

УДК 398.543  
ББК 82.3(2-Рус)

## ПРЕВРАЩЕНИЯ ПЕТРУШКИ

СВЕТЛАНА ПАВЛОВНА СОРОКИНА

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН:  
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а)

**Аннотация.** В статье рассматривается судьба персонажа народного кукольного театра — Петрушки в послереволюционную эпоху, когда это явление фольклора прекратило аутентичное существование. Отмечается, что уже во второй половине 1920-х гг. появились попытки использовать идею относительно легкого в изготовлении переносного театра, а также любимый и взрослыми, и детьми образ Петрушки в новых воспитательных целях. В пьесах и сценках для детей он функционировал двояко. С одной стороны, эксплуатировался его узнаваемый внешний облик; говоря современным языком, персонаж использовался в качестве бренда. В этом случае внутренняя сущность героя, его характер никак не выявлялись. С другой стороны, создатели «нового» Петрушки пытались придать ему характерность, изменив качества героя в соответствии с требованиями советской идеологии. Попытки сделать этот персонаж проводником советской морали вступали в противоречие со структурой образа, что осознавали и сами создатели «нового» Петрушки. Характер этих противоречий анализируется в статье.

Далее рассматривается попытка использования образа Петрушки в журнале «Веселые картинки». Подчеркивается, что превратить Петрушку в литературный персонаж, не театральными средствами передать его обаяние оказалось чрезвычайно сложно, поскольку весь интерес этого героя заключается в театрально, физически выраженных облике, голосе, движении, жесте. Наиболее удачным опытом претворения образа Петрушки в детской литературе автор считает сказку А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино». В статье излагается творческая история произведения. Обосновываются связи Буратино с героем народного кукольного театра. Показывается, что именно обращение к традиционному образу Петрушки позволило А. Н. Толстому создать яркий образ героя детской книги, не потерявшего своей привлекательности и сегодня.

**Ключевые слова:** фольклорный театр, Петрушка, кукольный театр, литература и фольклор, Буратино.

Долгое время театр Петрушки был излюбленным развлечением как взрослых, так и детей. После Октябрьской революции, когда культура попала под строгий контроль государства, он как нецензурное фольклорное явление начал быстро угасать. Однако очень скоро появились попытки использовать идею от-

носительно легкого в изготовлении переносного театра, а также любимый и взрослыми, и детьми образ Петрушки в новых воспитательных целях [Некрылова 1980, 5, 6; Ильина 2009]. В 1920–1930-е гг. театры Петрушки во множестве существовали в школах и детских садах, пионерских лагерях и клубах<sup>1</sup>. Писались и издавались бро-

<sup>1</sup> Отметим, что в этот период создавались также театры Петрушки для взрослых. Но это явление в рамках настоящей статьи мы не рассматриваем.

шюры и методические пособия, в которых объяснялось, как создать кукольный театр, обсуждались темы представлений и предлагались пьесы и сценарии.

В пьесах и сценариях Петрушка мог быть задействован двояко. С одной стороны, сугубо «технически». В этих случаях эксплуатировался лишь его узнаваемый внешний облик; говоря современным языком, персонаж использовался в качестве бренда. Внутренняя сущность героя, его характер никак не выявлялись. Петрушка становился лишь проводником тех или иных тем или сюжетов. Например, в одном из сценариев он нужен был для того, чтобы рассказать детям о смысле праздника 1 мая. Над ширмой появлялись Петрушка и подметающая улицу дворничиха. Петрушка удивлялся, почему она работает 1 мая, когда все нарядные и празднуют. Дворничиха отвечала, что не может бросить работу. Затем появлялся пионер, который объяснял, что за праздник сегодня. Под конец Петрушка просил тоже записать его в пионеры [Поспелова 1927, 10–11]. В другом сценарии этот герой помогал пионерам учить грамоте беспризорника [Тарасов 1936, 68, 69]. В третьем — отправлялся вместе с детьми в познавательное путешествие по дальним странам, а перед началом рассказывал о месте действия, показывал карту страны и т. п. [Агиенко, Поляков 1927, 47]. Отметим, что авторы последнего сценария хорошо осознают роль Петрушки в таких спектаклях, характеризуя ее следующим образом: этот персонаж «...является приемом сшивания <...> отдельных сценок в одно целое» [Там же, 51]. Очевидно, Агиенко и Поляков неплохо знакомы с традиционным кукольным театром, поскольку функция связывания эпизодов действительно свойственна Петрушке и в фольклорных представлениях, но, конечно, ею не исчерпывается.

