, Биллер 1926, с. 19–32] главный герой выступает в качестве разоблачителя махинаций кулака. Для этого Петрушка обманывает «классового врага», притворяясь его другом, а затем демонстрирует непримиримость и безжалостность, предлагая кулака «взять, разыскать, поймать, связать, все преступления взвесить и повесить» [Там же, с. 30] и обещая ему: «Мы тебе навстречу пойдем, / Так и быть, квартирку найдем. / Три метра сортира – / Вот тебе и квартира, / Будешь на старости лет / На дырке жарить обед» [Там же, с. 23]. В конце представления в руках у милиционера оказывается виселица, на которой за уши привешены кулак и кулачиха.

Переработка образа Петрушки в этих и подобных пьесах[178] имеет двоякий характер. Их создатели стремятся использовать в репликах главного героя (и

177 Джордж Натаннел Керзон (1859—1925) — государственный деятель Великобритании; в 1919-1924 гг. являлся министром иностранных дел и был одним из организаторов интервенции против Советской России.

178 См., например, пьесы «Петруха-егоза — для всех буржуев гроза» (автор не указан) [Марков, Надеждина 1927, с. 28-45], “Знахарство — двери тьмы» (автор М.Д. Утенков) [Цехновицер, Еремин 1927, с. 155-163].

других действующих лиц) традиционные для народного театра способы ритмической организации текста и рифмовки, а также характерные комические речевые приемы, описанные еще П.Г. Богатыревым [Богатырев 1923, с. 29–73]. Например, в комедии «Петрушка-селькор» автор, изображая нежелание крестьянина убивать по приказу кулака Петрушку, прибегает к оксюморону. Первый спрашивает второго: «Ну так дай мне совет, / Как тебя убить, / Чтоб ты жил еще много лет» [Слуцкий, Биллер 1926, с. 25]. Там же находим игру синонимами: «Ты-то хороший, вижу теперь, / Только муж твоей жены не человек, а зверь» [Там же, с. 22]. В пьесе «Хлоп в лоб» встречается обыгрывание прямого и переносного значения слова. Буржуй едет на лошади и просит Петрушку: «Дай проехать». На что тот отвечает: «Хватит, хозяева, наездились» [Цехновицер, Еремин 1927, с. 145]. В данном случае комический эффект основан на псевдонеразличении героем прямого значения слова ездить и употребления его в переносном смысле в фразеологизме – *ездить на ком-то*, т. е. эксплуатировать кого-то. Автор данного текста использует и характерный для фольклорного театра прием реализации метафоры. Петрушка колотит дубинкой Городового, тот падает замертво, а Буржуй восклицает: «Что делать, что же делать, власть свалилась с ног...» [Цехновицер, Еремин 1927, с. 147]. Таким образом метафорическое выражение *«свалить власть»* воплощается в реальном падении Городового. В качестве средства «конструирования» речи иностранцев Лео Мирянин использует языковые ошибки и заумь (в репликах Керзона и Мамзель Франции [Там же, с. 147–149]). Обращаются авторы рассматриваемых текстов и к приему контраста. Так, в пьесе «Петруха-егоза, для всех буржуев гроза» наш герой поет, посвящая «империалистам», куплет «жалостливого» жестокого романса «Карие глазки», концовкой нарушая его тональность и не оправдывая ожидания зрителя: «Ах, буржуи, где вы скрылись, / Мне вас больше не видать!! / Где вы скрылись, запропали, / На век заставили… плясать!!» [Маркин, Надеждина 1928, с. 44]. Как видим, создатели нового Петрушки в некоторой степени стремятся сохранить привычную зрителям, видевшим представления традиционного кукольного театра, модель его

речевого поведения.

В то же время сам образ главного героя в этих пьесах подвергается существенному переосмыслению. Петрушка превращается в положительного героя, если оценивать его с позиций «здоровой революционной морали» [Агиенко, Поляков 1927, с. 8]. Обратим внимание, что в них, в отличие от фольклорных, Петрушка, безусловно, соотносим с вполне реальным социальным типом, в связи с чем и его жестокие реплики воспринимаются несколько иначе, чем цинизм традиционного персонажа.

В некоторых случаях «благие» намерения Петрушки реализуются в совсем уж сомнительных действиях. Так, в пьесе для детей О. Артамоновой «Петрушка – медвежий вожак»[179] [Артамонова 1929, с. 7–28] наш герой берется перевоспитывать беспризорника, укравшего у торговца-татарина медвежью шкуру. Петрушка требует, чтобы мальчишка надел в жару шкуру на себя, и как вожак медведя водит его по городу, заставляя давать представления: «Воздаю каждому по заслугам. / И тебя, малыш беспризорный, / За поступок за твой позорный, / За твою татарскую кражу / По головке я не поглажу. / Буду теперь в наказанье / Водить тебя на аркане я» [Там же, с. 13]. Затем Петрушка узнает из газет, что в зоосаде пропал медведь и за вознаграждение сдает туда беспризорника в медвежьей шкуре, обманывая директора. Настоящий медведь срывает с беспризорника шкуру, и только после этого Петрушка отправляет мальчишку в детский дом, заявляя: «Да это мой знакомый Гришка! / Дожил до такого позора, / Потому что жил без призора. / Никто его ничему не учил, / Он по глупости и стащил. / Но теперь под моим наблюдением / Он находится на пути к исправлению, / И я настаиваю на том, / Чтоб отдать его в детский дом» [Там же, с. 27]. Эта пьеса особенно ярко показывает противоречие, возникающее при использовании персонажа Петрушки в новых целях, в качестве положительного персонажа. С одной стороны, то, как действует Петрушка в пьесе Артамоновой, вполне согласуется с логикой поведения

179 Первое представление прошло в Ленинградском театре Петрушки при Государственном театре юных зрителей 16 октября 1925 г.

одноименного фольклорного персонажа. С другой стороны, моральными его действия не назовешь (в сущности он издевается над ребенком, подвергает его жизнь опасности, обманывает директора зоопарка). При этом, если в народном театре представленные «внеморальной» фольклорной куклой такие действия могли бы быть смешными, так как зритель не стал бы соотносить их с реальностью, то в пьесе на злободневную тему борьбы с беспризорностью, где Петрушка решает эту серьезную социальную задачу, сами способы ее решения выглядят мягко говоря странно. Можно было бы отнести возникающее от прочтения пьесы впечатление на счет невысокого художественного мастерства автора. Но, на наш взгляд, дело не столько в этом, сколько в том, что органичное для фольклорного Петрушки поведение очень сложно соединить с воспитательными, морализаторскими задачами, что пытались сделать его советские интерпретаторы.

Если предпринимались попытки превратить Петрушку в положительного героя, то еще проще было сохранить его отрицательные черты, подвергнув их критическому осмеянию. К такому способу использования традиционного образа в 1920–1930-е гг. также прибегали, хотя реже[180], поскольку любимца народного зрителя Петрушку создателям нового театра, конечно, хотелось превратить в сторонника и пропагандиста революционной идеологии и советского образа жизни. Тем не менее Петрушка как персонаж, нуждающийся в перевоспитании, встречается, например, в детском театре. Примером могут служить две пьесы С.Я. Маршака, которым посвящен отдельный раздел нашей работы (см. далее).

Еще один путь применения традиционной куклы – превращение ее в своего рода комментатора событий, «проводника по сюжету», рассказчика. Так, в пьесе М. Вольпина «Представление любительское про дело потребительское, про Нюрку, купца и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика» [Вольпин 1927, с. 164–174] наш герой вначале произносит длинный монолог, в котором

180 См., например, пьесу «Петрушка в лагерях», где Петрушка — призывник Красной Армии, хвастун и лентяй [Петрушка в лагерях 1930].

сообщает, о чем будет представление: «<...> Покажу я вам представление: / про купца хитрящего, / приказчика пропащего, / про мануфактуру, / про девку-дуру» [Там же, с. 164] и дает характеристику героям. Затем он появляется еще несколько раз, поясняя происходящее, давая оценку поступкам действующих лиц, а в конце спектакля в столь же пространном монологе, как и вступительный, излагает развязку сюжета и «втолковывает» зрителям, в чем смысл пьесы: «<...> хоть и конец представлению этому, / пусть каждый подумает: / чему / в той пьесе надо учиться ему? / Ну, как по-вашему? Никто ни гу-гу! / Давайте я вам помогу, – / почему купца кооперация злит / Потому что гибель ему сулит. / А что купцу гибель, / то народу прибыль» [Там же, с. 173] и т. д. Таким образом, в данном случае Петрушка выполняет функцию резонера; он помогает зрителю понять происходящее в спектакле и сделать правильные выводы.

Сходную функцию персонажа, организующего или обрамляющего действие, выполняет Петрушка и в ряде представлений для детей. Например, в одном из сценариев он нужен для того, чтобы рассказать детям о смысле праздника 1 мая. Представление начинается с появления Петрушки и подметающей улицу дворничихи. Петрушка удивлялся, почему она работает 1 мая, в то время как все люди отдыхают. Дворничиха отвечает, что не может бросить работу. Затем появляется пионер и объясняет детям смысл праздника. Под конец Петрушка просит тоже записать его в пионеры [Поспелова 1927, с. 10–11]. В другом сценарии этот герой помогает пионерам учить грамотности беспризорника [Тарасов 1936, с. 68–69]. В третьем – отправляется вместе с детьми в познавательное путешествие по дальним странам, а перед началом рассказывает о месте действия, показывает карту страны и т.п. [Агиенко, Поляков 1927, с. 47].

Все рассмотренные выше пути наделения Петрушки новым характером и функциями, несмотря на усилия авторов пьес, плохо согласовывались с сутью традиционной куклы. Идеологически нагруженное содержание потребовало длинных монологов, что, соответственно, оттеснило выразительный жест на

второй план. Авторам пьес пришлось отказаться от самодовлеющей, иногда *бессмысленно* смешной языковой игры, «утяжелить» вербальную структуру, которая должна была теперь передавать серьезные смыслы[181], и, как следствие, лишним стал пищик. Преобразованный герой формально, по технике изготовления остался куклой, но стал куклой «необязательной», куклой, выражающей вполне определенные социально-политические идеологемы, а для этого требовалось, чтобы Петрушка *имитировал* человека. Этот персонаж теперь невозможно стало воспринимать в знаковой системе фольклорного театра. Именно поэтому и сохранение внешности традиционной куклы, к чему стремились создатели обновленного Петрушки, оказалось не вполне уместным. Зачем этот странный, «нечеловеческий» облик герою-красноармейцу, сельскому корреспонденту или даже озорнику-мальчишке? (Илл. 32, 33)

Нужно сказать, что и сами создатели нового Петрушки ощущали, что реализация воспитательных, идеологических задач сталкивается с «сопротивлением материала». Некоторые из них осознавали, что дидактическая цель, требующая включения в действие пьесы пространных рассуждений и объяснений, вступала в противоречие с предельной динамичностью фольклорного театра, притягательность которого в значительной степени основывается именно на движении, на поддержании быстрого темпа представления [Некрылова, Гусев 1983, с. 23–25; Некрылова 1984, с. 80]. Именно к такому выводу приходит Н. Поспелова, оценивая восприятие детьми представлений, посвященных празднику 1 мая, с участием Петрушки. Она отмечает, что необходимые для объяснения сути праздника длинные монологи плохо воспринимаются юным зрителем, и делает совершенно справедливый вывод: действие в театре Петрушки играет бОльшую роль, чем слово; ориентированная на фольклорные представления пьеса для детей должна быть построена на непосредственном действии, а не на рассуждениях [Поспелова

181 Показательно, что А. Блок в рецензии на упоминавшуюся выше пьесу Оболенской и Кандаурова «Война королей» отмечал недостатки ее вербальной структуры: «<...>в словечках, в размерах, в умеренности образов, в литературности там, где литературность претит, - во всем том сказывается характерная, все та же интеллигентская изнуренность, выпитость, немузыкальность. <...> Надо громче, надо живее, не надо бояться крепких слов <...>” [Блок 1962, с. 325].

1927, с. 13, 22]. На ту же особенность театра Петрушки, роднящую его с детским театром, обязанным учитывать особенности восприятия ребенка, обращают внимание Агиенко и Поляков, размышляя о необходимости в представлении для маленького зрителя быстрой смены реплик, перевода текста на язык жестов [Агиенко, Поляков 1927, с. 50]. Попытки, сохранив специфику театра Петрушки, «встроить» в него идеологически нагруженное содержание, неизменно приводили к тому, что во всех этих пьесах от фольклорного образа оставалось только имя.

Принципиально иной подход к использованию традиционного персонажа продемонстрировала Н.Я. Симонович-Ефимова. Она попыталась сохранить его своеобразную «бессодержательность», оставив Петрушке право быть лишь *напоминающей* человека куклой. Первые кукольные представления Симонович-Ефимова начала показывать еще до революции, а после революции создала вместе с мужем передвижной (бродячий) кукольный театр, в котором наряду с «Петрушкой» были и другие спектакли[182]. В 1925 г. она написала книгу «Записки петрушечника», в которой, помимо чрезвычайно интересных наблюдений о традиционном кукольном театре, поместила тексты своих пьес «Петрушка» и «Больной Петрушка», снабдив их показательным комментарием: «Лишенными своего назначения (служить сопровождением действию), лишенными своей прелести – движений – помещены тут слова текстов, которые в наших кукольных комедиях имеют второстепенное значение. <...> Если вы, читатель, не собираетесь работать над кукольными комедиями, театром и над собой, пропустите эту главу: мы (куклы и я) не заслужили того недоумения, с которым будете скользить скучающими глазами по деловым строкам» [Симонович-Ефимова 1980, с. 146].

Опубликованные Симонович-Ефимовой тексты очень просты, составлены из кратких диалогических реплик. В первой Петрушка пугается неожиданно появившегося Чучела, во второй обыгрывается традиционная для фольклорного

182 Подробнее о Симонович-Ефимовой и ее театре см. [Симонович-Ефимова 1980, Некрылова 1980, с. 5–32].

театра тема лечения. Однако реплики снабжены подробными ремарками, в которых описываются движения и жесты куклы в каждый момент действия. Эти пояснения по объему гораздо пространнее, чем непосредственно тексты пьес. Из них складывается та акциональная партитура, которая создавала образ Петрушки. Перечислим наиболее характерные: закрывание головы обеими руками, чередующееся с быстрыми выглядываниями из-за руки, поклоны, почесывание, верчение, резкие падения, дрожание, удары, плевки, прыжки, движение по вертикали в противоположных направлениях – вниз, вверх (по контрасту), указывающие жесты левой рукой от себя, битье головой о ширму, резкий переход от подвижности к неподвижности, неестественные для человека движения – повисание на ширме головой вниз, поднимание ноги руками к голове и т. д. Акциональному ряду соответствует звуковой: громкие и резкие хлопки деревяшкой (деревянной головой), произнесение слов наподобие кудахтанья, рычание, писк, свист, храп, визг. Акционально-звуковой ряд в этих представлениях, таким образом, действительно до некоторой степени перевешивает вербальный.

Симонович-Ефимова, делавшая Петрушку для детей, естественно, не использовала циничные и часто непристойные сцены, характерные для фольклорного театра, но сохранила его суть как театра «безыдейного», театра, где лежащие на поверхности смыслы не важны, театра, который не учит чему-либо, не объяснят, не воспитывает, а адресуется к неким фундаментальным человеческим чувствам, инстинктам. В частности, в «Петрушке» и «Больном Петрушке» она обращается к детским страхам, – страху перед неизвестным, непривычным, непонятным (в первом спектакле), страху перед болью, болезнью, врачом (во втором) – делая их смешными, т. е. нестрашными.

Итак, разнообразные опыты обращения к Петрушке в 1920–1930-е гг. оказались интересным экспериментом, ярко проявившим специфическую суть этой фольклорной куклы, сопротивляющейся любой дидактике и идеологии, отсылающей человека к его основополагающим эмоциям и с ними взаимодействующей.

6.3. Театр Петрушки и пьесы С.Я. Маршака

25 октября 1921 г. на сцене тетра для детей в Краснодаре[183] состоялась премьера спектакля по пьесе С.Я. Маршака «Петрушка». Эта пьеса в ряду других, написанных Маршаком для Краснодарского театра, имела немаловажное значение как в личной творческой биографии Самуила Яковлевича, так и в «биографии» советского детского театра. С другой стороны, она – знаменательный факт в «биографии» народного театра Петрушки раннего советского периода.

Что касается творческой судьбы Самуила Яковлевича, то детский писатель Маршак родился именно в Краснодарском театре для детей. К 1920 г., когда начинается «детская» история Маршака, он был уже довольно известным литератором, переводчиком произведений английских поэтов, прежде всего Вильяма Блейка. В некоторой степени обращение Маршака к работе для детей было случайностью, обусловленной теми жизненными обстоятельствами, в которые он был поставлен в бурные революционные годы, перевернувшие многие жизни. Летом 1917 г. семья Маршака переехала из Петрограда в Екатеринодар (ныне Краснодар), где отец писателя Яков Миронович получил работу на заводе [Маршак 1975, с. 446]. Как уточняет биограф Маршака М.М. Гейзер, «в Петрограде было голодно, а Кубань давала какие-то надежды, хотя бы на хлеб насущный» [Гейзер 2006, с. 128]. Сам Самуил Яковлевич присоединился к семье несколько позже – в 1918 г. [Там же, с. 136]. Власть на юге охваченной Гражданской войной страны была в этот период в руках белогвардейцев. Маршак, зарабатывавший на жизнь литературным трудом, становится сотрудником «белой» газеты «Утро Юга», где пишет стихотворные фельетоны под псевдонимом, который использовал, публикуясь ранее в санкт-петербургских периодических изданиях, – д-р Фрикен [Петровский 1987, Гейзер, 2006, с. 137, Вьюгин 2013]. По поводу политических взглядов Маршака в разное время высказывались разные соображения. В советский период о

183 О предыстории этого театра и его возникновении см. [Шпет 1971, с. 33—34].

сотрудничестве классика советской детской литературы в белогвардейской прессе, в основном, умалчивалось. В последние годы палитра рассуждений об этой мало документированной странице жизни писателя стала более пестрой: высказываются мнения как о вынужденной работе Маршака в «Утре Юга» [Гейзер 2006, с. 137, Куценко 1997, с. 111], так и о его симпатиях к Белой гвардии и Деникину [Вьюгин 2013]. Скорее всего политические взгляды Маршака были не очень определенными. Он явно не был большим приверженцем старой власти, монархистом. Слишком болезненным для мальчика, а затем юноши и молодого человека из еврейской семьи был опыт жизни в царской России (см. письма Маршака к разным лицам этого периода [Маршак, 1972, с. 15-85]). Кроме того, круг представителей интеллигенции, поддержавших начинающего литератора в пору его творческого становления был демократический: В.В. Стасов, А.М. Горький. По-видимому, в первые послереволюционные годы для Маршака, как и для многих других россиян, вопрос о том, как выжить, стоял острее, чем задача политического самоопределения. Естественно, не потерял этот вопрос своей остроты и в марте 1920 г., когда Краснодар был занят частями Красной Армии: нужно было чем-то заниматься и, возможно, желательно для Маршака было отойти от «взрослой» журналистской работы. Сын писателя следующим образом излагает историю приобщения Самуила Яковлевича к работе с детьми: «Оказалось, что за него (Маршака – *С. С.*) поручилась та самая молодая подпольщица-большевичка Дора, которую отец укрывал при белых, когда она заболела тифом. И не только поручилась, но, насколько я могу судить по смутным воспоминаниям о рассказах отца, она именно познакомила его с бывшим начальником политотдела освободившей Краснодар Девятой армии <...> Михаилом Александровичем Алексинским, который вскоре возглавил Кубано-Черноморский отдел народного образования. И отец сразу начал работать в этом отделе. Он собирал бездомных и голодных ребят на улицах города, участвовал в создании первых детских домов и колоний, организации первой продовольственной помощи детям. А следом за тем встала задача их

воспитания и образования» [Маршак 1975, с. 453]. Итак, 2 апреля 1920 г. Маршак был назначен заведующим секцией детских приютов и колоний Областного отдела народного образования [Там же, с. 453].

Еще в 1918 г. в Екатеринодаре Маршак познакомился и подружился с Елизаветой Ивановной Дмитриевой (1887–1928) [Гейзер 2006, с. 139], входившей в петербургский период своей жизни в круг символистов и печатавшей стихи под псевдонимом Черубина де Габриак [Маршак 1975, с. 454–456]. Вместе с ней Маршак организовал драматическую студию в клубе Красной Армии, и к 1 мая 1920 г. в ней был поставлен спектакль для детей по сказке О. Уайльда «Молодой король», инсценированной Дмитриевой [Маршак 1975, с. 453, Гейзер 2006, с. 140] (пьесы для детей она стала писать под псевдонимом Е. Васильева). Эта постановка оказалась не одноразовой затеей. 17 июня 1920 г. Маршак выступил на заседании коллегии Областного отдела народного образования с предложением создать профессиональный театр для детей (к этому моменту уже шли репетиции нового спектакля - «Летающий сундук» по сказке Г.-Х. Андерсена в инсценировке Е. Васильевой и С. Маршака), и 18 июля 1920 г. премьерой этого спектакля детский театр начал свое существование[184] [Маршак 1975, с. 461-462]. Так, почти случайно, Маршак стал создателем одного из первых в России детских театров.

Однако эта «случайность» в значительной степени была подготовлена некоторыми предшествующими событиями жизни Маршака. По словам Самуила Яковлевича, впервые с «детским театром» он столкнулся еще в пору своего пребывания в Англии (1912–1914), куда отправился учиться. Там ему в руки попала брошюра, рассказывающая о «Школе простой жизни», организованной Филиппом Ойлером. Идеи, лежащие в основе этого учебно-воспитательного заведения, привлекли молодого человека: «Читателю ее (брошюры – *С. С.*) рисовалась идеальная семья воспитателей и воспитанников, объединенных идиллической любовью и бескорыстной дружбой, добывающих

184 Л. Шпет называет первым спектаклем – «Кошкин дом» по пьесе С.Я. Маршака, не указывая источника этой информации [Шпет 1971, с. 33].

все необходимое для жизни трудами собственных рук и отделенных от всего остального мира непроходимыми лесными чащами. <...> Упрощение жизненной обстановки, один из главных принципов школы, распространяется не только на подробности домашнего быта, но и на учебные предметы, и на программу детского чтения. С течением времени перед детьми должна раскрыться самая захватывающая из книг: книга природы. Главной целью подобного «опрощения» было: укрепление духа и тела, приспособление к самым трудным обстоятельствам жизни, а также экономия времени и сил – тех сил, которые обыкновенно тратятся нами на удовлетворение наших – далеко не насущных – потребностей, а могли бы быть потрачены на служение и помощь ближнему» [Маршак 1971а, с. 464].

Маршак неоднократно посещал школу, и она не обманула его ожидания. В ней ему и «случилось наблюдать свободную детскую игру, представляющую собою уже не зачатки драматического искусства, а вполне развитое сценическое действие» [Маршак 1971, с. 184]. Среди книг, которые наставники читали своим воспитанникам, особенно полюбились ребятам рассказывающие о рыцарях Круглого стола. Они распределили между собой «имена важнейших рыцарей» и стали играть в них. В статье, написанной на второй год существования Краснодарского театра для детей, Маршак довольно подробно описывает эту игру как важный опыт, давший толчок его собственным размышлениям о роли театра в жизни малышей и подростков и о том, каким должен быть театр для них: «Распределение ролей было как нельзя более удачно. Роль сэра Ланселота, великодушного, безупречного и скромного рыцаря, была дана мальчику, превосходившему всех других товарищей прямотой, честностью и выдержкой характера. Другому мальчику, пылкому и отважному, было присвоено имя рыцаря Тристана и т. д. Как в мистериях, происходящих в Обераммергау, роли эти были постоянными и могли передаваться другим мальчикам только в случае недостойного поведения носителя славного имени. Я наблюдал эту игру в течение целого лета. Она неизменно происходила на лесной поляне. Вначале игра была совершенно произвольной и несогласованной. По мере ее развития

вырабатывались постоянные формы, устанавливались характеры, вводились костюмы (панцири, шлемы и т. п.), случайные слова заменялись постоянными репликами, определялся общий режиссерский план – игра естественно и незаметно переходила в театральное представление» [там же, с. 184].

В той же статье Маршак рассказывает еще об одном подобном опыте, свидетелем которого он стал в 1918 г. в детской колонии на берегу Онежского озера[185]: «Среди воспитанников колонии был юноша пятнадцати лет, испытавший, несмотря на свой возраст, много превратностей судьбы. Чуть ли не с двенадцати лет он работал на дальнем севере при постройке дороги, заболел цингой, попал в колонию <...> Рассказами о своей жизни <...> он до того увлек детей, что они решили изобразить “Жизнь Никифора” (так называлась импровизированная пьеса) в лицах. На небольшой площадке во дворе колонии были условно обозначены деревня, где родился Никифор, рядом с ней железная дорога, тут же завод и т. д. Никифор играл роль своего отца, а роль Никифора играл другой мальчик. Деревенские сцены были изображены с большим реализмом: полати, на которых спали отец с матерью (роль матери играл мальчик), полевые работы, брань между родителями Никифора, избиение сына, его бегство и т. д. Так же реалистично были изображены и железная дорога и фабрика» [Там же, с. 185].

Разные «зрители» этих самостийных детских опытов драматического творчества сделали бы разные заключения о том, в чем их суть и каким должен быть театр для детей. Вполне вероятно, что для кого-то они стали бы свидетельством в пользу реалистического и даже натуралистического сценического искусства. Маршака они привели совсем к другим выводам, сформулированным в той же статье. Во-первых, с его точки зрения, театр для детей должен оставлять место импровизации: «*Детям доступно высшее искусство – импровизация*[186]. Не заменяйте ее там, где не надо, нарочитостью и

185 Летом 1918 г. С.Я. Маршак приехал к своему старшему брату в Петрозаводск и стал работать инструктором дошкольного воспитания в Олонецком губернском отделе народного образования [Маршак 1975, с. 447].

186 Курсив Маршака.

скучной подготовкой» [Там же, с. 184]. Во-вторых, это должен быть театр, оставляющий простор фантазии: «Характер постановок в театре для детей должен определяться одним принципом: поменьше связывать фантазию зрителя реалистическими подробностями. Ребенок больше любит палку, изображающую лошадь, чем искусно сделанную игрушечную лошадь; смутное подобие паровоза, состоящее из куска дерева и гвоздя в виде трубы, он часто предпочитает модели паровоза. Он ищет работы для своей фантазии и отказывается от тщательно разжеванной умственной пищи» [Там же, с. 187]. Еще один принцип излагает Маршак (совместно с Е. Васильевой) в статье, помещенной в сборнике их пьес, написанных для Краснодарского театра для детей [Васильева, Маршак 1922]. По мнению авторов, задача детского театра – устранить непроницаемый барьер между сценой и зрителем, побудить юную публику к сотворчеству, преодолеть зрительскую пассивность: «Спектакль обычно является для ребенка только зрелищем; к творчеству же, как таковому, зритель не приобщен. Даже в том случае, когда действие находит отклик в его душе, – все же самый творческий процесс как бы остается за кулисами. Ребенок не знает того живого актера, который силой своего таланта преображается на сцене в то или иное действующее лицо. Декорации, грим – все это дается в готовом виде. Между тем, во всяком искусстве важнее всего именно творческий процесс» [Там же, с. 17].

Очевидно, что выдвинутые Маршаком театральные принципы органичнее всего могли быть воплощены на сказочном материале[187]. Сказка и заняла основное место в репертуаре Краснодарского театра. Но уже существовал феномен, эмпирически основывавшийся на этих принципах, – народный театр и, в частности, хорошо знакомая жителям России XIX – начала XX в. его разновидность – театр Петрушки. Он не мог не привлечь внимание Маршака[188],

187 См. помещенные в сборнике «Театр для детей» статьи сотрудников Краснодарского театра для детей и, в частности, статью С. Маршака и Е. Васильевой о театральных прологах [Васильева, Маршак 1922, с. 17—18]. Отметим также, что взгляды Маршака на театр для детей были в значительной степени типичны для первой половины 1920-х гг. См. [Шпет 1971, с.4—109, 117—120].

188 Хорошо известно, насколько глубоко Маршак знал фольклор разных стран и народов, чувствовал специфику речи его комических жанров. Таким образом, обращение писателя к театру Петрушки

работавшего над созданием детского театра.

Маршак был одним из первых, кто попытался перенести петрушечное представление на сцену профессионального театра для детей. Из известных, ярких и интересных попыток, осуществленных ранее Маршака, следует назвать опыт уже упоминавшихся Н.Я. Симонович-Ефимовой и И.С. Ефимова. Художники по образованию, они еще в 1916 г. увлеклись театром Петрушки, начали устраивать кукольные представления, а в декабре 1918 г. при поддержке Театрального отдела и Детской комиссии театрально-музыкальной секции Отдела просвещения Московского совета рабочих и крестьянских депутатов открыли театр кукол в Мамоновском переулке в Москве [Некрылова 1980, с. 6]. «Преемственность кукольного дела» [Там же, с. 183], как явления фольклорного, чрезвычайно важна. Симонович-Ефимова в своей книге подробно рассказывает о личном знакомстве с народными кукольниками начала XX в. [Там же с. 181–192]. Особое место отводит она петрушечнику И. А. Зайцеву [Там же, с. 183–188]. Любопытно, что и Маршак создал своего Петрушку под влиянием Зайцева. Об этом рассказала в воспоминаниях о писателе актриса и режиссер Краснодарского театра для детей А.В. Богданова: «В один, как говорится, из “счастливых дней” заведующий Детским Городком[189] Л.Р. Свирский привел знакомиться с Самуилом Яковлевичем известного кукольника Ивана Афиногеновича Зайцева, который был проездом в Краснодаре. Этот фанатик народного кукольного театра с радостью открывал тайны своего любимого действа. Маршак, автор будущей пьесы для детей, и Орлов, будущий Петрушка, даже заперлись с Зайцевым, чтобы им никто не мешал познавать все тонкости этого искусства» [Богданова 1971, с. 136].

К моменту обращения Маршака к «Петрушке» в Краснодарском театре уже были поставлены пьесы «Сказка про козла», «Город Злосчастья», «Кошкин дом», «Волшебная палочка», «Финист – ясный сокол» [Гейзер 2006, с. 142].

представляется более чем закономерным.

189 С.Я. Маршак не остановился на создании детского театра и организовал «вокруг него» детский городок – нечто вроде современных культурных центров для детей, где ребята могли заниматься в различных кружках по интересам.

Часть этих пьес была создана им в соавторстве с Васильевой. «Петрушку» же (а также «Сказку про козла» и «Кошкин дом»), как позже в письмах к Л.А. Кононенко и С.Б. Рассадину указал Маршак, написал он сам [Маршак 1968б, с. 584]. Роль Петрушки в спектакле исполнял Дмитрий Николаевич Орлов (1892–1955). Актеры Д.Н. Орлов и его жена А.В. Богданова приехали в Краснодар в 1920 г. из Харькова, где играли в труппе Синельникова, и поступили в Краснодарский театр им. А.В. Луначарского. Но вскоре стали сотрудничать также с детским театром, созданным Маршаком[190], а через некоторое время покинули взрослую сцену. Орлов стал ведущим актером в театре для детей. Вспоминая о нем, Маршак писал: «В его игре не было и тени упрощения, небрежности или снисходительности, которыми так часто грешат «взрослые» актеры, участвующие в детских утренниках. В сущности, нашему театру для детей повезло. Ему нужен был именно такой исполнитель сказочных ролей, как Орлов, – то есть комедийный, подлинно народный актер, не отгороженный рампой от зрителей, для которых игра – родная стихия, а фантазия – реальность» [Маршак 1971б, с. 268].

О характере исполнения Орловым роли Петрушки и о самом «облике» спектакля сведений сохранилось не очень много. Известно, что музыку к пьесе, имитирующую звуки шарманки, написал В.А. Золотарев: «Хрипит-сипит простуженная под дождями и ветрами шарманка. Что-то в ней заедает – повторяется один и тот же звук. А потом, пересилив хрипоту, она начинает играть грустную песню. За сценой дирижирует оркестром автор – композитор В.А. Золотарев. Музыка похожа до мелочей на старую шарманку» [Богданова 1971, с. 137]. Декорации создали С.В. Воинов и Я.Г. Гарбуз. [Васильева, Маршак 1922, с. 12]. Сын Маршака вспоминает свои детские впечатления от спектакля: «Помню Дмитрия Николаевича Орлова – Петрушку, перекинувшего ногу через поставленную посреди сцены пестро раскрашенную ширму и весело заливающегося высоким, гортанным раешником» [Маршак 1975, с. 451]. Он же

190 В 1922 г. Д.Н. Орлов и А.В. Богданова переехали из Краснодара в Москву, где играли в театре В.Э. Мейерхольда.

в воспоминаниях об отце цитирует письмо, написанное в 1960 г. Самуилу Яковлевичу А.В. Богдановой, которая говорит о Петрушке-Орлове: «А кто помогал убедить Д.Н. Орлова, что он “Петрушка”, с необычным голосом, носом, вылезающий из-за ширмы?» [Там же, с. 480]. Именно Богданова в уже упоминавшихся воспоминаниях наиболее подробно рассказала о замысле спектакля и его реализации. После знакомства с Зайцевым Маршак загорелся идеей создания своего «Петрушки»: «Дело закипело. На вечерних встречах Маршак писал, переделывал куски “Петрушки”. Тут же они на пробу исполнялись актером, и тут же находились решения этой постановки» [Богданова 1971, с. 136]. Как видим, сам подход к сочинению пьесы в данном случае был сродни импровизационной стихии народного театра, для которого текст ничего не значит в отрыве от сценического действия, от самого процесса исполнения спектакля. Маршак так же старается согласовать текст с непосредственным произнесением актером, не относясь к литературной основе как к неизменной данности.

Идея импровизационности, преодоления барьера между сценой и зрительным залом была положена и в основу постановки пьесы. Организацию действия достаточно полно охарактеризовала Богданова: «Издалека доносятся крики: “Петрушка, Петрушка!” Самуил Яковлевич, сидящий среди детей, встает и приглашает детей пойти посмотреть, что там такое. Навстречу в зал входят шарманщик, человек с ширмой и несколько ребят. И среди них рыжий мальчишка с улицы – это была моя роль. Мне надо было играть в дальнейшем как бы “вожака” зрителей. К моему удовольствию, дети, конечно, узнают знакомую им актрису и вступают с ней в дружбу. Шарманщик обращается к Самуилу Яковлевичу и просит разрешить ему показать Петрушку на сцене нашего театра. Самуил Яковлевич поручает рыжему мальчишке проводить шарманщика на сцену. Я это делаю, захватив с собой несколько ребят, и при этом шепчу им: давайте попросим рабочего – пусть он позволит нам устанавливать с ним декорации. Ребята оживляются и уже чувствуют себя как бы включенными в игру – ждут, чтобы “дяденька” разрешил. Разрешение,

конечно, дается сейчас же, и мы – несколько человек (по моему приглашению) устанавливаем, верней, помогаем рабочему по его указанию устанавливать декорации. Все идет так, как хотелось: легко, естественно. Окончив работу, мы сбегаем со сцены и садимся среди зрителей. <...> Раздвигается занавес. В публике движение. На ширме появляется Петрушка – Орлов. <...> На приветствие детям: “Здравствуйте, здравствуйте!” – ребята отвечают радостно: “Здравствуй!” – и аплодируют. Мы готовы к тому, что Петрушка потянет детей поближе – к ширме. Самуил Яковлевич – главный “ответственный” за этот момент – чувствует, что минута настала, что вот-вот дети поднимутся и побегут к ширме и этим сорвут ход действия. И тогда он встает и делает, привлекая к себе внимание, озорной жест – дескать, пойдем поближе, но тихо и молча. В других рядах повторяют это педагоги. Самуил Яковлевич идет на цыпочках, за ним тихо – ребята, предупрежденные С.Я., чтобы они слушали, что говорит Петрушка. Дети, затаив дыхание двигаются, не спуская глаз с Петрушки, слушают... И вот уже перед ширмой – как на площади – стоят в куче» [Там же, с. 136–138]. Таким образом, писатель побуждал юных зрителей становиться соучастниками представления: отвечать на реплики Петрушки, двигаться по зрительному залу, входить на сцену, группироваться перед ширмой, как это делала публика во время игры народных петрушечников. В то же время ему необходимо было управлять реакцией зала, заставлять ребят более внимательно слушать текст. Принцип «не любо – не слушай, а врать не мешай», вполне пригодный для фольклорного театра, все же не мог быть приемлемым для профессионального театра для детей.

Написанная Маршаком пьеса «Петрушка», насколько можно судить по рассказу Богдановой, им самим в значительной степени в ходе представления видоизменялась; текст оказывался лишь канвой для речевых импровизаций автора и Орлова-Петрушки: «Петрушка в восторге от близкого соседства с публикой. Он, что ни фраза, – в публику глаз, ища поддержки у ребят. На каждую фразу – хохот. Петрушка вовлекает ребят в общую игру. Сначала отзываются очень скромно и тихо педагоги, поощряя этим и детей к действию.

Слышны ребячьи реплики. Петрушка ликует, отвечает мимикой. Вызывает их на активный разговор. И в зависимости от их реплик меняется и Петрушкина интонация и весь его внешний облик. Кто-то из ребят поддерживает вранье – Петрушка еще больше разгорается, азартнее пересказывая свои небылицы. Несмолкаемый хохот стоит в зале. Когда Петрушке уже нет возможности играть, он начинает вместе со всеми заразительно смеяться. Потом мгновенно, протягивая вперед руку, останавливается. В зале воцаряется тишина. Он принимается с новой силой варьировать свои выдумки. Вот тогда происходит самое захватывающее и для детей и для нас, взрослых. В разговор с Петрушкой вступает Самуил Яковлевич. Трудно сказать, что тут происходит. Дети замерли, не спуская глаз со своих любимцев – автора и актера. И, как теперешние “болельщики” на футболе, ждали, кто кого “переиграет”. Все зрители и актеры сливаются воедино. <...> Самуил Яковлевич уличает Петрушку во вранье, Петрушка отвечает мимикой – яркой и такой понятной, что у всех создается впечатление, будто мы слышим голоса обоих. Это чудесное исполнение ролей автора и актера было виртуозно. Петрушка, пораженный доводами автора, вдруг как бы в раздумье на минуту останавливается и, делая трогательно наивное лицо говорит: “Простите, наврал!..” На одном из спектаклей произошло очень смешное и неожиданное. Самуил Яковлевич явно подавил своими доводами Петрушку, и Орлову ничего не оставалось, кроме признания, что он – актер – побежден автором. Самуил Яковлевич, уверенный в победе, бросает последнюю фразу: “Вот что, Петрушка, нечем тебе больше оправдаться. Почему же ты врешь?” И вдруг Петрушкин голос зазвенел, и он резко выпалил: “Потому что так написано!..” Я ахнула. Такой убеждающий ответ не входил в нашу игру. Петушка-актер, заигравшийся как ребенок, весело захохотал и зааплодировал, считая автора окончательно побежденным. Ответ Петрушки на самом деле заканчивал спор. Самуил Яковлевич на минуту остановился. Было заметно, что даже он поражен неожиданностью. И вдруг засмеялся: “Петрушечка, дружок, ведь писал-то пьесу я...” Петрушка удивленно открывает глаза... Автор смотрит, покачивает головой, подтверждая: “Да, конечно, это я

выдумал и шарманщика, и человека с ширмой, и всех действующих лиц. А они все по моему велению уговаривали тебя не врать. Да ты и ухом не повел, сел верхом на ширму и только и знаешь, что говоришь небылицы! Спроси режиссера, Елизавету Ивановну[191], они тебе то же самое скажут". Петрушка медленно снимает свой колпак с кисточкой, мнет его и растерянно смотрит на нас с Елизаветой Ивановной умоляющим взглядом... И как же трогателен этот Петрушка-весельчак, и как понятно становится детям, что говорил он небылицы не со зла, а чтобы порадовать их веселой выдумкой автора – Маршака. Петрушка вздыхает, вытирает кисточкой набежавшую слезу и сконфуженно говорит: "Извините... Я немножечко переиграл..."» [Богданова 1971, с. 138–189].

Таким образом, как и в представлениях петрушечников, Маршак своим текстом как бы только задавал тему (у Маршака такой темой было вранье), а далее перед зрителем развивалась речевая импровизация, успех которой зависел от таланта и остроумия ее участников. В народном театре партнером Петрушки выступал, как правило, шарманщик. В театре Маршака – автор. Интересно при этом, что в самом опубликованном тексте пьесы такого персонажа вообще нет. Маршак в данном случае использует прием, сходный с подготовленной импровизацией в фольклоре, которая заключается в том, что однажды придуманный и понравившийся исполнителю ход, он затем делает постоянным элементом своего выступления, оставляя возможности для дополнительных вариаций [Богатырев 1971б, с. 399].