С другой стороны, авторы сценариев и пьес все же стремились придать герою и характерность. И здесь им приходилось вплотную заняться «перевоспитанием» самого Петрушки. Так, Тарасов, отмечая в качестве положительных черт этого персонажа то, что он «...всегда бодр, весел, не унывает» [Тарасов 1936, 22], одновременно утверждал: «Отвлеченная фигура беспринципного и, в сущности, социально неорганизованного бузотера, сейчас,

конечно, мало привлекательна» [Там же, 38]. Новый образ Петрушки предлагают создать также Агиенко и Поляков: «Это уже не просто балагур и весельчак. Термин “советский”, как уже отмечено, по новому определяет его лицо, задачи и мораль. Он является носителем здоровой революционной морали, и во всяком случае в нем немыслимы нотки шовинизма, чем нередко грешил старинный Петрушка» [Агиенко, Поляков 1927, 8].

Попытки сделать любимца публики воспитателем детей заставили авторов сценариев и пьес с его участием совершенно выхолостить этот образ. Петрушка, столь привлекательный своей необузданностью, нерегламентированностью, безграничной свободой, превратился в героя прямо противоположного. Из нарушителя норм он стал их проводником; носителем «правильного», должного поведения. Из персонажа, стоящего вне морали, перевоплотился в выразителя и пропагандиста «здоровой революционной морали».

Создатели нового Петрушки остро ощущали, что реализация воспитательных, идеологических задач сталкивается с «сопротивлением материала». Прежде всего, дидактическая цель требовала включения в действие пьесы пространных рассуждений и объяснений, тогда как театр Петрушки развернутых монологов не терпит, он предельно динамичен, и в значительной степени его притягательность основывается именно на поддержании быстрого темпа представления [Некрылова 1984, 80]. К такому выводу приходит и 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 бульшую роль, чем слово; также и пьеса для детей должна быть построена на непосредственном действии, а не на рассуждениях [Поспелова 1927, 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, 50].

Осознавая близость детского восприятия и художественной структуры традиционного кукольного театра, авторы сценариев и пьес пытались применить в своем творчестве фольклорные приемы и делились наработками с коллегами. Они хорошо чувствовали специфику условности театра Петрушки и стремились использовать ее в представлениях. Так, Г. Тарасов подчеркивает, что в облике куклы не следует стремиться к натурализму, перегружать внешность Петрушки излишней детализацией; для него, по мнению автора, характерны резкие черты, «надбровье, подбородок должны давать резкие, определенные тени. Это важно в том отношении, что потом на ширме, при поворотах и наклонах головы, тени от выдающихся частей лица будут все время меняться и бегать. Благодаря этому лицо приобретает выразительность» [Тарасов 1936, 33]. Чрезвычайно точные наблюдения по поводу специфики движения и жеста Петрушки делают Агиенко и Поляков. Они советуют «...не вводить лишних движений, избегать ненужного махания руками, жест куклы угловат, резок, скуп, но его четкость и сущность делают его выразительным и типичным» [Агиенко, Поляков 1927, 102].

При создании речевой ткани спектакля авторы советуют опираться на классические для традиционного театра приемы неожиданности и контраста. Например, Агиенко и Поляков предлагают такое начало представления: «Петрушка начинает с крика во весь голос: “а-а-а-а”, причем сердится, делает вид, что это не он орет, и поэтому кричит публике: “Тише!”, а сам орет еще громче, затем бьет себя палкой (или поручает это другому), продолжая орать. Зритель озадачен, но тут Петрушка перестает орать и бить себя палкой и обращается к публике: “Ведь справедливо побил, не так ли? Не нужно шуметь во время спектакля”» [Там же, 51]. Те же авторы подчеркивают важность импровизации, готовности кукловода откликнуться на реплики детей [Там же, 44].