Приведенный фрагмент с описанием постановки указывает на то, что этот спектакль был экспериментальным еще в одном отношении – он не был кукольным: Богданова обращает внимание на невозможные в кукольном исполнении мимику, выражение глаз главного героя, его некукольные движения. Кроме того, наверняка Богданова или И. Маршак оставили бы в своих воспоминаниях хотя бы какую-то информацию о куклах, а ничего подобного в них нет. Данное постановочное решение вполне понятно, Орлов, как и другие актеры Краснодарского театра для детей, не владел техникой кукольного театра,

191 Имеется в виду Е.И. Васильева.

а освоить приемы кукловождения в короткое время совсем не просто. Для изготовления театральных кукол также требуется определенное мастерство.

В истории фольклорного театра известны случаи исполнения вертепной кукольной пьесы живыми актерами. В истории народного театра Петрушки нам такие примеры неизвестны. «Живой» и кукольный театры – разные, хотя и связанные друг с другом семиотические системы [Богатырев 1973]. Взаимодействие их возможно и, очевидно, что при таком взаимодействии неизбежно что-то теряется, а что-то приобретается. Кукла, слишком точно имитирующая человека, может быть интересна, а может вызывать отторжение. Так же и человек, играющий в спектакле, рассчитанном на куклы, может добиться блестящего эффекта, а может выглядеть в нем просто неуместным [Богатырев 1971а, с. 128–137]. По-видимому, талант Орлова позволил ему справиться со сложной задачей, которая перед ним стояла, не случайно Богданова делает акцент в своем описании его игры на мимике актера, его активной и выразительной жестикуляции.

Текст пьесы «Петрушка» демонстрирует, что Маршак глубоко проник в природу петрушечного представления, в специфику его речевой стихии. Ему удается чрезвычайно органично сочетать формулы и сюжетные ходы фольклорного театра с личным творчеством. В основу своего «Петрушки» Маршак положил сцены, чрезвычайно близкие к традиционно исполняемым в представлениях народных кукольников: это комические диалоги Петрушки со своей женой Марфуткой (в народном театре главный герой чаще ведет разговор с невестой), немцем, сторожем (в народном театре в этой сцене участвовал обычно городовой), доктором. При этом писатель использует отдельные речевые клише фольклорных пьес, по-своему оформляя диалог в целом. Например, сцена с доктором начинается характерным для этого персонажа выходным монологом, в котором Маршак использует фольклорную формулу: «Я – доктор, лекарь, из-под Каменного моста аптекарь, был я в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее», развивая ее далее по-своему: «объехал все государства, есть у меня разные лекарства, целебные травки, банки, пьявки,

держусь старых правил, много людей на тот свет отправил. Тем и знаменит» [Маршак 1968а, с. 527]. В этом монологе образ доктора вполне соответствует фольклорному «прототипу» – профессионал наоборот. После самохарактеристики следует диалог доктора и Петрушки, также повторяющий фольклорные клише: «Доктор. Что у тебя болит? – Петрушка. Какой же ты доктор, коли спрашиваешь? Сам должен знать, что болит. – Доктор. Тут? – Петрушка. Повыше! – Доктор. Тут? – Петрушка. Пониже!» [Там же, с. 528]. И вновь Маршак по-своему развивает дальнейший ход действия: «Доктор. Понимаю, понимаю! Проглоти одну маленькую пилюлю! (Дает пилюлю величиной с арбуз)» [Там же]. После отказа Петрушки проглотить пилюлю, которую доктор обещает протолкнуть ему в горло палкой, последний пытается дать ему столь же впечатляющую дозу капель и в конце лечения заявляет, что больной умер. На возражения Петрушки отвечает: «Не умер? Вот дуралей! От моих порошков все умирают» [Там же]. Маршак прекрасно чувствует характер комического фольклорного языка и очень хорошо конструирует в его духе речь персонажей своей пьесы, так что переход от традиционных формул к авторскому творчеству практически не ощущается.

Две сцены в пьесе Маршака не имеют аналогов в театре Петрушки. Это эпизод с кондуктором, в котором Петрушка пытается проехать без билета в трамвае, и заключительная сцена вранья Петрушки. Диалог с кондуктором по понятным причинам содержательно абсолютно независим от фольклорных текстов. В то же время построен он, в соответствии с принципами фольклорной комической речи, на игре слов, рифм, смыслов. Например, завершается неудачное путешествие Петрушки следующей репликой: «Выгоняют меня зря, ехал до проспекта Октября, а доехал только до Июля – тут меня и турнули!» [Там же, с. 529].

Заключительная сцена вранья играла в спектакле особенно важную роль, поскольку именно по поводу небылиц Петрушки, как пишет в воспоминаниях Богданова, разгорается не зафиксированный в тексте пьесы спор главного героя и самого Маршака. Начинается сцена не совсем обычным для театра Петрушки

образом. Традиционный, построенный на смене кратких реплик диалог главного героя с кем-либо из действующих лиц, в данном случае уступает место двум монологам-лживым воспоминаниям Петрушки. В первом используется типичный для народного театра мотив покупки лошади. В фольклорных пьесах он разворачивается как диалог Петрушки и цыгана. У Маршака Петрушка *рассказывает*, как он *некогда* покупал коня, который в конце концов заявляет незадачливому новому хозяину: «Я, говорит, мужик, пешком ходить не привык: подавай мне карету!» Здесь, как и в народной сценке, приобретение оказывается комически неудачным, но сам характер неудачи несколько переосмысляется. В фольклорных пьесах лошадь обычно оказывается неспособной выполнять те функции, для которых она предназначена, из-за дряхлости, что подчеркивается использованием оксюморона: «Не конь, а диво: бежит — дрожит, а упадет, так и не встанет. <...> На гору побежит – заплачет, а с горы бежит – скачет, а завязнет в грязи, так оттуда уж сам вези – отменная лошадь» [Народный театр 1991, с. 278]. В истории, придуманной Маршаком, конь спесив и не хочет делать то, что должен, – везти седока, а, напротив, требует, чтобы в карете везли его. Таким образом, сам принцип искажения привычных отношений «вещей», характерный для народной смеховой культуры, Маршаком сохраняется в полной мере.

Во втором монологе Петрушка рассказывает о своем героическом подвиге – победе над медведем, но тут же пугается появившейся на сцене собаки, что позволяет шарманщику уличить его во лжи и трусости. По-видимому, здесь-то во время спектакля и включался в игру автор.

Пьеса Самуила Яковлевича – талантливая попытка перенести представление Петрушки на профессиональную сцену театра для детей. В то же время она знаменательное явление той эпохи революционных перемен, в которую она писалась. Хотя и не прямо, но в ней преломились весьма важные тенденции времени. Маршак выступил здесь в ряду тех авторов (о пьесах некоторых из них мы писали выше), кто попытался превратить театр Петрушки в театр для детей. Фольклорный Петрушка, безусловно, был любимцем детской публики, но в то все же театром для детей не был, о чем свидетельствует и

набор сценок, входивших в представление, и их вербальный строй. С установлением советской власти выдвинутая на государственном уровне идея создания театров для детей самым тесным образом сопрягалась с мыслью об использовании в этих целях народного кукольного театра Петрушки. Об этом говорят неоднократные выступления в прессе представителей партии и правительства, деятелей культуры, обсуждения этого вопроса на различных совещаниях и съездах [Смирнова 1963, с. 93-135]. Маршак со своим «Петрушкой» в этом смысле отразил витавшее в воздухе веяние и в то же время сам принял участие в формировании новой культурной конструкции.

Безусловно, важно ответить на вопрос, зачем нужен был советской власти театр для детей, о каком просвещении шла речь и как соотносились с официальными идеями взгляды и творческая практика Маршака? На начальном этапе, по данным Б. Хеллман примерно до середины 1920-х гг., коммунистическая партия и правительство не проводили жесткой идеологической политики в области культуры, в том числе и в сфере искусства для детей [Хеллман 2016, с. 285]. В то же время буквально сразу после революции, в феврале 1918 г., в газете «Правда» вышла статья Л. Кормчего «Забытое оружие», в которой говорилось о необходимости государства «взять на себя ответственность за создание детской литературы» [Хеллман 2013, с. 21], способной воспитать поколение новых людей. Однако поначалу цель воспитания такого поколения мыслилась скорее как задача эстетического и общеэтического просвещения. Так, в документах и статьях первой половины 1920-х гг., которые цитирует в своей монографии Н.И. Смирнова делается упор именно на эстетическое развитие детей [Смирнова 1963, с. 93–136]. Пьеса Маршака и его собственные творческие установки вполне согласуются с таким пониманием задач искусства для детей. В статье «Театр для детей» 1922 г. он писал: «Ребенок в каждой сказке, в каждом художественном произведении хочет увидеть всю жизнь, он не развлекается, а учится. Поэтому театр для детей должен давать пьесы, заключающие в себе большие идеи, – конечно, не в скучной, не в тенденциозной форме, а в живых образах». Его пьеса «Петрушка»

– один из наглядных примеров реализации изложенной установки. В «нескучной», яркой и веселой форме ребенку в ней рассказывается о том, что врать нехорошо. (В том же ключе с «Петрушкой» работали и другие авторы тех лет). В определенном смысле, таким образом, статус театра Петрушки в послереволюционную эпоху повышался. Если до революции бродячие кукольники разыгрывали свои представления только ради развлечения и смеха публики (и собственного заработка), то теперь «Петрушка» оказался официально признанным средством эстетического и этического воспитания.

Как отмечалось выше, в новом «положении» театра Петрушки крылись, по крайней мере, два противоречия. Во-первых, традиционный фольклорный театр принципиально не назидателен. Он – часть народной смеховой культуры, не скованной никакими ограничениями. Делать его ступенью некого воспитательного процесса (а воспитание всегда связано с ограничениями) сложно, так как разрушительно для природы фольклорного театра. Но, что касается Маршака, то в своем «Петрушке» ему удалось найти баланс, позволяющий сохранить прелесть свободной игры, добавив в нее лишь капельку нравоучительности.

Другое противоречие носит еще более общий характер и связано с проблемой перенесения фольклора на сцену. Такое перемещение всегда искусственно, и нужен огромный талант и такт, чтобы оно оказалось эстетически оправданным. Поскольку постановку Краснодарского театра для детей мы увидеть не в силах, то судить, насколько художественно самостоятельным спектакль получился, мы не можем. Что же касается текста, созданного Маршаком, то, на наш взгляд, он удачен и может составить основу очень хорошего представления. Судя по воспоминаниям, спектакль таковым и был.

Пьеса Маршака «Петрушка», включенная в сборник «Театр для детей», шагнула далеко за пределы Краснодара (отметим, что сборник, по-видимому, пользовался популярностью, так как неоднократно переиздавался), наверняка

пережив множество сценических воплощений в самодеятельных театрах[192]. На новой профессиональной сцене «Петрушка» был поставлен уже в 1922 г. в петроградском театре юного зрителя[193], куда переехал работать и сам Самуил Яковлевич [Маршак 1975, с. 483].

29 апреля 1922 г. нарком просвещения А.В. Луначарский вызвал Маршака в Москву и после беседы с ним Самуил Яковлевич получил назначение в петроградский ТЮЗ, где вскоре занял должность завлита (занимал эту должность до 1925 г., а в 1926–1927 гг. выступал в качестве консультанта) [Маршак 1975, с. 480–481, 485]. Очень быстро Маршак стал «центральной фигурой во многих детских культурных проектах» [Хеллман 2016, с. 298]: возглавлял студию детской литературы (вместе с О.Е. Капицей), был редактором издательства «Радуга» и журналов «Новый Робинзон», «Ёж» и «Чиж», с 1924 г. стал главой детской литературной секции ленинградского отделения «Госиздата».

Новую версию «Петрушки» Маршак создал в 1927 г. Пьеса получила название «Петрушка-иностранец». По своему построению и сюжету она гораздо дальше отстоит от фольклорной комедии, чем первая. Вместо набора слабо связанных между собой сцен, характерного для народного театра и первого опыта Маршака, писатель теперь строит сюжет по типу цепочной сказки: родители отправляют Петрушку в школу, но он не хочет учиться и надевает свой ранец на свинью. Родители пытаются догнать Петрушку, чтобы отдать ему забытые карандаши, тетрадки и пирожок. Петрушка прячется от них в табачный ларек и устраивают драку с продавцом. Их разливают водой дворники. Петрушка убегает. Теперь его разыскивают родители, продавец табака и дворники, а он прячется в ящик с мороженым, отчего мороженое тает. Петрушка снова убегает, а к группе его преследователей присоединяется еще и мороженщик. На берегу Обводного канала Петрушка видит одежду

192 Известно, например, что Ленинградский театр Петрушки под руководством Е.С. Деммени вырос из самодеятельного театрального кружка и его «профессионализация» связана как раз с постановкой пьесы С. Я. Маршака «Петрушка» в 1924 г.[Смирнова 1963, с. 174].

193 О создании и начальном этапе работы ТЮЗа см. [Шпет 1971, с. 76—92].

купающегося иностранца, надевает ее и выдает себя за последнего. Французский инженер, чью одежду украл Петрушка, присоединяется к тем, кто ищет безобразника. Петрушке-иностранцу не удается обмануть своих преследователей во главе с милиционером. Он разоблачен, и только просьбы родителей спасают его от отправки в милицию. В конце пьесы Маршак использует прием разрушения иллюзии. Его герой заявляет: «Драгоценные родители! / Виноват не я, а зрители, / Я для них-то и припас / Сто проделок и проказ» [Маршак 1968, с. 251].

Не остается в «Петрушке-иностранце» персонажей фольклорной комедии (кроме самого главного героя). Маршак создает произведение о новой жизни, с отражающими современные реалии действующими лицами, вкладывая в нее больше назидательности: надо учиться, нельзя обманывать родителей, нельзя лениться, нельзя хулиганить. Сам Петрушка-иностранец, хотя и сохраняет некоторое сходство в своем характере с фольклорным прообразом, в то же время сильно изменяется: фольклорный герой – персонаж неопределенного возраста, социального положения, кукла, играющая человека, новый Петрушка Маршака становится гораздо более реалистичным – это мальчишка – лентяй и озорник, не задумывающийся о последствиях своих поступков.

В плане вербальной структуры новая пьеса в гораздо меньшей степени опирается на собственно фольклорные речевые приемы, Маршак отказывается от использования в ней традиционных формул, но язык комедии, как свойственно всем произведениям талантливого писателя, остается ярким, выразительным, динамичным, остроумным.

Итак, два «Петрушки» С.Я. Маршака отразили наиболее характерные тенденции обращения к этому фольклорному явлению в детском искусстве в их развитии от первых послереволюционных лет и до конца 1920-х гг.

6.4. «Петрушка» А. Черного

Свою версию «Петрушки» в 1925 г. создал поэт-сатириконец А. Черный (Александр Михайлович Гликберг (1880–1932), писавший до отъезда из России под псевдонимом Саша Черный, а в миграции – А. Черный). Небольшая пьеска

под названием «Петрушка в Париже» (автор дал ей жанровое определение «Лубок») вышла в № 20 журнала «Иллюстрированная Россия» (с. 1–2). В «Иллюстрированной России» поэт работал с сентября 1924 г., вел «Страничку для детей» под псевдонимом «профессор Фаддей Симеонович Смяткин», а с апреля 1925 г. еще и сатирическо-юмористическую рубрику «Бумеранг» (до ноября 1925 г.)[194].

К моменту написания «Петрушки в Париже» за плечами А. Черного были уже пять лет эмиграции: сначала жизнь в Берлине (март 1920 – лето 1923), затем недолгое пребывание в Риме (лето 1923 – март 1924) и, наконец, переезд в Париж (март 1924). Из многочисленных мемуаров тех, кто покинул Россию после Октябрьской революции, хорошо известно, насколько драматичным был для большинства разрыв с Родиной. Ощущение своей чуждости и ненужности за рубежом, бесконечные унижения, раздоры внутри эмигрантских кругов, бедность и неустроенность – все это довелось испытать и А. Черному. Негативный опыт пришел не сразу. По воспоминаниям жены поэта, в первые два года эмиграции «настроение русской колонии в Берлине было очень бодрое – все верили в скорое падение большевиков, в успех интервенции, в возвращение России в виде буржуазной республики, во главе которой встанут социалисты. Не было кружковщины. Почти не было различия политических взглядов. Все были объединены ненавистью к большевикам» [Гликберг 1993, с. 243]. Александр Михайлович в Берлине сотрудничал в «Русской газете», издании весьма скромном, но предложившем А. Черному максимальный из выплачиваемых газетой гонорар, по приглашению Б. И. Элькина он опубликовал в известном берлинском издательстве сборник «Детский остров», работал в «Гранях» и редактировал литературный отдел журнала «Жар-птица» [Там же, с. 242]. Однако два года спустя ситуация изменилась: огромная инфляция привела к закрытию многих русских издательств. Жить в Берлине стало невозможно, и Гликберги перебрались в Рим[195]. Однако этот переезд не

194 Подробнее о работе А. Черного в «Иллюстрированной России» см. [Жиркова 2015].

195 М.И Гликберг учила детей Л. Андреева, и вдова писателя пригласила Гликбергов с собой в Рим, взяв их

принес изменений к лучшему. Жена писателя так описывает период жизни в Италии: «Литературной работы Саша не мог найти в Риме. Он получил там только предложение от одного парижского издательства об издании на французском языке его «Детского острова». Эта книга вышла под заглавием “Chant de Grenouilles”, и за нее ему заплатили 1000 франков. Этим и ограничился его заработок за 9 месяцев. Мы поняли, что в Риме нам нельзя дольше оставаться и надо перебираться в Париж, где собрались все русские литературные силы и обосновались издательства» [Гликберг 1993, с. 244]. Но и первые месяцы жизни в Париже были также очень тяжелы [Там же, с. 244–245; см. также: Жиркова 2015а, 26–27, Миленко 2014, 276–278, Спиридонова 1993, 276–278, Спиридонова 1999, 187–188]. Сам переезд был связан с неприятной историей, изложенной М.И. Гликберг: не имея достаточных средств, Александр Михайлович обратился в Союз русских писателей и журналистов в Париже с просьбой о выделении ему ссуды и получил ответ, уведомляющий о том, что пособия выдаются только в случае смерти или неизлечимой болезни [Гликберг 1993, с. 244]. По мнению А. Иванова, именно этот случай послужил толчком к созданию поэтом горького сатирического восьмистишия «Любовь к ближнему» [Черный 1996б, с. 209][196].

В столице Франции Александр Михайлович с Марией Ивановной поначалу жили чрезвычайно скудно в небольшом номере дешевой гостиницы по соседству с другими эмигрантами из России, денег едва хватало даже на еду, жена поэта вспоминала, что им приходилось сидеть на макаронах, рисе и кофе с хлебом [Гликберг 1993, с. 244]; выживали Гликберги в основном за счет платы за переводы, которые делала Мария Ивановна [Там же]. В мае 1925 г. А. Черный

на полный пансион [Гликберг 1993, с. 243].

196 Твой ближний влез уже на плот
И ест, поплевывая в море, -
А ты в волнах, раскрывши рот,
Плывешь к спасительной опоре.

Еще усилие одно...
Но сверху гневный визг протеста:
«Не доплывешь! Ступай на дно!
Здесь на плоту нет больше места!..»

получил приглашение сотрудничать в еженедельнике «Иллюстрированная Россия». Это, столь необходимое Александру Михайловичу предложение, и обрадовало, и обидело его. М.И. Гликберг вспоминает: «Придя в наш скромный, почти нищенский отельчик, Миронов[197] учел, что Черный сильно нуждается и предложил самый ничтожный гонорар. Пришлось согласиться за неимением лучшего» [Гликберг 1993, с. 245].

Маленькая пьеса «Петрушка в Париже» аккумулировала многое из эмигрантского опыта А. Черного. Читатель может найти в ней упоминания бытовых деталей жизни русских парижан. Например, в начале пьесы Петрушка оказывается в затруднительной ситуации из-за того, что не может предъявить полицейскому (Ажану) карт-д´идантите. Известно, что получение этого удостоверения личности было для эмигрантов, в том числе и для Гликбергов, процедурой весьма затруднительной и унизительной [Миленко 2014, с. 277]. Сам А. Черный посвятил ей один из «Афоризмов профессора Ф.С. Смяткина»: «Легче развестись с законной женой и затем жениться на Эйфелевой башне, чем обменять старую карт-д´идантите на новую» [А. Черный 1996г, с. 110]. Появляются в пьесе и топографические приметы обитания русских в Париже. Так, бесприютные Петрушка и Матрена Ивановна отправляются коротать ночь в знаменитое кафе «Ротонда», где собиралась эмигрантская богема. А затем доктор предлагает жене Петрушки ехать к нему на квартиру в Пасси. Именно в этом районе на юго-западе города жило большинство русских эмигрантов, в том числе в начальный период пребывания во Франции и Гликберги [Миленко 2014, с. 274].

Однако основное внимание А. Черного направлено не на воссоздание эмигрантского быта: для этого и форма кукольного представления, и образ Петрушки подходят менее всего. С какой же целью и каким образом использует поэт материал фольклорного театра?

В целом обращение А. Черного к образу Петрушки не столь уж неожиданно. Стихия смеха для поэта-сатириконца – родная. Хорошо известны

197 Имеется в виду издатель «Иллюстрированной России» М.П. Миронов.

также его большой интерес к фольклору, постоянная эксплуатация фольклорных элементов и стилизации фольклорных жанров в его произведениях [Спиридонова 1993, с. 278, 280–283, Поздеев 2007; Миленко 2014, с. 18, 223; Вербицкая 2004; Копылова 2012; Копылова 1992]. В. Миленко, рассказывая о юном Александре Гликберге, жившем тогда в Белой Церкви, отмечает и его особое пристрастие к народному театру: «Репертуар балаганов – представления Петрушки, скороговорки и прибаутки карусельных дедов – Саша изучил досконально и впоследствии фольклорные стилизации удавались ему блестяще» [Миленко 2014, с.18]. Интерес к фольклору А. Черный сохраняет и в эмигрантский период, в частности, он неоднократно прибегает к такому жанру народного песенного творчества, как частушка («Советские частушки» (1925), «Парижские частушки» (1930)). Среди многочисленных поэтических зарисовок европейского быта встречается и жанровая сценка с участием уличного артиста – шарманщика с дрессированной обезьяной (Цикл «Городские чудеса», II «Обезьянка» (1929)).

В то же время для поэтики Саши Черного характерно использование масок [Иванов 1996а, с. 16–19; Тиботкина 2014, с. 95–100]. Причем, если в начальный период он наиболее активно прибегает к маске «депрессивного интеллигента»[198], то с 1910 и особенно в годы эмиграции все чаще выступает от имени «наивного существа» [Миленко 2014, с. 134] – ребенка или животного (именно во Франции А. Черный создал, возможно, самое известное свое произведение – «Дневник фокса Микки», где повествование ведется от лица собаки). Маска сама по себе ведет к театрализации и драматизации текста; Петрушка – один из вариантов наивного сознания. Таким образом, опыт создания своего варианта пьесы с Петрушкой, на наш взгляд, вполне естественный результат творческого развития Саши Черного.

Сюжетно-композиционные звенья «Петрушки в Париже» довольно точно воспроизводят общую структуру народного представления: выходной монолог

198 Об этой маске впервые написала Л.А. Евстигнеева (Л.А. Спиридонова), обозначив ее в соответствии с традициями советского времени маской «либерального», «нищего духом» интеллигента [Евстигнеева 1966, с. 16].

главного героя, сцены с полицейским (Ажаном), доктором, чертом, утаскивающим героя на тот свет. Однако внутренняя структура эпизодов отличается от фольклорных. В первых двух у А. Черного важную роль играет еще и жена Петрушки Матрена Ивановна. В фольклорных представлениях (где женский персонаж чаще невеста героя) сцены с участием сразу трех персонажей отсутствуют[199], что обусловлено техникой театра Петрушки. Кукольник показывал представление в одиночку, следовательно одновременно мог управлять только двумя куклами. А. Черный нарушает этот принцип, поскольку, вероятно, не предполагал театральной реализации своего произведения и оно мыслилось, как это свойственно поэту, скорее его лирико-сатирическим высказыванием.

Выходной монолог Петрушки очерчивает тот замкнутый круг, в котором оказались эмигранты из России:

«Петрушка *(всплескивая руками, появляется из-за ширмы и поет на мотив «Барыни»)*:

Укатил я из Москвы,

Потому что жить там нудно, –

Но в Париже мне, увы,

Тоже, братцы, очень трудно» [Черный 1996в, с. 210].

Интересно, что среди «трудностей» жизни в Париже поэт на первое место ставит невостребованность родного языка.

«Петрушка:

<...> Поступил бы я в Гиньоль,

Да у них язык французский...

Переучиваться, что ль?

Я ведь, миленькие, русский!..» [Там же].

По сведениям В. Миленко, в одном из разговоров, состоявшихся по приезде во Францию у поэта с А.И. Куприным, последний горько сетовал на то,

199 В качестве условно третьего действующего лица мог выступать обычно сопровождавший кукольника реальный музыкант, который для оживления действия подавал Петрушке реплики, или мертвое тело, с которым Петрушка и какой-либо другой персонаж производили комические манипуляции.

что «французов русская литература мало интересует, русским эмигрантам вообще не до литературы» [Миленко 2014, с. 276]. А. Черный не хотел мириться с сокращением сферы употребления русского языка в эмигрантской среде. Как отмечает Л.А. Спиридонова, его раздражала в эмигрантах готовность отказаться от родной культуры ради куска хлеба [Спиридонова 1993, с. 277–278], по мнению исследовательницы, не последней причиной создания поэтом в 1920-е гг. большого числа произведений для маленьких читателей было его беспокойство о том, «что дети русских эмигрантов растут вне родной языковой стихии <...>» [Там же, с. 278].

Возникает в выходном монологе Петрушки и тема нужды: «Смокинг не на что купить... / В кошельке два су на ужин» [А. Черный 1996в, с. 210]. Бедность вынуждает эмигранта хвататься за любую работу: «Стать шофером?» или «В кино, что ли, поступить?» Съемка в массовке или в эпизодических ролях была не редкостью в эмигрантских кругах. Об этом виде заработка С. Черный вспомнит еще раз в стихотворении «Парижское житие», написанном в 1928 г. Герой стихотворения – «беженец, русский ботаник» – в Париже «<...> мчался одним перегоном / На съемку в Сен-Клу / Играть скрипача под вагоном / И лорда на светском балу». А вечером к нему заходит другой эмигрант из России – «Пират фильмовой и коллега <...>» [А. Черный 1996а, с. 151].

Заканчивается выходной монолог противопоставлением: «Все, бывало, трын-трава, – / А теперь – уй-юй – как жутко» [А. Черный 1996в, с. 210]. Кто адресант этой фразы? Конечно, и эмигрант, которому в России жилось проще, чем на чужбине. Но и сам Петрушка. А. Черный, по-видимому, хорошо понимал сущность героя народного представления, никогда не унывающего весельчака с воплощенным в нем принципиально несерьезным отношением к жизни, заставляя по принципу контраста своего, другого, эмигрантского Петрушку взглянуть на реальность не шутливо. Таким образом, поэт задает основной эмоциональный вектор развития действия пьесы – соединение смешного и серьезного, комического и трагического.

Первый эпизод «Петрушки в Париже» отсылает читателя к широко

распространенной в народных кукольных представлениях сцене с участием полицейского (городового). В построении диалога А. Черный использует характерные для фольклорного театра приемы рифмовки соседствующих реплик, а также «фальшивого» (или псевдо-) ответа: герой вроде бы и отвечает на поставленный вопрос, но ответ этот – лишь имитация, поскольку либо абсурден, либо отрицательное в нем выдается за положительное:

«Ажан: Эй, гражданин, ваша карт-д,идантите?

Петрушка *(встряхивается)*: У сороки на хвосте!

Ажан: Ваше ремесло?

Петрушка: В Каспийское море под лед унесло.

Ажан: Какое у вас поручительство во Франции?

Петрушка: Две московских ломбардных квитанции.

Ажан *(кричит)*: Кто вас здесь может ре-ко-мен-до-вать?

Петрушка: Ппочтеннейшая барыня, Кузькина мать.

Ажан *(наступая)*: Где вы жи-ве-те?!

Петрушка *(отступая)*: В Люксембургском саду у голландской тети...» [Там же, с. 210].

Приведем для сравнения два примера из фольклорных пьес:

«Барин. Самовар наставил?

Петрушка. Я самовар наставил, да он убежал.

Барин. Куда самовар убежал?

Петрушка. На вокзал» [Фольклорный театр1988, с. 294].

Или ответ цыгана на вопрос Петрушки, хорош ли у него конь:

«Цыган. Не конь, а диво: бежит – дрожит, спотыкается, а упадет – не поднимается. По ветру без хомута гони в три кнута. На гору бежит – плачет, а с горы так скачет, а как завязнет в грязи, так оттуда уж сам вези! Отменная лошадь!» [Там же, с. 315].

Популярная фольклорная комическая структурная модель позволяет А. Черному воплотить отнюдь не комический смысл: каждая следующая вопросно-ответная пара погружает читателя в безрадостное существование эмигранта:

нет гражданства, нет работы, некому поручиться, негде жить. Смешно по речевому обличью, но печально по существу продолжение сцены – Матрена Ивановна заигрывает с Ажаном, чтобы тот не посадил ее мужа под арест. В народной комедии Петрушка всегда расправляется со своими обидчиками. У Саши Черного он в состоянии лишь наградить свою жену смешным ругательством: «Кувалда!» и огрызнуться полицейскому:

«Ажан *(сладким голосом)*:

<...> Ну что ж, живите, шут с вами, –

Надо ж сделать снисхождение даме.

Только достаньте поручительство...

Петрушка *(в сторону)*:

От месопатамского правительства,

Писанное вилами на воде...» [Там же, с. 211].

В конце сцены Петрушка «устал», «ослабел», близок к смерти, что мотивирует появление в пьесе фрагмента с доктором.

Этот эпизод А. Черным также принципиально переосмыслен, хотя в нем и используются традиционные для соответствующей фольклорной сцены элементы. В народном театре сюжет с доктором обычно включает три составляющие: выходной монолог лекаря, в котором он «расхваливает» себя и свое профессиональное мастерство, диалог между ним и больным, в ходе которого первый выясняет, что болит у пациента, и предлагает абсурдно-комические способы лечения, и, наконец, избиение и изгнание (или убийство) доктора Петрушкой. А. Черный заменяет в структуре сцены выходной монолог комическим описанием плачевного состояния Петрушки:

«Доктор:

<...>Пульс, как у клячи,

Дыханье цыплячье,

Сердце размякло,

В голове пакля,

В животе пусто...» [Там же, с. 212].

В народном театре похожее описание состояния больного встречаем в пьесе «Царь Максимилиан»:

«Доктор *(послушав его)*: Сердце бьется, нос трясется, глаза как не повыскочат» [Народная драма... 2019, с. 451][200]

Но не исключено, что подобный фрагмент мог слышать Саша Черный и в исполнении петрушечника, поскольку сцены с доктором в народном кукольном театре и в драме «Царь Максимилиан» представляют собой общее место и переходили из одного текста в другой.

Кроме того, монолог доктора из «Петрушки в Париже» вызывает ассоциации с нелепыми способами лечения, которые использует доктор в народных пьесах, в том числе и петрушечных. Например:

«Доктор. Да что у тебя болит?

Петрушка. Ой, доктор, голова, голова...

Доктор. Тут средство маленькое: обрить ее догола, череп снять, кипятком ошпарить, на плите пожарить, поленом дров приударить, и вот голова опять здорова!

Петрушка. Я не поросенок.

Доктор. А скажите, что у вас еще болит?

Петрушка. Пузо, пузо, пузо!

Доктор. Надо съесть тридцать три арбуза, будет здорово пузо! <...>” [Фольклорный театр 1988, с. 291].

В сцене с доктором находим и упоминание моста. В народном театре «из-под Каменного моста аптекарь» – наиболее распространенный постоянный эпитет – характеристика доктора, встречающийся в его выходном монологе. У А. Черного эта деталь приобретает зловещее значение: доктор, заинтересовавшийся женой Петрушки, предлагает ей:

«Бросим его (Петрушку – *С. С.*) под мост,

Псу под хвост,

Возьмем такси

200 Этот вариант был записан в Новгороде-Северском Черниговской губернии в 1910 г.

И айда ко мне в Пасси...» [А. Черный 1996в, с. 213].

Эпизод завершается полным поражением героя: ослабевший Петрушка пытается ударить доктора палкой, но промахивается. А его жена, будучи не в силах устоять перед имеющимися у лекаря квартирой, ванной, телефоном, отдельной спальней и даже центральным отоплением[201], бросает мужа.

Таким образом, А. Черный полностью преобразует стратегию развертывания действия традиционного представления и суть главного персонажа: победоносное шествие никогда не терпящего поражения Петрушки, заключающееся энергичной пуантой – герой лупит дубинкой своих врагов, – заменяется историей тотального проигрыша.

Заключительная сцена встречи Петрушки с чертом / собакой, утаскивающим его на тот свет, в фольклорном театре обычно отличается краткостью и заканчивается нередко репликой о скором начале нового представления: «<...> Пропала моя головушка удалая, пропала вместе с колпачком и с кисточкой! Мое почтение!.. До следующего представления!..» [Фольклорный театр 1988, с. 278]. Так подчеркивается «ненастоящая» гибель бессмертного героя, которую А.Ф. Некрылова характеризует следующим образом: «Этот чисто формальный, композиционный прием обычно обставляется как веселая смерть, «невсамделишная», – ведь Петрушка «воскресал» в начале следующего представления, и сам напоминал об этом в своем «заключительном слове» [Некрылова 1988, с. 256]. В произведении А. Черного сцена с чертом по объему не меньше, чем два предшествующих эпизода. Черт у А. Черного приобретает вполне различимую биографию эмигранта более поздней формации: он из Тулы и так описывает послереволюционную жизнь там:

«<...> В Туле все посходили с ума, –

201 Холод в парижских квартирах без центрального отопления мучил многих русских мигрантов, в том числе и Гликбергов. На деньги, вырученные за свое выступление в мастерской Ф.А. Малявина в декабре 1924 года, Саша Черный первым делом купил печку [Гликберг 1993, с. 245; Миленко 2014, с. 284]. Упоминается вожделенное центральное отопление и в стихотворении «Камин» (1925): О, как жадно в туннелях метро / На рекламы известные смотришь / С «Саламандрами» разного типа. / Как горько вздыхаешь, когда у знакомых в гостях / Отопленье центральное видишь у двери...» [Черный 1996, с. 142].

Не жизнь, а тюрьма!

Люди чертей стали хуже,

Дела, что ни день, то туже –

Вот я и прибежал...» [А. Черный 1996в, с. 214].

В отличие от «старого» эмигранта Петрушки, «новый» эмигрант черт лучше приспосабливается к парижской жизни: у него есть карт-д´идантите, работа и место жительства – главный фонтан на Place de Concorde, что вполне соответствует его «чертовской» роли. Заканчивается «Петрушка в Париже» тем, что оба героя проваливаются.

Итак, анализ произведения А. Черного показывает, что писатель был хорошо знаком с содержанием и поэтикой пьес театра Петрушки, но интерпретировал их в соответствии со своими задачами. Используя традиционные комические стилистические приемы театра Петрушки (и шире – фольклорного театра), он создает образ трагический. Такой подход – «синтез комического и трагического», по мнению Л.А. Спиридоновой, «едва ли не самая характерная черта эмигрантской сатиры» А. Черного [Спиридонова 1999, с. 30]. На наш взгляд, однако, выбор образа Петрушки для рассказа об эмигрантской жизни продиктован не только стремлением соединить «смех и слезы». Фольклорный Петрушка – странное существо, он не конкретизирован социально, более того, его нельзя полностью идентифицировать с человеком. Это кукла, только «претворяющаяся» живой. Так и эмигрант: вырванный из родной почвы, он не может чувствовать себя органично в чужой действительности, не способен укорениться в ней. Его жизнь утратила полноту, и в этом смысле он человечески неполноценен. Чтобы рассказать о таком герое, образ Петрушки, безусловно, подходил как нельзя лучше.

Хотя материал, представленный в этой главе весьма разнороден, тем не менее и он позволяет сделать некоторые общие выводы:

1. В театрально-драматургических опытах начала XX в. интерес со всей очевидностью перемещается с художественного освоения целостного феномена русского народного городского уличного театра, к такой его части, как театр

Петрушки, что вполне закономерно, так как кукольная комедия находится в прямом родстве с любыми другими театральными явлениями.

2. Образ Петрушки и форму народного кукольного театра используют представители разных мировоззренческих и художественных установок, что объясняется, с одной стороны, популярностью данного явления культуры в обозначенный период, а с другой стороны, тем, что как форма петрушечных пьес, так и образ Петрушки, являясь, по сути, открытыми структурами, представляют широкие возможности их интерпретации.

3. В соответствии со своими задачами, опираясь на формальные особенности театра Петрушки, интерпретаторы данного феномена в то же время существенно перерабатывают традиционную форму и насыщают образ Петрушки не характерным для него содержанием.

4. Опыты обращения к феномену театра Петрушки представляется интересными и плодотворными. В то же время попытка «поставить на поток» «производство» пьес с Петрушкой агитационно-пропагандистского характера привела к тому, что в этом назначении данный ресурс оказался довольно быстро исчерпан. На протяжении 1930-х гг. Петрушка все более перемещался в искусство для детей, что вполне естественно, учитывая особенности восприятия куклы ребенком [Лотман 1998], где и сохранялся дольше всего.

Заключение

Бродячий актер, развлекающий случайную публику и посредством этого зарабатывающий на пропитание, был частью традиционной культуры задолго до XIX в. Однако в силу определенной маргинальности уличного исполнительского искусства-ремесла сведения о нем в документальных источниках крайне ограничены, не становилось оно и предметом внимания в художественных текстах. Только в XIX в. ситуация несколько изменилась. Причем, если в начале столетия упоминаний об уличных артистах и описаний их выступлений еще крайне мало, то в 1840-е гг. интерес к данной теме значительно повышается. В этот период внимание к феномену народного городского уличного театра проявляет как публицистика, так и художественная литература, в меньшей степени – изобразительное искусство.

В числе главных причин, породивших такую ситуацию, следует назвать происходившие в этот период изменения в самом литературном процессе: формирование натуральной школы и становление реалистического метода определили потребность в подробном воспроизведении жизни того или иного социального организма, прежде всего, через изображение наиболее характерных социальных типов. А стремление к расширению охвата сфер действительности, доступных воссозданию и осмыслению средствами искусства, обусловило актуальность запечатления жизни низших слоев населения – деревенской и, особенно, городской бедноты. В ряду этих представлений и появляется уличный артист в произведениях искусства и очерках. Особо значимым стало обращение к данной теме Д.В. Григоровича, чей очерк «Петербургские шарманщики» (1845) занял ключевое место в ее развитии не только в 1840-е, но и последующие годы. В то же время, как показало наше исследование, обращение к образам уличных артистов (как в 1840-е, так и в последующие годы) было основано во многом на личных наблюдениях художников, литераторов, театральных деятелей.

Начало XIX в. связано с заметным изменением структуры народного городского уличного театра. Именно в это время в России бродячие артисты начинают активно использовать шарманку, и через три–четыре десятилетия человек с шарманкой становится центральной фигурой уличного исполнительства, что отразила литература этого периода. В то же время, на наш взгляд, сам интерес, возникший у представителей высокого искусства в 1840-е гг. к уличному артисту и, прежде всего, шарманщику, был связан с тем, что это была еще относительно новая, не ставшая абсолютно банальной и потому не утратившая экспрессивного потенциала конфигурация народного артистического ремесла. При этом нельзя не отметить ту быстроту, с которой новый, пришедший из Европы инструмент занял лидирующее место в русской городской исполнительской традиции.

В 1860–1880-е гг. тема уличного театра находит широкое распространение в жанровой живописи. Для изобразительного искусства именно эти годы – период становления и расцвета реалистического метода, наиболее полно выразившегося в творчестве передвижников. Таким образом, подтверждается наш вывод о связи интереса к указанной теме с идейно-художественными установками авторов произведений. Вместе с тем творчество Л.И. Соломаткина демонстрирует также значимость личных мотивов в обращении к сюжетам из жизни бродячих артистов.

В начале XX в. отношение к теме народного городского уличного театра претерпевает существенные изменения. Если ранее он осмыслялся художниками как социально-этнографический феномен, отображался в составе жанровых сценок, то теперь становится материалом для создания поэтизированных картин прошлого России или фантастического сказочного мира (А. Васнецов, балет «Петрушка», Ю. Олеша, А. Толстой). Наблюдается тенденция перемещения темы в искусство для детей. В рассказах для юного читателя странствующий артист становится главным героем, а форма такого явления уличного театрального искусства, как представления Петрушки, активно используется в детском театре, где она оказывается более органична,

чем в агитационно-просветительских пьесах для взрослых. Изменение подхода к изображению уличного исполнительского искусства в начале XX в. связано, с одной стороны, с формированием стиля модерн, а с другой стороны, с тем, что уличный театр начинает восприниматься как явление, постепенно уходящее в прошлое. В послереволюционный период оно обусловлено потребностями новой социальной и идеологической ситуаций.