Однако, несмотря на все усилия создателей нового Петрушки, отточенная

традицией форма фольклорного театра, и прежде всего образ его главного действующего лица, так и не смогли органично вобрать в себя идеологически наружженное содержание. Превалирование движения, жеста, короткой реплики над монологом, предпочтение комической языковой игры серьезному смыслу, стихия импровизационности — все эти законы фольклорного театра входили в противоречие с установкой на воспитание и поучение<sup>2</sup>.

Пьесы-сценарии с участием Петрушки, выполнив свои сугубо прикладные функции, не задержались надолго в массовом искусстве для детей. Уже в 1940-е г. образ Петра Ивановича Уксусова все реже появляется в каких бы то ни было культурных проектах для детей. Попытка его реанимации была осуществлена в 1956 г., когда стал выходить журнал для малышей «Веселые картинки». В нем в рубрике «Клуб веселых человечков» среди других известных детям персонажей (Буратино, Гурвинек, Чиполлино, Карандаш) появился и Петрушка. Суть рубрики состояла в том, что из номера в номер о каждом из героев рассказывалась какая-либо история в картинках. В этом проекте образ Петрушки (так же как и другие персонажи) использовался, как это уже бывало в прошлом, скорее как узнаваемый бренд. Так, в № 4 за 1956 г. содержался рассказ «Как Петрушка поехал на представление» (рисунки Е. Ведерникова, текст В. Гранова). Действие в нем разворачивалось одновременно в двух плоскостях. С одной стороны, чемодан с куклами *по дороге* выпадает из грузовика и попадает сначала корове на рога, а потом повисает на дереве. С другой — Петрушка, находящийся в чемодане, *по дороге* засыпает, и во сне выпадение чемодана из грузовика ему представляется прыжком, который он совершает на сцене, а во время путешествия на коровьих рогах ему кажется, что он надевает волчью шкуру, но при этом мычит коровой и в конце концов усаживается на сук дерева и поет петухом. Тут наш герой просыпается, видит, что он в чемодане действительно висит на суху, однако не теряется, а спускается на землю с помощью

<sup>2</sup> Особое место среди этих опытов занимает творчество Н. Я. Симанович-Ефимовой и И. С. Ефимова, рассмотренное А. Ф. Некрыловой [Некрылова 1980, 5–32], а также пьесы С. Я. Маршака, которые в настоящей статье не анализируются.

зонтика и отправлялся в ближайший клуб, чтобы выступать. Нельзя сказать, что этот затейливый рассказик в картинках представляет собой нечто выдающееся как в отношении формы, так и в отношении содержания. По-видимому, неожиданное совмещение в нем двух планов преследовало развивающую цель: ребенок должен был сопоставить, что происходило с действующим лицом во сне и что «наяву». Без сомнения, превратить Петрушку в литературный персонаж, не театральными средствами передать его обаяние чрезвычайно трудно. Весь интерес этого героя в театрально, физически выраженных облике, голосе, движении, жесте.

Значит ли это, что образ Петрушки не оставил значимого следа в детской литературе? На мой взгляд, нет. Перечитывая, уже будучи фольклористом, увлекательную сказку Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», я услышала за тонким, писклявым, пронзительным голоском деревянного человечка знакомый голос Петрушки<sup>3</sup>. Присмотримся к Буратино повнимательнее.

Как известно, произведение А. Н. 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 [Толстой 1948, 59]<sup>4</sup>.*

<sup>3</sup> На сходство Буратино с Петрушкой впервые обратил внимание М. Петровский [Петровский 1986, 165], позже упомянула о том, что смех роднит Петрушку и Буратино, И. Уварова [Уварова 2011, 2012], однако подробно связь этих двух персонажей они не рассматривали.