В целом в XIX – первой трети XX в. феномен народного городского уличного театра оказывается востребован в искусстве в разных своих ипостасях: изображаются как сами носители рассматриваемой традиции, так и «продукция» уличных артистов – цитируются тексты песен, упоминаются исполняемые актерами номера, художественно осваиваются образы, речь, структура театра Петрушки; в круг внимания попадает и сам инструментарий уличных исполнителей – прежде всего шарманка.

Отправным источником для изучения городского уличного театра являются, помимо публицистики, мемуары и воспоминания разных лиц, относящиеся к XIX – началу XX в., которые содержат не препарированную художественно и в связи с этим более объективную информацию о рассматриваемом явлении. В то же время наше исследование показало, что в целом не художественные и художественные ресурсы дают сходное представление о феномене городского уличного театра в плане социального и национального состава исполнителей, функционирования трупп, характера предлагаемой зрителю «продукции», взаимоотношений исполнителей и публики, соотношения с другими формами низовой зрелищной культуры, места в географическом, культурном и социальном пространстве (подробнее см. выводы к гл. 2). Художественные источники более разнообразны с точки зрения оценок данного явления: оно предстает в них и как артистическое нищенство, и как единственно возможный для бедняка честный способ заработка, и как занятие, граничащее с пороком, и как истинное искусство и высокое служение. Последнее представление, впервые сформулированное в повести Н.С. Лескова «Островитяне», приобрело определенную популярность в начале XX в. и в не

конкретизированной национально форме нашло выражение в известном стихотворении А.А. Блока «Балаган» (1906), содержащем четверостишие: «Тащитесь, траурные клячи! / Актеры, правьте ремесло, / Чтобы от истины ходячей / Всем стало больно и светло!»

В начале 1930-х гг. в ходе борьбы с нищенством и попрошайничеством уличный театр в СССР был уничтожен и, казалось, навсегда прекратил свое существование. Однако как только свобода самовыражения снова получила право на существование, во второй половине 1980-х гг., артисты вновь появились на улицах российских городов. Несколько изменилась структура городского народного театра. Например, не вернулась в обиход бродячего музыканта шарманка (которую, однако, можно встретить в западноевропейских городах), театр Петрушки, воссозданный энтузиастами и даже вышедший в 1980-е гг. на улицу, ныне стал театром закрытых помещений, работающим преимущественно на детскую аудиторию. В то же время рождаются новые формы представлений и номера. К таковым можно отнести, например, номер с оживающими статуями, когда загримированный под статую артист в костюме какого-либо популярного киноперсонажа неподвижно стоит часто в весьма замысловатой позе, но в какой-то момент (иногда тогда, когда ему дают вознаграждение) неожиданно оживает и исполняет небольшую пантомиму, чтобы в следующее мгновение снова застыть в неподвижности[202]. Возникают и новые идеи в дрессуре. Так, сегодня популярен трюк с собакой, просящей подаяние. Пес подолгу сидит на тротуаре или в подземном переходе со шляпой в зубах, причем хозяина-дрессировщика рядом нет, во всяком случае мы его не видим. Такому просителю проходящие мимо люди дают деньги охотнее, чем нищему-человеку. В туристических центрах активно работают артисты, исполняющие роли знаменитых исторических лиц. В Москве и Петербурге можно встретить, например, «Петра Перового», «Екатерину Великую», «Ленина», «Сталина». Одетые в соответствующие костюмы актеры пародируют

202 Жители Барселоны считают, что именно они стали родоначальниками этой традиции, но сегодня она довольно активно развивается и в России.

характерные жесты своих героев, а иногда и произносят какие-то известные, приписываемые этим лицам фразы и за небольшую плату фотографируются со всеми желающими. Городской уличный театр сегодня – одна из наиболее активно бытующих и динамично развивающихся областей театрально-зрелищной народной традиции, что ставит перед исследователями задачу осмысления не только его прошлого, но и настоящего.

Заключая работу, отметим:

1. Использованная в диссертации методика показала свою плодотворность и, на наш взгляд, может быть применена при изучении других, в первую очередь мало документированных, областей фольклора;

2. Городской уличный театр XIX – первой трети XX в. – фольклорное явление, сформировавшееся в постземледельческой культуре; отсюда проистекают своеобразие его форм и репертуара, присущие ему черты «третьей культуры» и постфольклора. Изучение подобных данному пограничных явлений, безусловно, должно быть продолжено;

3. Мы отдаем себе отчет в том, что слово *театр* относительно рассмотренного в работе феномена употребляется нами расширительно – как исполнительские практики, обращенные к публике с целью представить ей свой не материальный творческий «продукт». На наш взгляд, более точно соотносятся с рассматриваемым материалом словосочетание *исполнительские практики* или слово *парателтр* (имея в виду значение морфемы *пара* – находящийся рядом, связанный с тем, что названо во второй части слова). Дальнейшие как историко-фольклорные, так и теоретические исследования, возможно, позволят утвердить в научном обороте один из предложенных терминов применительно к обозначенной области народной культуры.

Литература

Источники

1. Алексеев-Яковлев 1988 – Алексеев-Яковлев А.Я. Петрушка в Петербурге // Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. С. 276–278.
2. Алексеев-Яковлев 1948 – Алексеев-Яковлев А.Я. Русские народные гулянья по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.–М.: Искусство, 1948. 171 с.
3. Алексей Корзухин 2007 – Алексей Корзухин / Автор текста Н. Майорова. М.: Белый город, 2007. 47 с.
4. Артамонова 1929 – Артамонова О. Петрушка – медвежий вожак // Артамонова О., Гауш Ю., Павловский Б. Петрушкин театр. Пьесы. М.; Л.: Гос. Изд-во, 1929. С. 7–28.
5. Асафьев 1970 – Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 262 с.
6. Асафьев 1966 – Асафьев Б.В. Русская живопись: Мысли и думы. Л.–М.: Искусство, 1966. 243 с.
7. Бахтиаров 1994 – Бахтиаров А.А. Брюхо Петербурга. Очерки столичной жизни. СПб.: РИА «Ферт», 1994. 221 с.
8. Белоусов 1989 – Белоусов И.А. Ушедшая Москва // Московская старина. Воспоминания москвичей прошлого столетия. М.: Правда, 1989. С. 316–386
9. Белый 1997 – Белый А. Котик Летаев // Белый А. Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. С. 24–157.
10. Бенуа 2012 – Бенуа А. Мои воспоминания. Книги 1, 2, 3. М.: Книга по

требованию, 2012. 750 с.

11. Бенуа 2011 – Бенуа А. Дневник. 1908-1916. Воспоминания о русском балете. М.: Захаров, 2011. 551 с.

12. Бенуа 2006 – Бенуа А. Художественные письма 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910. СПБ.: Сад искусств, 2006. 606 с.

13. Бенуа 1999 – Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1999. 446 с.

14. Бенуа 1997 – Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж. М.: ГАЛАРТ, 1997. 404 с.

15. Бенуа 1991 – Бенуа А.Н. [Воспоминания о масленичных балаганах в Петербурге] // Народный театр / Сост., вступит. ст., подготовка текстов и комм. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. С.484–488.

16. Бенуа 1922 – Бенуа А. Предисловие // Лейферт А.В. Балаганы. Пг.: Издание Петроградских Государственных Академических театров, 1922. С. 5-20.

17. Блок 2014 – [Комментарии к пьесе «Балаганчик» Ю.К. Герасимова] // Блок А.А. ПСС и писем в 20 т. Т. 6. Книга первая. М.: Наука, 2014. С. 441–469.

18. Блок 1962 – Блок А. Кукольный театр Оболенской и Кандаурова. Из серии «Петрушка» – «Война королей» (рецензия для репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса) // Блок А.А. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. М.–Л.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1962. С. 324–325.

19. Богданова 1971 – Богданова А.В. Детский городок // «Я думал, чувствовал, я жил...» Воспоминания о С.Я. Маршаке. М.: Советский писатель, 1971. С. 128 –146.

20. Бунин 2006 – Бунин И.[А]. Куприн // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 1. М.:

Воскресенье, 2006. С. 8–19.

21. Варунц 1998 – Варунц В.П. И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3 т. Т. 1. 1882–1912. М.: Композитор, 1998. 552 с.

22. Васильева, Маршак 1922 – Васильева Е., Маршак С. Театр для детей. Краснодар (Екатеринодар): Кубано-Черноморск. отд. нар. образ., 1922. 234 с.

23. Васнецов 1986 – Васнецов А.М. Облик старой Москвы // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 102–123.

24. Васнецов 1986а – Васнецов А.М. Воскресенский мост и прилегавшая к нему местность в XVII веке // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 189 – 200.

25. Васнецов 1986б – Васнецов А.М. Мосты старой Москвы // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 201 – 212.

26. Васнецов 1929 – Васнецов А.М. Как я сделался художником и как и что работал (Отрывок из автобиографии) // Каталог выставки картин, этюдов, рисунков, иллюстраций, автолитографий и архитектуры академика живописи Аполлинария Васнецова. М.: Тип. Пром.-кооп. Т-ва «Полиграф. мысль», 1929. С. 17–55.

27. Васнецов 1908 – Васнецов А.М. Материалы по истории русского искусства [Выдержка из письма Ап. Васнецова И. Лазаревскому] // В мире искусств. 1908. №№ 8–10. С. 13–14.

28. Владимир Маковский 1986 – Владимир Маковский / Автор вступит. ст. В.Б. Розенвассер. М.: Изобразительное искусство, 1986. 17 с. 19 л. илл.

29. Волшебный фонарь 1988 – Волшебный фонарь, или Зрелище С.-

Петербургских расхожих продавцев, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде, и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию. СПб.: В типографии В. Плавильщикова, 1817-1818. (Факс. воспроизведение изд. 1817 г. / [Изд. Подгот. Е.И. Осетровым]. М.: Книга, 1988. 187 с.).

30. Вольпин 1927 – Вольпин М. Представление любительское про дело потребительское, про Нюрку, купца и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика // Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М.–Л.: Гос. Изд-во, 1927. С. 164–174.

31. Вот наши! 1845 – Вот наши! С натуры составил и рисовал на камне И. Щедровский. СПб.: Печатано в Лит. Тюлева, 1845. Лист «Сбитенщик».

32. Гауш 1928 – Гауш Ю. Именины Петрушки // Артамонова О., Васильева Е., Гауш Ю. Театр Петрушки. Пьесы. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. С. 63–86.

33. Гликберг 1993 – Гликберг М.И. Из мемуаров / Вступит. ст. и публикация Л.А. Спиридоновой // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2. С. 237–248.

34. Гоголь 2012 – Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. ПСС и писем в 23 т. Т. 7. Кн. 1. М.: Наука, 2012. С. 5–232.

35. Григорович 1991 – Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. С. 51–70.

36. Григорович 1988 – Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Григорович Д.В. Сочинения в 3-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. С. 52–77.

37. Григорович 1987 – Григорович Д.В. Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1987. 335 с.

38. Григорьев 1993 – Григорьев С.Л. Балет Дягилева. 1909–1929. М.: АРТ, 1993. 383 с.

39. Давыдов 1989 – Давыдов Н.В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Московская старина. Воспоминания москвичей прошлого столетия. М.: Правда, 1989. С. 25–86.

40. Даль 2002 – Даль В.И. Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту // Прогулки по Невскому проспекту в первой половине XIX века. СПб.: Гиперион, 2002. С. 91–117.

41. Дементьев 1959 – Дементьев В. Биография И.Т. Кокорева // Кокорев И.Т. Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 255–261.

42. Демидов 2005 – Демидов Н.И. Журнал путешествия Никиты Акинфиевича Демидова (1771–1773) / Под ред. А.Г. Мосина и Е.П. Пироговой. Екатеринбург: Сократ, 2005. 255 с.

43. Добужинский 1991 – Добужинский М.В. Петербург моего детства // Народный театр / Сост., вступит. ст., подготовка текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. С. 489 – 492.

44. Долгорукий 1919 – Долгорукий И.М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года // Долгорукий И.М. Изборник. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 71–220.

45. Достоевская 1987 – Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.

46. Достоевский 1992 – Достоевский А.М. Воспоминания. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 397с.

47. Достоевский 2016 – Достоевский Ф.М. Скверный анекдот // Достоевский Ф.М. ПСС в 35 т. Т. 5. СПб.: Наука, 2016. С.5–49.

48. Достоевский 2016а – Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. ПСС в 35 т. Т. 6. СПб.: Наука, 2016. 476 с.

49. Достоевский 2014 – Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные // Достоевский Ф.М. ПСС в 35 т. Т. 3. СПб.: Наука, 2014. С. 188–496.

50. Достоевский 2013 – Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. ПСС в 35 т. Т.1. СПб.: Наука, 2013. С. 22–128.

51. Достоевский 2013а – Достоевский Ф.М. Господин Прохарчин // Достоевский Ф.М. ПСС в 35 т. Т.1. СПб.: Наука, 2013. С. 275–300.

52. Достоевский 1981 – Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1876 год. Январь-апрель // ПСС в 30 т. Т. 22. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. 408 с.

53. Иллюстрированная Россия 1925 – Иллюстрированная Россия. 1925. № 22. С. 3.

54. Иллюстрированная Россия 1925а – Иллюстрированная Россия. 1925. № 28. С. 7.

55. Засосов, Пызин 1991 – Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1890-1910-х годов. Записки очевидцев. Л.: Лениздат, 1991. 269 с.

56. Золотаренко 1991 – Золотаренко В.Ф. «Петрушка» на Кубани // Народный театр / Сост., вступит. ст., подготовка текстов и комм. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. С. 438.

57. Карсавина 2004 – Карсавина Т. Театральная улица: Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2004. 319 с.

58. Катаев 1985 – Катаев В.П. Алмазный мой венец // Катаев В.П. Собр. Соч. в 10 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1985. С. 7–228.

59. Киселев 1964 – Киселев Б.[М.] Рассказы о Куприне. М.: Советский писатель, 1964. 203 с.

60. Кокорев 1959 – Кокорев И.Т. Мелкая промышленность в Москве //

Кокорев И.Т. Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 5–13.

61. Кокорев 1959а – Кокорев И.Т. Публикации и вывески // Кокорев И.Т. Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 61–76.

62. Кокорев 1959б – Кокорев И.Т. Саввушка // Кокорев И.Т.. Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 168–240.

63. Коллоди 1924 – Коллоди К. Приключения Пиноккио. Берлин: Издание Акц. О-ва Накануне, 1924. 102 с.

64. Коллоди 1908 – Коллоди К. Пиноккио. Приключения деревянного мальчика. СПб., М.: Издание товарищества М.О. Вольф, 1908. 296 с.

65. Комарденков 1975 – Комарденков В. [Воспоминания о Юрии Олеше] // Воспоминания о Юрии Олеше / Составили: О. Суок-Олеша и Е. Пельсон. М.: Советский писатель, 1975. С. 39–42.

66. Кони 1969 – Кони А.Ф. Петербург: Воспоминания старожила // Кони А.Ф. Собр. соч. в 8 т. Т. 7. М.: Юридическая литература, 1969. С. 23–64.

67. Константин Маковский 2007 – Константин Маковский. История жизненного пути. Творческое наследие / Автор текста Е. Дуванова. М.: Белый город, 2007. 340 с.

68. Крестовский 2018 – Крестовский В.В. Петербургские трущобы. СПб.: Азбука, 2018. 1309 с.

69. Куприн 2007 – Куприн А.И. Гамбринус // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 2007. С. 93–116.

70. Куприн 2007а – Куприн А.И. Белый пудель // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 2007. С. 514–542.

71. Куприн 2007б – Куприн А.И. А.П. Чехову // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 11 дополнительный. М.: Воскресенье, 2007. С. 206–207.

72. Куприн 2007в – Куприн А.И. «Что было для меня самым интересным, это – соприкосновение с улицей» // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 11 дополнительный. М.: Воскресенье, 2007. С. 325–328.

73. Куприн 1969 – Куприн А.И. Рецензия на: Р. Киплинг. Смелые мореплаватели. М., 1903 // Куприн А.И. О литературе. Минск: Издательство БГУ им. В.И. Ленина, 1969. С. 158–161.

74. Куприн 1959 – Куприн А.И. Об Анатолии Дурове // Куприн А.И. Забытые и несобранные произведения. Пенза: Пензенское областное издательство, 1959. С. 261–264.

75. Куприна-Иорданская 1966 – Куприна-Иорданская М.К. Годы молодости. М.: Художественная литература, 1966. 384 с.

76. Левитов 1984 – Левитов А. И. Петербургский случай // Петербург в русском очерке XIX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 254–292.

77. Ледаков 1883 – Ледаков А.З. Памяти Соломаткина (Из моих воспоминаний) // С.-Петербургские ведомости. 1883. 8 июня.

78. Лейкин 1907 – Лейкин Н.А. Николай Александрович Лейкин в его воспоминаниях и переписке. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907. 387 с.

79. Лейферт 1922 – Лейферт А.В. Балаганы. Пг.: Издание Петроградских Государственных Академических театров, 1922. 74 с.

80. Лермонтов 2014 – Лермонтов М.Ю. Штосс // Лермонтов М.Ю. ПСС в 4 т. Т. 4. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 271–282.

81. Лесков 1999 – Лесков Н.С. Островитяне // ПСС в 30 т. Т.6. М.: Терра, 1999. С. 7–185.

82. Лесков 1996 – Лесков Н.С. Русское общество в Париже // ПСС в 30 т. Т. 3. М.: Терра, 1996. С. 185–371.

83. Марина 1914 – Марина М.М. В Петербурге 60-х годов прошлого

столетия // Русская старина. 1914. Т. 157. № 3. С. 686–702.

84. Маршак 1972 – Письма // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 т.. Т. 8. М.: Художественная литература, 1972. 608 с.

85. Маршак 1971 – Маршак С.Я. Театр для детей // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 183–188. (Впервые опубл.: «Просвещение». Краснодар, 1922. № 3–4 (7–8), январь-март).

86. Маршак 1971а – Маршак С.Я. Школа простой жизни // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 464–467. (Впервые опубл. под псевдонимом д-р Фрикен: «Биржевые ведомости». 1913, 2 авг.).

87. Маршак 1971б – Маршак С.Я. Народный актер // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1971. С. 266–273.

88. Маршак 1968 – Маршак С.Я. Петрушка-иностранец // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1968. С. 239–251.

89. Маршак 1968а – Маршак С.Я. Петрушка // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1968. С. 522–530.

90. Маршак 1968б – [Примечания к пьесам А.И. Ноткиной] // Маршак С.Я. Собр. соч. в 8 тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1968. С. 583–592.

91. Маршак 1975 – Маршак И. С. От детства к детям. Главы из биографической книги // Жизнь и творчество Маршака. М., 1975. С. 349–486.

92. Минченков 2010 – Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. М.: АСТ–Пресс, 2010. 378 с.

93. Мирянин 1927 – Мирянин Л. Хлоп в лоб // Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М.–Л.: Гос. Изд-во, 1927. С. 144–153.

94. Мятлев 1969 – Мятлев И.П. Катерина-шарманка // Мятлев И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л.: Советский писатель, 1969. С. 157–159.

95. Народная драма «Царь Максимилиан» 2019 – Народная драма «Царь Максимилиан». Тексты / Вступит. ст., подг. текстов и коммент. С.П. Сорокиной. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 672 с.

96. Народный театр 1991 – Народный театр / Вступит. ст. и ст. к разделам, подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. 541 с.

97. Некрасов 1982 – Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо // Некрасов А.Н. ПСС в 15 т. Т. 5. Л.: Наука, 1982. С. 5–238.

98. Оболенская, Кандауров 1918 – Оболенская [Ю.Л.], Кандауров [К.В.] Война королей. М.; Пг.: Театр. отд. Нар. ком. прос., 1918. 16 с.

99. Одоевский 1997 – Одоевский В.Ф. Косморама // Косморама. Фантастические повести первой половины XIX века. М.: Рус. кн., 1997. 129–175.

100. Одоевский 1981 – Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена // Одоевский В.Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 118–125.

101. Одоевский 1981а – Одоевский В.Ф. Себастьян Бах // Одоевский В.Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 147–181.

102. Одоевский 1981б – Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 268–300.

103. Одоевский 1981в – Одоевский В.Ф. Живописец // Одоевский В.Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. С. 325–

332.

104. Одоевский 1956 – Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 723 с.

105. Одоевский 1955 – Одоевский В.Ф. Избранные педагогические сочинения. М.: Учпедгиз, 1955. 368 с.

106. Одоевский 1871 – Одоевский В.Ф. Городок в табакерке // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей дедушки Иринея. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1871. С. 13–32.

107. Одоевский 1871а – Одоевский В.Ф. Шарманщик // Одоевский В.Ф. Сказки и сочинения для детей дедушки Иринея. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1871. С. 43–64.

108. Олеарий 1996 – Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Перевод с немецкого. М.: НПФ «Рос. Семена», 1996. 366 с.

109. Олеша 1974 – Олеша Ю.К. Три Толстяка // Олеша Ю.К. Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 97–188.

110. Олеша 1974а – Олеша Ю.К. Ни дня без строчки // Олеша Ю.К. Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 341–558.

111. Панаев 1950 – Панаев И.И. Литературные воспоминания. М.: Гослитиздат, 1950. 472 с.

112. Паустовский 1975 – Паустовский К. [Воспоминания о Юрии Олеше] // Воспоминания о Юрии Олеше / Составили: О. Суок-Олеша и Е. Пельсон. М.: Советский писатель, 1975. С. 174-181.

113. Паустовский 1967 – Паустовский К.Г. Повесть о жизни // Паустовский К.Г. Собр. соч. в 8 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1967. 712 с.

114. Петрушка в лагерях 1930 — Петрушка в лагерях. М.; Л.: Гос. изд-во. Отд. воен. лит-ры, 1930. 100 с.

115. Путята 1869 – Путята Н.В. Князь Владимир Федорович Одоевский и Общество посещения бедных просителей в Петербурге // В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М.: Тип. Русского, 1869. С. 13–32.

116. Расторгуев 2002 – Расторгуев Е.И. Прогулки по Невскому проспекту // Прогулки по Невскому проспекту в первой половине XIX века. СПб.: Гиперион, 2002. С. 121–204.

117. Ровинский 1881 – Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб.: Типография Имп. Академии Наук, 1881. Т. V. 567 с.

118. Русская жанровая живопись... 1964 – Русская жанровая живопись XIX – начала XX в. / Под редакцией Т. Н. Гориной. М.: Искусство, 1964. 382 с.

119. Русский иллюстрированный альманах 1858 – Русский иллюстрированный альманах. СПб.: тип. Я. Трея, 1858. 218 с.

120. Симонович-Ефимова 1980 – Симонович-Ефимова Н. Записки Петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: «Искусство», 1980. 271 с.

121. Симонович-Ефимова 1925 – Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.–Л.: Гос. изд-во, 1925. 240 с.

122. Соколов-Микитов 2007 – Соколов-Миктов И. Золотое сердце // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 11 дополнительный. М.: Воскресенье, 2007. С. 435–443.

123. Сперанский 1965 – Сперанский Е.В. Актер театра кукол. М.: Всеросс. театральное о-во, 1965. 159 с.

124. Стравинский 1973 – Стравинский И.Ф. Письма И.Ф. Стравинского / Публикация И. Блажкова // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 437–520.

125. Стравинский 1971 – Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка,

1971. 414 с.

126. Стравинский 1963 – Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 271 с.

127. Телешов 1989 – Телешов Н.Д. Москва прежде // Московская старина. Воспоминания москвичей прошлого столетия. М.: Правда, 1989. С. 426–483.

128. Толстой 1948 – Толстой А. Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино // Толстой А.Н. ПСС в 15 т. Т. 12. М.: [б.и.], 1948. С. 59–136.

129. Физиология Петербурга 1991– Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. 284 с.

130. Фокин 1981 – Фокин М. [М]. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

131. Фольклорный театр 1988 – Фольклорный театр / Вступит. ст., подг. текстов, комм. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. 475 с.

132. Художественные произведения А.М. Васнецова 1986 – Художественные произведения А.М. Васнецова // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 264-271.

133. Черный А. 1996 – А. Черный. Камин // Саша Черный. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917 – 1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996.. С. 140–142.

134. Черный А. 1996а — А. Черный. Парижское житие // Саша Черный. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917 – 1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996. С. 150–152.

135. Черный А. 1996б – А. Черный. Любовь к ближнему // Собр. соч. в 5 т. Т.2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917 – 1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996. С. 209.

136. Черный А. 1996в – А. Черный. Петрушка в Париже // Саша Черный. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917

– 1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996. С. 210–215.

137. Черный А. 1996г – А. Черный. Афоризмы профессора Ф.С. Смяткина // Саша Черный. Собр. соч. в 5 тт. Т. 3. Сумбур-трава 1904 – 1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996. С. 110–111.

138. Чуковский 1967 – Чуковский К.И. Куприн // Чуковский К.И. Современники. Портреты и этюды. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 162–193.

139. Шкловский 1975 – Шкловский В. [Воспоминания о Юрии Олеше] // Воспоминания о Юрии Олеше / Составили: О. Суок-Олеша и Е. Пельсон. М.: Советский писатель, 1975. С. 295–300.

140. Щеглов 1991 – Щеглов И. Сельская ярмарка и Петрушка Уксусов // Народный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и комм. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. С. 446–449.

141. Collodi 2006 – Collodi C. Le avventure di Pinocchio. Mosca: Jupiter–Inter, 2006. 225 с.

Исследования

142. Акимова 2014 – Акимова А.С. Приключения Пиноккио в России: к истории мирового сюжета // Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. 2014. № 4(18). http://cr-journal.ru/rus/journals/293.html&j_id=21

143. Алпатов 2019 – Алпатов С.В. «Зрительские симпатии» как актуальный аспект изучения истории русского театра // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 3. С. 71–81.

144. Алферов 1895 – Алферов А.Д. Петрушка и его предки. М.: тип. А.И. Мамонтова, 1895. 32 с.

145. Арзамасцева 1994 – Арзамасцева И.Н. От зрелища к слову. Сказка Ю. Олеши «Три толстяка» как памятник русского авангарда 20-х годов

// Детская литература. 1994. № 3. С. 13–16.

146. Аронсон 1929 – Аронсон М.И. Кружки и салоны // Аронсон М. и Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л.: Прибой, 1929. 312 с.

147. Бадиков 1974 – Бадиков В. Примечания // Олеша Ю.К. Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 559–575.

148. Бакл 2001 – Бакл Р. Вацлав Нижинский: Новатор и любовник. М.: Центрполиграф, 2001. 496 с.

149. Бахтин 1972 – Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.

150. Бахтин 1965 – Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.

151. Белинков 1997 – Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. М.: РИК «Культура», 1997. 537 с.

152. Белинский 1978 – Белинский В.Г. Подарок на Новый год. Две сказки Гофмана, для больших и маленьких детей. Детские сказки дедушки Иринея // Белинский В.Г. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1978. С. 38–77. (Примечание – с. 540–542).

153. Белинский 1956 – Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В.Г. ПСС в 13 т. Т. 10. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 7–50.

154. Белинский 1955 – Белинский В.Г. Русская литература в 1845 году // Белинский В.Г. ПСС в 13 т. Т. 9. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 378–406.

155. Белкин 1971 – Белкин А.А. Театр скоморохов на Руси. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М. [б.и.], 1971. 20 с.

156. Берков 1956 – Берков П.Н. Александр Иванович Куприн. М.–Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. 194 с.

157. Берков 1953 – Берков П.Н. Русская народная драма XVIII–XIX

веков: тексты пьес и описания представлений. М.: Искусство, 1953. 354 с.

158. Беспалова 1983 – Беспалова Л.А. Аполлинарий Михайлович Васнецов. М.: Искусство, 1983. 229 с.

159. Богатырев 1973 – Богатырев П.Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров) // Труды по знаковым системам. Вып. 6: Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина: к 75-летию со дня рождения. Тарту, 1973. С. 306–329 (Учен. зап. Тартус. гос. ун-та; Вып. 308).

160. Богатырев 1971 – Богатырев П.Г. От автора // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. с. 5–10.

161. Богатырев 1971а – Богатырев П.Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 11–166.

162. Богатырев 1971б – Богатырев П.Г. Традиция и импровизация в народном творчестве // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 393–400.

163. Богатырев 1923 – Богатырев П.Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пг.: ОПОЯЗ, 1923. 121 с.

164. Брезгин 2016 – Брезгин О. Сергей Дягилев. М.: Молодая гвардия, 2016. 639 с.

165. Вайскопф 2012 – Вайскопф М. Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 691 с.

166. Вайскопф 2003 – Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 47–105.

167. Васнецова 1986 – Васнецова Е.К. О мемориальном Музее-квартире А.М. Васнецова // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 21–31

168. Вацуро 2008 – Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое изд-во, 2008. С. 145–174.

169. Векслер 1986 – Векслер А.Г. А.М. Васнецов – художник-исследователь прошлого Москвы // Москва в творчестве Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986 С. 32–56.

170. Вербицкая 2004 – Вербицкая В.В. «Чистая сила» «Солдатских сказок» Саши Черного о «нечисти». Фольклорные источники. // Сибирские огни. 2004. 7. Июль. С. 182–190.

171. Вершинина 1967 – Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 224 с.

172. Веселовский 1870 – Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе. М.: тип. П. Бахметева, 1870. 410 с.

173. Власова 2001 – Власова З.И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. 522 с.

174. Власова 1984 – Власова Р.И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 188 с.

175. Всеволодский-Гернгросс 1959 – Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. 136 с.

176. Вьюгин 2013 – Вьюгин В.Ю. Д-р Фрикен в тылу врага… (Маршак и газета: к предыстории советской классики) // «Убить Чарскую...» Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е – 1930-е гг. СПб.:

Алетея, 2013. С. 46–76.

177. Гарафола 2009 – Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.

178. Гейзер 2006 – Гейзер М.М. Маршак. М.: Молодая гвардия, 2006. 325 с.

179. Голдовский 2007 – Голдовский Б.П. Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVII–XX вв.: диссертация… доктора искусствоведения: 17.00.01. СПб., 2007. 307 с.

180. Голдовский 1986 – Голдовский Б.П. Театр кукол в России XVII–XVIII вв.: диссертация… кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 1986. 202 с.

181. Горелов 1987 – Горелов А.А. Н.С. Лесков // Русская литература и фольклор (конец XIX в.). Л.: Наука, 1987. С. 57–168.

182. Горина 1964 – Горина Т.Н. Введение // Русская жанровая живопись XIX – начала XX в. / Под редакцией Т. Н. Гориной. М.: Искусство, 1964. С. 5–8.

183. Горина 1964а – Горина Т.Н. Русская жанровая живопись 1860-х годов // Русская жанровая живопись XIX – начала XX в. / Под редакцией Т. Н. Гориной. М.: Искусство, 1964. С. 83–146.

184. Греф 2009 – Греф. А.М. Голос куклы в традиционном театре куклы // Живая кукла. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2009. С. 166 – 185.

185. Греф, Слонимская 2010 – Греф А.Э., Слонимская Е.А. Человек первичный. Петрушка как феномен примитивного сознания // Временник Зубовского института. Вып. 5: Петрушка круглый год. СПб.: Российский институт истории искусств, 2010. С. 62–78.

186. Григорьев 1918 – Григорьев А.А. Русская изящная литература в

1852 году. VI. А. Потехин, Ив. Кокорев, В. Крестовский, Николаи М., Л.Н. Толстой, Е.А. Вердеревский // ПСС и писем в 12 т. Т. 1. Пг.: Изд. П.П. Иванова, 1918. С. 173–175.

187. Гроссман 1935 – Гроссман Л.П. Город и люди «Преступления и наказания» // Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Художественная литература, 1935. С. 5–52.

188. Гусарова 1972 – Гусарова А. «Мир искусства». Л.: Художник РСФСР, 1972. 100 с.

189. Даркевич 2006 – Даркевич В.П. Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв. М.: Индрик, 2006. 432 с.

190. Дженсен, Майер 2016 – Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. 200 с.

191. Дмитриев 1977 – Дмитриев Ю. [А]. Цирк в России. От истоков до 1917 года. М.: Искусство, 1977. 415 с.

192. Добролюбов 1952– Добролюбов Н.А. Очерки и рассказы И.Т. Кокорева. // Добролюбов Н.А. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1952. С. 499–504.

193. Друженкова 1962 – Друженкова Г.А. Владимир Маковский. М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1962. 136 с.

194. Дружников 2007 – Дружников Ю. Куприн в дегте и патоке // Куприн А.И. ПСС в 10 т. Т. 10. М.: Воскресенье, 2007. С. 343–362.

195. Дьякова 2000 – Дьякова Е.А. Александр Куприн // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М.: Наследие, 2000. С. 586–625.

196. Евзлин 2000 – Евзлин М. Функция куклы и мотив «ложного подобия» в повести Ю. Олеши «Три толстяка» // Поэзия и живопись. М.: Яз. рус. культуры, 2000. С. 790–803.

197. Евстигнеева 1968 – Евстигнеева Л.А. (Спиридонова Л.А.) Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М.: Наука, 1968. 454 с.

198. Евстигнеева 1966 – Евстигнеева Л.А. (Спиридонова Л.А.) Поэты-сатириконцы // Поэты «Сатирикона». М., Л.: Сов. писатель, 1966. С. 8–53.

199. Жиркова 2015 – Жиркова М.А. Саша Черный как редактор и автор отдела сатиры и юмора «Бумеранг» в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» // Вестник РУДН, серия Литературоведение. Журналистика. 2015. № 2. С. 67–74.

200. Журавлева 1972 – Журавлева Е.В. Владимир Егорович Маковский. М.: Искусство, 1972. 159 с.

201. Зайцева 1997 – Зайцева И.А. Григорович Д.В. // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М.: Наследие, 1997. С. 128–151.

202. Иванов 1996 – Иванов А. Комментарий // Саша Черный. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы 1917 – 1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996. С. 443–486.

203. Иванов 1996а – Иванов А. Театр масок Саши Черного // Саша Черный. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. Сумбур-трава. 1904-1932. М.: Изд-во «Эллис Лак», 1996. С. 5–42.

204. Иванов 1984 – Иванов В.П. И.Т. Кокорев. Жизнь и творчество. Минск: Изд. «Университетское», 1984. 144 с.

205. Иванова 2019 – Иванова Т.Г. Образ гусляра в изобразительном искусстве XIX–XX вв. // Традиционная культура. 2019. № 3. С. 22–31.

206. Ивлева 1998 – Ивлева Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. 193 с.

207. Ильина 2009 – Ильина М.С. А вот товарищ Петрушка! Образ Петрушки в советском агитационном театре // Живая кукла. М.:

Российский гос. гуманитарный ун-т, 2009. С. 186–203.

208. Йорик 1913-1914 – Йорик. История марионеток // Библиотека Театра и Искусства. 1913. № 1. С. 49–60; № 2. С. 55–66; № 3. С. 3–49; № 4. С. 27–34; 1914. № 9. С. 3–11.

209. Капланова 1964 – Капланова С.Г. Жанровые картины В.Е. Маковского и Н.А. Ярошенко // Русская жанровая живопись XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1964. С. 207–234.

210. Карайченцева 2006 – Карайченцева С.А. Русская детская книга XVIII–XX вв. (Очерки эволюции репертуара. 1717–1990). М.: МГУП, 2006. 294 с.

211. Карпова 2008 – Карпова Е.В. «Журнал путешествия» Н.А. Демидова (материалы к изучению) // Демидовский временник: Исторический альманах. Кн. 2. Екатеринбург, 2008. С. 612–634.

212. Касаткина 1994 – Касаткина Т.А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПБ.: Наука, 1994. С. 81–88.

213. Кацис 1997 – Кацис Л.Ф. Кто такой Буратино? (Марионетка в русской прозе 1920–1930-х годов) // Изв. АН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 2. С. 40–47.

214. Коварский 1969 – Коварский Н.А. Поэзия И.П. Мятлева // Мятлев И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л.: Советский писатель, 1969. С. 5–48.

215. Коган 1970 – Коган Д. Мамонтовский кружок. М.: Изобразит. искусство, 1970. 218 с.

216. Козинцев 2007 – Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 234 с.

217. Конечный 2021 – Конечный А. Петербургские народные гулянья на

масленой и пасхальной неделях // Конечный А. Былой Петербург. Проза будней и поэзия праздника. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 58–115.

218. Конечный 2021а – Конечный А. Раек в системе петербургской народной культуры // Былой Петербург. Проза будней и поэзия праздника. М.: Новое литературнок обозрение, 2021. С. 116–152.

219. Конечный 2002 – Конечный А.М. Невский проспект и прогулки по нему в первой половине XIX века // Прогулки по невскому проспекту в первой половине XIX века / Сост., вступ. статья и коммент. А.М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2002. С. 5–19.

220. Конечный 1989 – Конечный А.М. Раек в системе петербургской народной культуры // Русский фольклор. XXV. Л., 1989. С. 123–138.

221. Копылова 2012 – Копылова Н.И. Поэтика сказки С. Черного «Кавказский черт» // Народная культура сегодня и проблемы ее изучения. Афанасьевский сборник: мат-лы и исследования. Вып. 12. Воронеж: Научная книга, 2012. С. 18–191.

222. Копылова 1992 – Копылова Н.И. Стиль «Солдатских сказок» С. Черного // Народная и литературная сказка. Ишим: ИГПИ, 1992. С. 76–84.

223. Красовская 2009 – Красовская В. М. Нижинский. СПб., М., Краснодар: Планета музыки; Лань, 2009. 288 с.

224. Кукольники в Петербурге 1995 – Кукольники в Петербурге / Сост. и отв. ред. А.П. Кулиш. СПб.: СПАТИ, 1995. 136 с.

225. Кулешов 1991 – Кулешов В.И. Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. С. 216–243.

226. Куценко 1997 – Куценко И.Я. С.Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани. Майкоп: РИО РИПО, 1997. 877 с.

227. Кучерская 2021– Кучерская М. Лесков. М.: Молодая гвардия, 2021. 622 с.

228. Лазутин 1991 – Лазутин С.Г. Взаимодействие литературы и фольклора: Аспекты и методы изучения // Фольклор в современном мире. Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 103–112.

229. Лапшина 1977 – Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерк истории и художественной практики. М.: Искусство, 1977. 344 с.

230. Липовецкий 2008 – Липовецкий М. Буратино: утопия свободной марионетки // Веселые человечки. НЛО. Вып. LXXIV. М., 2008. С. 125–152.

231. Лифарь 2005 – Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М: Вагриус, 2005. 588 с.

232. Ловягин 1996 – Ловягин А.М. Введение // Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. М.: НПФ «Рос. Семена», 1996. С 11–24

233. Лопатин 2017 – Лопатин А.М. М. Фокин и В.Э. Мейерхольд // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908 – 1918. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. С. 407–417.

234. Лотман 1998 – Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 645–649.

235. Лясковская 1979 – Лясковская О. А. В.Г. Перов. Особенности творческого пути художника. М.: Искусство, 1979. 175 с.

236. Майниеце 2000 – Майниеце В. Бог – Нижинский // Нижинский В. Чувство. Тетради. М.: Вагриус, 2000. С. 5–29.

237. Манн 2007 – Манн Ю. [В.] Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. 742 с.

238. Маньен 2017 – Маньен Ш. История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней / Лит. перевод с французского,

коммент. и общ. ред. Б.П. Голдовского, Н.Ф. Райтаровской. М.: Международное театральное агентство «Play&Play»; Артист. Режиссер. Театр; Изд-во Канон+, 2017. 288 с.

239. Маркина 2012 – Маркина П.В. Творчество Ю.К. Олеши в литературно-эстетическом контексте 1920-1930-х годов (И.Э. Бабель, В.П. Катаев, М.М. Зощенко). Барнаул: АлтГПА, 2012. 499 с.

240. Махов 2017 – Махов А.В. Реальность романтизма. Тула: Аквариус, 2017. 305 с.

241. Миклашевский 2017 – Миклашевский К. [М]. La Commedia dell'arte или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Навона, 2017. 332 с.

242. Миленко 2014 – Миленко В.[Д]. Саша Черный. Печальный рыцарь смеха. М.: Молодая гвардия, 2014. 365 с.

243. Миленко 2016 – Миленко В.[Д]. Куприн. Возмутитель спокойствия. М.: Молодая гвардия, 2016. 366 с.

244. Миненок, Сорокина 2015 – Миненок Е.В., Сорокина С.П. Белорусский обряд-представление «Колядные Цари» // Традиционная культура. 2015. № 2. С. 54–63.

245. Мишуков 1997 – Мишуков О.В. Русская мемуаристика первой половины XIX в.: проблемы жанра и стиля. Лодзь: Ibidem, 2007. 247 с.

246. Мясковский 1914 – Мясковский Н. О «Весне священной» Иг. Стравинского // Музыка. 1914. № 167. С. 106–112.

247. Нейман 1946 – Нейман Б.В. Лермонтов и Гоголь // Ученые записки Московского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова. М., 1946. Вып. 118. Кн. 3. С. 124–138.

248. Неклюдов 2003 – Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. М.: [Рос. гос. гуманитар. ун-т], 2003. С. 5–24.

249. Некрылова 2019 – Некрылова А.Ф. Нина Ивановна Савушкина – исследователь фольклорного театра // Традиционная культура. 2019. № 3. С. 61–70.

250. Некрылова 2005 – Некрылова А.Ф. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в свете этнографии // Искусство театра вчера, сегодня, завтра. 2005. № 4. С. 105–121.

251. Некрылова 2004 – Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2004 (3-е изд. доп. и испр.). 256 с.

252. Некрылова 2003 – Некрылова А.Ф. Театр Петрушки // Традиционная культура. 2003. № 4. С. 26–47.

253. Некрылова 1988 – Некрылова А.Ф. Театр Петрушки // Фольклорный театр. М.: Современник, 1988. С. 252–257.

254. Некрылова 1984 – Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л.: «Искусство», 1984 (1-е изд.). 191 с.

255. Некрылова 1980 – Некрылова А. Ф. Предисловие // Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 5–32.

256. Нестерова 2018 – Нестерова Е.В. Товарищество передвижников. Демократический реализм. М.: Кучково поле, 2018. 175 с.

257. Нестерова 2006 – Нестерова Е.В. Леонид Иванович Соломаткин. СПб.: Золотой век, Художник России, 2006. 200 с.

258. Новиков 2006 – Новиков В.И. Буратино и Пиноккио // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С. 313–322.

259. Перетц 1897 – Перетц В.Н. Кукольный театр (Вопросы и ответы) // Этнографическое обозрение. 1897. Кн. XXXIII. № 2. С. 177.

260. Перетц 1895 – Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси // Ежегодник

Императорских театров. Сезон 1894–1895. Приложения. Кн. 1. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1895. С. 85–184.

261. Перцов 1976 – Перцов В. Мы живем впервые. О творчестве Юрия Олеши. М.: Советский писатель, 1976. 240 с.

262. Петинова 2006 – Петинова Е.Ф. От академизма к модерну. СПб.: Искусство-СПб, 2006. 570 с.

263. Петровский 1987 – Петровский М.С. Доктор Фрикен? Что такое? // Литературная газета. 1987. № 46, 11 ноября.

264. Петровский 1986 – Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Петровский М. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 147–220.

265. Пирогова 2011 – Пирогова Е.П. История издания «Журнал путешествия» Н.А. Демидова 1786 г. и его распространение в России, Европе и Америке // Проблемы истории России. Вып. 9: Россия и Запад в переходную эпоху от Средневековья к Новому времени. Екатеринбург: НПМП «Волот», 2011. С. 384–397.

266. Пишель 1923 – Пишель Р. Родина кукольного театра / Перевод Вл. Соколова // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1923. № 2. С. 77–90.

267. Плотников 1987 – Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX в. Л.: Художник РСФСР, 1987. 282 с.

268. Пожарская 1988 – Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 291 с.

269. Поздеев 2007 – Поздеев В.А. Сказовый дискурс в произведениях Ярослава Гашека, Саши Черного, Сергея Клычкова // Вестник Вятского государственного университета. Киров, 2007. № 2. С. 76–80.

270. Прокофьев 1983 – Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в

художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 6–26.

271. Пропп 1976 – Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 182 с.

272. Прохоров 2008 – Прохоров А. Три Буратино: Эволюция советского киногероя // Веселые человечки: культурные герои советского детства. Вып. LXXIV. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 153–180.

273. Рабинович 1957 – Рабинович М.Г. А.М. Васнецов-археолог // Аполлинарий Васнецов. К 100-летию со дня рождения. (Труды музея истории и реконструкции Москвы. Вып. VII). М.: Московский рабочий, 1957. С. 43–50.

274. Ракова 1964 – Ракова М.М. Русская жанровая живопись первой половины XIX века // Русская жанровая живопись XIX – начала XX в. / Под редакцией Т. Н. Гориной. М.: Искусство, 1964. С. 9–82.

275. Розенвассер 1986 – Владимир Маковский / Автор вступит. ст. В.Б. Розенвассер. М.: Изобразительное искусство, 1986. 17 с. 19 илл.

276. Ротштейн 1959 – Ротштейн Э.М. Материалы к биографии А.И. Куприна // Куприн А.И. Забытые и несобранные произведения. Пенза: Пензенское областное издательство, 1959. С. 271–326.

277. Рыбаков 1986 – Рыбаков Б.А. Предисловие // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 7–9.

278. Савицкая 1971 – Савицкая Т.А. Леонид Иванович Соломаткин. М. Изобразительное искусство, 1971. 99 с.

279. Савушкина 1976 – Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. 151 с.

280. Сакулин 1913 – Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель – писатель. Т.1. Ч. 2. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. 480 с.

281. Сарабьянов 1989 – Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки.

История. Проблемы. М. Искусство, 1989. 293 с.

282. Сарабьянов 1980 – Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.

283. Сариева 2013 – Сариева Е.А. Развлечения в старой Москве. Очерки истории (60–80-е гг. XIX века). М.: ГИИ, 2013. 377 с.

284. Сахаров 1981 – Сахаров В.И. О жизни и творениях В.Ф Одоевского // Одоевский В.Ф. Сочинения в 2-х тт. Т. 1. Русские ночи. Статьи. М.: Художественная литература, 1981. С. 5–28.

285. Сепанлу 2011 – Сепанлу Н. От Пиноккио к Буратино: Традиции и новаторство А.Н. Толстого // Вестник моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2011. № 5. С. 158–164.

286. Скоморохи в памятниках письменности 2007 – Скоморохи в памятниках письменности / Сост. 2007 – З.И. Власова, Е.П. Фрэнсис (Гладких). СПб.: Нестор-История, 2007. 675 с.

287. Скоморохи 1994 – Скоморохи: проблемы и перспективы изучения: (К 140-летию со дня выхода первой работы о скоморохах): Сб. статей и рефератов Международного симпозиума (22–26 ноября 1994 г., С.-Петербург) / Российский институт истории искусств. СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. 224 с.

288. Смиренский 1959 – Смиренский Б. Бытописатель Москвы // Кокорев И.Т. Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. С. 262–271.

289. Смирнов 1973 – Смирнов В. А.Н. Бенуа – либреттист «Петрушки» // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Под общ. ред. Б.М. Ярустовского // М.: Советский композитор, 1973. С. 155–161.

290. Смирнова 1963 – Смирнова Н.И. Советский театр кукол. 1918–1932. М: Изд-во Акад. наук СССР , 1963. 384 с.

291. Соломатин 1957 – Соломатин А.В. Коллекция картин А.М. Васнецова в Музее истории и реконструкции г. Москвы //

Апполинарий Васнецов. К 100-летию со дня рождения. (Труды музея истории и реконструкции Москвы. Вып. VII). М.: Московский рабочий, 1957. С. 51–84.

292. Сорокина 2020 – Сорокина С.П. Современное состояние обряда «Маланка» в Окницком районе Молдавии // Живая старина. 2020. № 3. С. 58–62.

293. Сорокина 2019 – Сорокина С.П. Изображение святочных традиций на картинах Л.И. Соломаткина как фольклорно-этнографический источник // Studia litterarum. 2019. Т. 4. № 1. С. 330–344.

294. Сорокина 2017 – Сорокина С.П. Идеи формальной школы и концепция фольклорного театра П.Г. Богатырева // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 431–438.

295. Сорокина 2013 – Сорокина С.П. Народная драма «Царь Максимилиан» у восточных славян (театрально-драматургическая специфика). М.: ИМЛИ РАН, 2013. 352 с.

296. Софронова 2007 – Софронова Л.А. Российский феатрон: Московский любительский театр XVIII в. М.: Индрик, 2007. 448 с.

297. Спиридонова 1999 – Спиридонова Л.А. Смех – волшебный алкоголь (А. Черный) // Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. С. 167–208.

298. Спиридонова 1993 – Спиридонова Л.А. Саша Черный // Литература русского зарубежья. М.: Наследие, 1993. С. 264–285.

299. Стернин 1984 – Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Сов. художник,1984. 296 с.

300. Суворовский 1909 – Суворовский А. Нат Пинкертон в детском понимании // Вестник воспитания. 1909. № 1. С. 157–163.

301. Схейен 2017 – Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны»

навсегда. М.: КоЛибри, 2017. 608 с.

302. Сытина 2019 – Сытина Ю. Н. Сочинения князя В.Ф. Одоевского в периодике 1830-х годов. М.: Индрик, 2019. 392 с.

303. Тарасов 1968 – Тарасов Л. М. Леонид Соломаткин. 1837–1883. М. Искусство, 1968. 179 с.

304. Тартаковский 1991 – Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге. М. Наука, 1991. 286 с.

305. Тиботкина 2014 – Тиботкина Н.А. «Маскарадность» в ранней лирике Саши Черного // Комическое в русской литературе XX века. М.: ИМЛИ, 2014. С. 95–100.

306. Толстая 1997 – Толстая Е.Д. Буратино и подтексты Алексея Толстого // Изв. АН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 2. С. 28–39.

307. Топоров 2009 – Топоров В.Н. Проза будней и поэзия праздников («Петербургские шарманщики» Григоровича) // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 152–207.

308. Топоров 2009а – Топоров В.Н. «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. С. 208–285.

309. Туниманов 1971 – Туниманов В.А. Некоторые особенности повествования в «Господине Прохарчине» Ф.М. Достоевского // Поэтика и стилистка русской литературы: [Сборник статей]: Памяти акад. В.В. Виноградова. Л. Наука. Ленинградское отд-ние, 1971. С. 203–212.

310. Турьян 1991 – Турьян М.А. «Странная моя судьба...» О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М.: Книга, 1991. 401 с.

311. Уварова 2018 – Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. 336 с.

312. Уварова 2012 – Уварова И.П. «Золотой ключик» и Серебряный век (Миф и мистификация) // Культурологические записки. Искусство и современная мифология. М.: ГИИС, 2012. Вып. 13. С. 238–267.

313. Уварова 2011 – Уварова И.П. «Золотой ключик» и Серебряный век (Миф и мистификация) // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 206–228.

314. Удодов 1973 – Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Изд-во Воронежского унта, 1973. 702 с.

315. Уракова 2014 – Уракова А. Круг детского чтения в США и России 1840-х годов («Рассказы для Хелен» и «Золотой жук») // НЛО. 2014. № 2 (126). С. 141–153.

316. Федоров 1967 – Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1967. 363 с.

317. Федоров 1986 – Федоров В.И. О картинах А.М. Васнецова, посвященных Московскому Кремлю // Москва в творчестве А.М. Васнецова. М.: Московский рабочий, 1986. С. 10–20.

318. Флоренский 1996 – Флоренский П. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925) (письмо к Н.Я. Симонович-Ефимовой) // Флоренский П. Сочинения в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 532–536.

319. Хеллман 2016 – Хеллман Б. Сказка и быль. История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с.

320. Хеллман 2013 – Хеллман Б. Детская литература как оружие: творческий путь Л. Кормчего // «Убить Чарскую...» Парадоксы советской литературы для детей. 1920-е – 1930-е гг. СПб.: Алетейя, 2013. С. 20–45.

321. Цехновицер, Еремин 1927 – Цехновицер О.[В]., Еремин И.[П].

Театр Петрушки. М.–Л.: Гос. изд-во, 1927. 184 с.

322. Чернова 2000 – Чернова Н.В. «Господин Прохарчин» Ф.М. Достоевского и народная праздничная площадь XIX века // Филологические записки. Воронеж: Воронежский университет, 2000. Вып. 14. С. 26–39.

323. Чернова 1997 – Чернова Н.В. Господин Зимовейкин в диалогах с господином Прохарчиным // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука: Ленинградское отделение, 1997. С. 96–107.

324. Чернова 1996 – Чернова Н.В. Сон господина Прохарчина: Фантастичность реальности // Достоевский и мировая культура. 1996. № 6. С. 34–61.

325. Чернова 1996а – Чернова Н.В. «Мусью под шинелью»: (о «петрушечном слое» в «Господине Прохарчине» // Невельский сборник: Статьи и воспоминания. СПб., 1996. Вып. 1. С. 36-49

326. Чернова 1996б – Чернова Н. В. «...а ну как так, того?» («Господин Прохарчин» Ф.М. Достоевского и народный кукольный театр Петрушки) // Достоевский и современность. Материалы X Международных Старорусских чтений 1995 года. Старая Русса: Дом-музей Ф.М. Достоевского, 1996. С. 136–146.

327. Чернышева 1995 – Чернышева М. А. Утверждая игру... (Из творческой истории «Золотого ключика» А. Н. Толстого // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М. Наследие, 1995. С. 110–119.

328. Чернышева-Мельник 2011 – Чернышова-Мельник Н. Дягилев. Опередивший время. М.: Молодая гвардия, 2011. 475 с.

329. Чирков 1967 – Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М.: Наука, 1967. 304 с.

330. Чистова 1978 – Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература. 1978. № 1. С. 116–121.

331. Чудаков 1985 – Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность. М.: Советская Россия, 1985. С. 259–280.

332. Чудакова 1972 – Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. М.: Наука, 1972. 100 с.

333. Чуковский 1962 – Чуковский К.[И.] Мастерство Некрасова. М. Гослитиздат, 1962. 728 с.

334. Шабанов 2015 – Шабанов А.[Е.] Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб. Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015. 332 с.

335. Шамин С. М. Цирк царевича Алексея Михайловича // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana (Петербургские славянские и балканские исследования). 2016. № 2. С. 136–151.

336. Шкловский 1974 – Шкловский В. Глубокое бурение // Олеша Ю.К. Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 3–10.

337. Шпет 1971 – Шпет Л.Г. Советский театр для детей: Страницы истории. 1918–1945. М. Искусство, 1971. 431 с.

338. Щеглов 1965 – Щеглов М.[А]. Очерк и его особенности // Щеглов М. Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель , 1958. С. 9–47.

339. Экштут 2008 – Экштут С.А. Шайка передвижников. История одного творческого союза. М.: Белый город, 2008. 464 с.

340. Эткинд 1989 – Эткинд М.[Г.] А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1989. 480 с.

341. Эткинд 1965 – Эткинд М.[Г.] Александр Николаевич Бенуа 1870-1960. Л.–М.: Искусство, 1965. 218 с.

342. Ярустовский 1969 – Ярустовский Б.[М.] Игорь Стравинский. М.: Советский композитор, 1969. 320 с.

343. Magnin 1862 – Magnin Ch. Histoire des marionettes en Europe. 2-me éd. Paris: Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, 1862. 372 p.

344. Terras 1969 – Terras V. The Young Dostoevsky (1846-1849). A Critical Study. The Hague-Paris: Mouton, 1969. 326 p.

345. Yorick 1884 – Yorick figlio di Yorick (avv. P.C. Ferrigni). La storia dei Burattini. Firenze: Tip. editrice del Fieramosca, 1884. 438 p.

Учебники, учебная и методическая литература

346. Агиенко, Поляков 1927 – Агиенко А., Поляков А. Советский Петрушка. М.: Работник просвещения, 1927. 106 с.

347. Арзамасцева, Николаева 2009 – Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «педагогика и методика начального образования» и направлению подготовки «Педагогика». М.: Академия, 2009. 574 с.

348. Бабушкина 1948 – Бабушкина А.П. История русской детской литературы. М.: Учпедгиз, 1948. 480 с.

349. Гусев 1980 – Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – начала XX века. Учебное пособие. Л.: ЛГИТМИК, 1980. 94 с.

350. Жиркова 2015а – Жиркова М.А. «Несерьезные рассказы» Саши Черного: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2015. 157 с.

351. Колосов 1977 – Колосов Г.В. Поэтика очерка. Учебно-методическое пособие. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1977. 77 с.

352. Марков, Надеждина 1928 – Марков В, Надеждина Н. Петрушечные

представления. М.: Театр-кино-печать, 1928. 88 с.
353. Некрылова, Гусев 1983 – Некрылова А.Ф., Гусев В.Е. Русский народный кукольный театр: учебное пособие. Л.: ЛГИТМИК, 1983. 53 с.
354. Поспелова 1927 – Поспелова Н. Петрушка в детском саду. М., Л.: Московский рабочий, 1927. 32 с.
355. Русское народное поэтическое творчество 1954 – Русское народное поэтическое творчество: Пособие для вузов / Под общ. ред. проф. П.Г. Богатырева. М.: Учпедгиз, 1954. 536 с.
356. Сетин 1990 – Сетин Ф.И. История русской детской литературы. Конец X – первая половина XIX века. [Учеб. для ин-тов культуры, пед. ин-та и ун-тов по спец. № 2113 «Библиотековедение и библиогр.»]. М.: Просвещение, 1990. 303 с.
357. Слуцкий, Биллер 1926 – Деревенский Петрушка. Слуцкий Ф. Его устройство. Биллер Ф. Пьеса для него. М.: Долой неграмотность. 1926. 32 с.
358. Соколов 2007 – Соколов Ю.М. Русский фольклор: Учебник для высш. учеб. заведений. М.: Изд-во Московского ун-та, 2007. 559 с.
359. Степанов 1926 – Степанов В. Деревенский красный Петрушка. Методика и техника. М.: Долой неграмотность, 1926. 52 с.
360. Тарасов Г. Театр Петрушки. Руководство для колхозных и школьных петрушечных самодеятельных кружков / Под редакцией заслуженного артиста республики Г.С. Деммени. Л.: Облоно, 1936. 136 с.

Энциклопедии, словари

361. Власов 2007 – Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. VII. СПб.: Азбука-классика, 2007. 910 с.

362. Даль 2002 – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. IV. М.: Астрель; АСТ, 2002. 1152 с.

363. Добровольская 2017 – Добровольская В. Е. Кокорев Иван Тимофеевич // Русские фольклористы. Биоблиографический словарь

XVIII – XIX вв. В 5 т. Т. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 644–647.

364. Кирсанова 1995 – Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. (опыт энциклопедии). М.: Большая рос. энцикл., 1995. 381 с.

365. КЛЭ 1968 – Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1968. 975 с.

366. Новый фразеологический словарь 2009 – Новый фразеологический словарь Новый фразеологический словарь / Отв. ред. А.Д. Курилова. М.: Русский язык – Медиа; Дрофа, 2009. 777 с.

367. Нурок 2008 – Нурок М.А. Шарманка // Музыкальные инструменты. Энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008. С. 691–692.

368. Русские писатели 1999 – Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М.: Научное изд-во «Большая российская энциклопедия». Научно-внедренческое предприятие ФИАНИТ, 1999. 704 с.

369. Степанов 2001 – Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. М.: Акад. проект, 2001. С. 811–25.

Список иллюстраций

1. Шарманщик. Волшебный фонарь, или Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцев, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде, и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию. Спб., 1817–1818. (Факс. воспроизведение изд. 1817 г. / [Изд. Подгот. Е.И. Осетровым]. М.: Книга, 1988. С. 36)

2. Л. И. Соломаткин. Шарманщица. 1870. Музей общества слепых. СПб.

3. К.Е. Маковский. Маленькие шарманщики. 1868. Частное собрание

4. Л.И. Соломаткин. Шарманщики. (Возвращение шарманщика). 1868. ГРМ.

5. Уличные артисты. Русский иллюстрированный альманах. СПб. 1858

6. Л.И. Соломаткин. Бродячие музыканты. Б.д. Алтайский краевой музей изобразительных искусств. Барнаул

7. Л.И. Соломаткин. Бродячий музыкант. 1871. Ивановский областной художественный музей

8. Л.И. Соломаткин. Нужда скачет, нужда плачет, нужда песенки поет. 1870. ГРМ

9. Л.И. Соломаткин. В погребке. 1864. ГТГ

10. Л.И. Соломаткин. В кабачке на святочной неделе. 1878. Художественное собрание Фонда поколений Ханты-Мансийсуого автономного округа

11. Л.И. Соломаткин. Итальянцы-шарманщики. Б.д. Тульский музей изобразительных искусств.

12. Шарманщик. Русский иллюстрированный альманах. Спб. 1858

13. А.Ф. Чернышев. Шарманщик. 1852. ГТГ

14. А.И. Морозов. Шарманщик. 1858. ГТГ

15. В.Е. Маковский. Шарманщик. 1878. ГТГ

16. В.Г. Перов. Петрушка. 1860-е гг. Место хранения неизв.

17. К.Е. Маковский. Народное гулянье во время масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге. 1869. ГРМ

18. Русский раек. Литография. 1857. ГИМ

19. Л.И. Соломаткин. Странствующие музыканты. 1872. ГТГ

20. Л.И. Соломаткин. Петрушка. Сцена у веранды. 1874. ГРМ

21. Л.И. Соломаткин. Петрушка. 1882. Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева

22. Л.И. Соломаткин. Петрушка. Сцена у веранды. 1878. ГРМ

23. А.И. Корзухин. Петрушка идет. 1888. Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева

24. В.Е. Маковский. Кукольный театр в деревне. 1908. Частное собр.

25. А.М. Васнецов Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века. 1901. Ярославский художественный музей

26. Гравюра из книги А. Олеария «Описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию»

27. А.М. Васнецов. Торг около Кремля. Б.д. Музей истории Москвы

28. А.М. Васнецов. Скоморохи. 1904. ГТГ

29. А.М. Васнецов. Медведчики. 1911. ГТГ

30. Бенуа А.Н. Эскизы костюма Петрушки к балету И.Ф. Стравинского «Петрушка». 1911

31. Бенуа А.Н. Масленица. Эскиз декорации к 1-й картине балета И.Ф. Стравинского «Петрушка». 1911.

32. Петрушка-красноармеец. Кукла к представлению по пьесе В.Д. Маркова

«Петруха-егоза — для всех буржуев гроза». 1928 г.

33. Петрушка-селькор. Иллюстрация к одноименной пьесе Ф. Биллера. 1926 г.

Иллюстрации

Шарлатанъ и школьникъ.
Le exelleur et l' cofe r.
Der Logermann und der Schulknabe.

Илл. 1

21. Шарманщица. 1870

Organ-Grinder. 1870

Илл. 2

Илл. 3

19. Шарманщики (Возвращение шарманщика). 1868

Organ-Grinders (A Return of the Organ-Grinder). 1868

Илл. 4

несовсѣмъ безукоризненныхъ репутацій. Вы знаете почти всѣхъ безъ знакомства, кромѣ развѣ того, что дорогою позаимствовались у господина Z* огонькомъ для папироски, а черной кружевной шляпкѣ уступили свой стулъ на пароходѣ.

Такимъ же откровеннымъ характеромъ славится и пріятное кочевье на Черной Рѣчкѣ, надъ которою по вечерамъ несутся звуки оркестровъ изъ заведенія Новодеревенскихъ Минеральныхъ Водъ; та же непринужденность, но еще съ прибавкою танцевъ, привлекаетъ въ маѣ караванъ переселенцевъ въ гористую Коломягу, до которой тянется отъ Черной Рѣчки дорога версты въ двѣ, представляющая путнику по обѣ стороны безконечныя поля и богатые огороды.

Въ каждомъ изъ этихъ центровъ дачной жизни свои неизмѣнные обитатели, свои удовольствія, даже свои привычки, но вообще въ нихъ группируется легкая веселость, которая не любитъ уединяться, не можетъ наслаждаться одними ландшафтами, если въ синемъ свѣжемъ воздухѣ не струится вѣчный человѣческій говоръ. Люди съ другимъ взглядомъ, видящіе въ дачной жизни два или три мѣсяца вознагражденія силъ, изнуренныхъ въ остальные мѣсяцы кабинетнымъ трудомъ, головы, которымъ городской слухъ и суета мѣшали подарить міръ ученою, художественною или другою идеей; организмы, алчущіе смолистаго запаха сосенъ и сахаристаго сока березъ,—селятся въ широтѣ Безбородкиной Дачи, къ Лѣсному Институту, въ Парголово. Особенно въ двухъ послѣднихъ лѣтомъ отдыхаетъ отъ совершенныхъ трудовъ и освѣжаетъ силы для новыхъ почти весь цвѣтъ петербургской науки и литературы, и не одинъ клочекъ зеленцы, обнесенный кольчатымъ заборомъ, за которымъ пріютились пара яблонь да десятокъ кустовъ смородины, въ прохладные часы вечера или послѣобѣденнаго кейфа, напоминаетъ здѣсь мудрою бесѣдою сады Академа, съ тою разницей, что мудрость подъ наметомъ сѣверныхъ яблонь какъ-то живѣе и практичнѣе, нежели въ аллеяхъ аттическихъ миртовъ и олеандровъ.

Продавецъ статуекъ.

Собачья комедія.

Человѣкъ, по совершенству своей организаціи, уживается во всѣхъ градусахъ широты и долготы: алжирскіе Кабилы кувыркаются въ Новой Деревнѣ, даже не прикрывая оливковой кожи своей на росистомъ воздухѣ; житель Песковъ, гдѣ наводненія считаются миѳомъ, спокойно переселяется на влажные берега Карповки. Физіологическіе факты эти извѣстны каждому. Въ то же время практическая философія поучаетъ, что разумное существо должно извлекать лучшее изъ каждаго положенія.

Вы уже знаете дачную топографію Петербурга.

Илл 5

Илл. 6

Илл.7

Илл. 8

Илл. 9

Илл. 10

Илл. 11

гой руку, чтобы создать здѣсь самые очаровательные пріюты для отдыхающаго довольства. Балконы и портики убраны оранжерейными растеніями. За рѣшетками, отдѣляющими эти виллы отъ дороги, рука садовника наполнила клумбы и вазы роскошными произведеніями Флоры. И утромъ, и въ полдень, и вечеромъ здѣсь царствуетъ какая-то волшебная тишина, прерываемая развѣ шорохомъ экипажей по укатанному шоссе, да крикомъ попугая, котораго изподтишка дразнитъ въ саду пестрая ливрея. Геній тишины раскинулъ лазурныя крылья надъ этимъ очаровательнымъ островомъ, и онъ представляется глазамъ, какъ виньетка англійскаго кипсека.

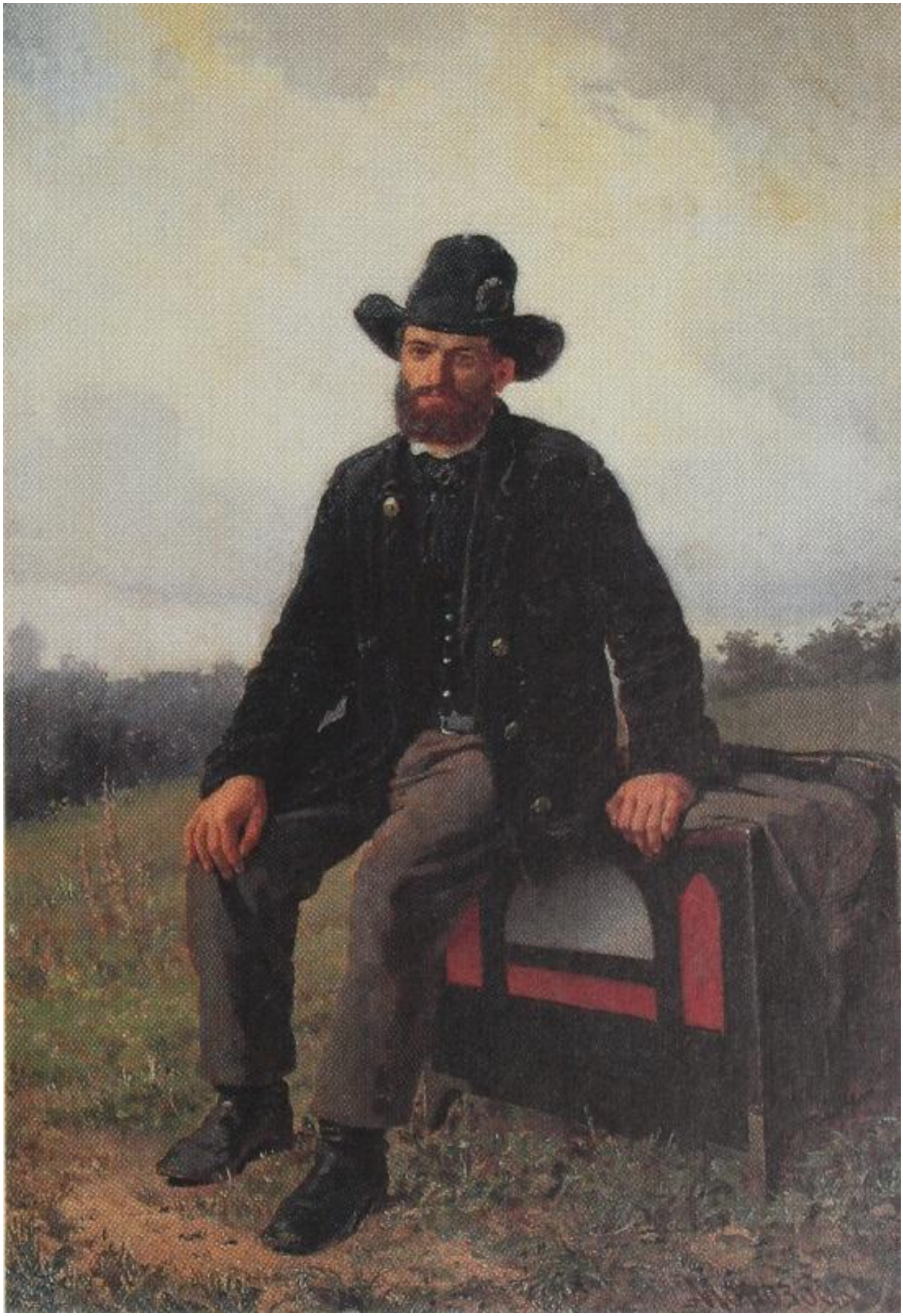
Но если эта стройность не гармонируетъ съ вашимъ характеромъ, если вы предпочитаете ананасу острыя пряности, — перенеситесь на противуположную сторону Невки.... Здѣсь совершенно иной міръ, сплошная колонія домиковъ, въ которыхъ гоститъ три или четыре мѣсяца самое пестрое и веселое населеніе. Говоръ, сигарный дымъ, пыль отъ дрожекъ, бродячіе квартеты, задушевный смѣхъ, доморощенныя варьяціи на разныя оперы, отголосокъ цыганскихъ пѣсенъ — все это придаетъ колоніи какую-то радушную, открытую физіогномію, хотя здѣсь нѣтъ ни пышныхъ декорацій зелени, ни гладкихъ аллей, раскидывающихъ широкую тѣнь, ни цвѣтовъ, кромѣ тѣхъ, какіе видимъ на шляпкахъ. Колонія эта—Новая Деревня. Двѣ компаніи омнибусовъ и легкіе пароходы каждый вечеръ высаживаютъ на ея песчаную почву толпы разнокалиберныхъ пассажировъ, которые, пересчитавъ дневную выручку, спѣшатъ сюда отдохнуть послѣ кройки, отмѣриванья, развѣшиванья, и утромъ, съ первымъ колесомъ, землеходнымъ или водоходнымъ, возвращаются къ своимъ вывѣскамъ, большею частію блестящимъ французскими именами.

Мальчикъ съ обезьяною и шарманкой.

При тѣснотѣ, съ какою нанизаны здѣшніе домики, и при нестѣсненности быта въ Новой Деревнѣ, живется какъ въ фонарѣ. Безъ всякаго любопытства съ вашей стороны вы можете знать всѣ важнѣйшіе текущіе интересы вашихъ сосѣдей; и въ который нумеръ носитъ букеты этотъ худенькій господинъ, живущій отъ васъ черезъ три дома; и по какому случаю у мадамъ Генріэтты сегодня настраивали фортепіано; и на сколькихъ столахъ будетъ игра у Бизикова; и много ли задолжали за фрукты разнощику сестрицы Вольбефинденъ и проч. и проч. Публичность ужасная для

Илл. 12

Илл.13



Илл. 14

Илл. 15

Илл. 16

Илл. 17

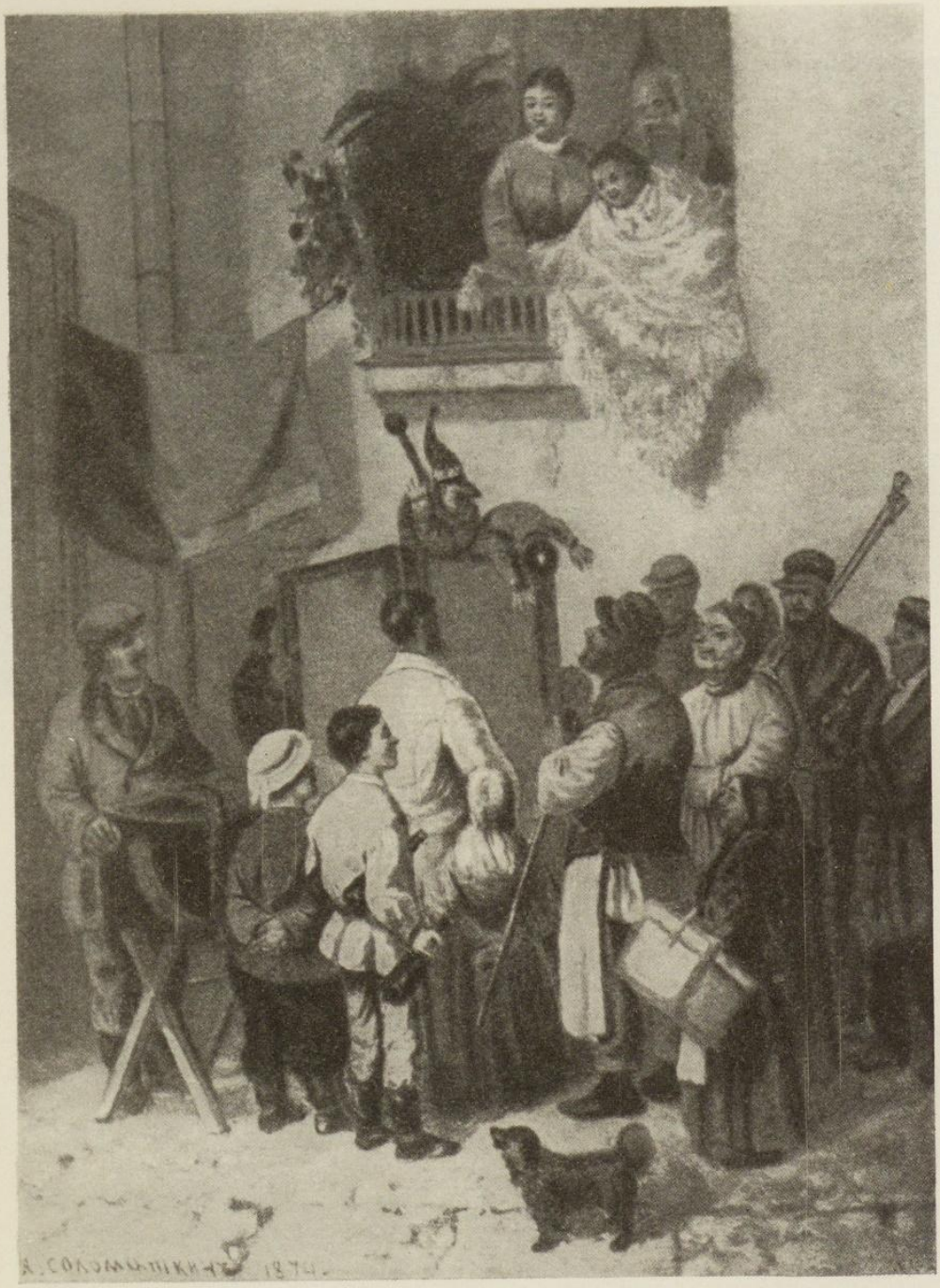
РУССКІЙ РАЁКЪ

Хозяинъ райка... Вотъ смотри гляди, большой городъ Парижъ, побываешъ угоришъ гдѣ все помодѣ, былибы денежки только въ камодѣ, все лишъ и гуляй, только деньги давай; вонъ какъ смотри барышни порѣкѣ селѣ катаются на шлюкахъ въ широкихъ юбкахъ, въ шляпкахъ модныхъ никуда на годныхъ; а вонъ немного по ближе, большой мостъ въ Парижѣ, вонъ какъ по немъ франтики съ бородками гуляютъ, барышнямъ улыбкою головкой кивають, а упрахожихъ зѣвакъ изъ кармановъ платочки летаютъ, бррр... хорошо штучка да послѣдняя! Зритили: ха ха ха ха!

Илл. 18

38, 39. Странствующие музыканты. 1872 г.

Илл. 19



32. Петрушка. Сцена у веранды. 1874 г.

Илл. 20

Илл. 21

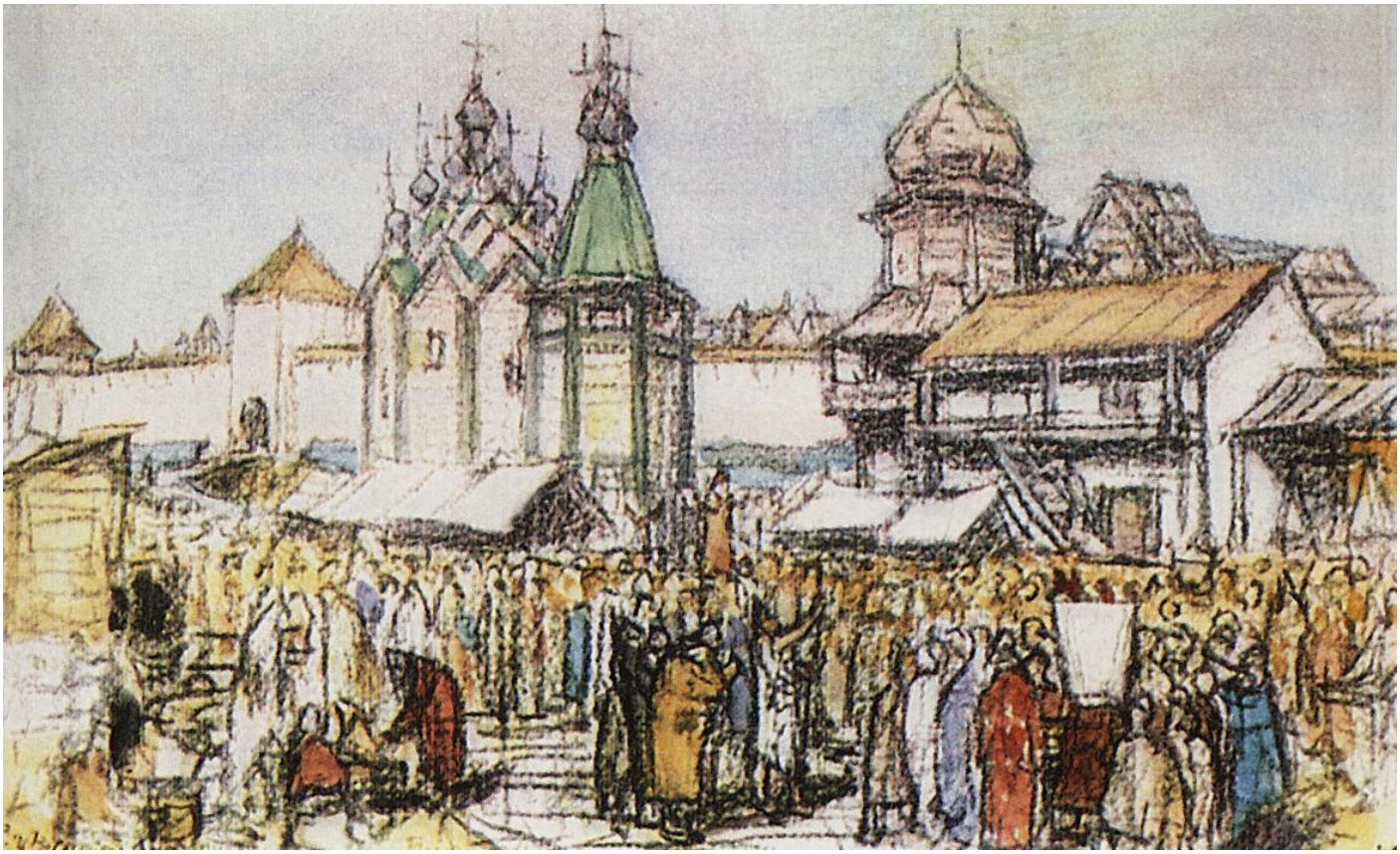
Илл. 22

Илл. 23

Илл. 24

Илл. 25

Илл. 26



Илл. 27

Илл. 28

Илл. 29

Илл. 30

А. Н. Бенуа. «Петербургские балаганы». Эскиз декорации 1-го действия
A. Benois. Setting of the First Act: «St. Petersburg Show-booths». Sketch

Илл. 31

Илл. 32

ПЕТРУШКА-СЕЛЬКОР

ДЕЙСТВУЮЩИЕ КУКЛЫ:

Петрушка—селькор.
Кулак.
Еремей—забитый крестьянин-бедняк.
Кулачиха.
Милиционер.

Илл. 33