<sup>4</sup> В рассказе А. Н. Толстого есть некоторая доля мистификаторства. См. об этом: [Петровский 1986, 150–152; Чернышева 1995, 110–111].

<sup>5</sup> И. П. Уварова считает, что Джепетто делает криппу-фигуру, т.е. куклу на шарнирах [Уварова 2012, 265].

<sup>6</sup> Е. Д. Толстая, например, усматривает связь имени Пиноккио с итальянской маской комедии дель арте — Финоккио, главным действующим лицом итальянского народного кукольного театра Пульчинеллы, а также высказывает соображения о мифологических коннотациях этого образа [Толстая 1997, 29–30].

Впервые сказка Коллоди, появившаяся в Италии в 1881–1883 гг. [Петровский 1986, 160], была переведена на русский язык К. Данини и вышла в свет под редакцией С. И. Ярославцева в Москве в 1906 г. [Коллоди 1906]. 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<sup>5</sup>, 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, 7].*

Обратим внимание, что переводчик называет куклу паяцем. Это родовое обозначение. В качестве же собственного Джепетто дает паяцу имя Пиноккио, что по-итальянски означает «семя сосновой шишки» [Там же, 13], объясняя свой выбор следующим образом:

*Назову его Пиноккио. Это имя принесет мне счастье. Я знал целое семейство Пинокки: Пиноккио — отец, Пиноккио — мать и Пинокки — 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, совмещающий несовместимое: «самый богатый просил милостыню». Это неслучайно. Создавая свою сказку, Коллоди во многом опирался на итальянские национальные фольклорные традиции<sup>6</sup>.

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<sup>7</sup>, 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 переводу 1906 г. Однако в тексте появилась такая вроде бы и несущественная замена: кукла, собственное имя которой остается Пиноккио, теперь получает родовое имя Петрушка:

*Видишь ли, я задумал смастерить деревянного Петрушку, но Петрушку особенного, который будет танцевать, драться на шпагах и прыгать через обручи* [Толстой 1924, 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. Симанович-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» [Симанович-Ефимова 1925, 48]. Судя по этому высказыванию, скорее всего, встреча с Петрушкой у Симанович-Ефимовой была далеко не первой для

Толстого. Кроме того, очевидно, что он хорошо понимал своеобразную прелест этого театра («Я знаю, как трудно писать для петрушек»). Известно также, что писатель имел опыт личного участия в представлении кукольного театра (правда, без Петрушки). В 1918 г. Симанович-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» [Симанович-Ефимова 1925, 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 неслучайно. 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 суёт 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 finale 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 отмечу: некоторые связи с Петрушкой прочитываются и в этой сказке Толстого, но в целом сама идеология персонажа здесь не «петрушечная». Фольклорный Петрушка принципиально не

<sup>7</sup> О личности переводчицы см.: [Петровский 1986, 154–159].

подлежит никакому перевоспитанию. Его суть — неизменно противостоять миру обыденности и привычной нормы.

Однако единственным пересказом книги Коллоди Толстой не ограничился. В 1935 г.<sup>8</sup> он возвращается к сказке итальянского писателя и создает еще один вольный ее пересказ — «Золотой ключик, или Приключения Буратино», объясняя в предисловии, что *буратино по-итальянски* означает «деревянная кукла» [Толстой 1948, 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 которым он был связан самым тесным образом, как отражение размышлений писателя о творческой свободе [Толстая 1995], о взаимоотношениях художника и власти [Липовецкий 2008], рассматривались интерпретации этого образа в кино [Прохоров 2008] и постмодернистской культуре [Липовецкий 2008, 143–152], Буратино оценивался как константа отечественной культуры [Степанов 2001].

Нас же интересует не «взрослая», а «детская» ипостась сказки. Не забудем, что Толстой 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, 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, 62]. Таким образом, научить куклу «говорить всякие смешные слова, петь и танцевать» [Там же, 63] Карло гораздо сподручнее, чем его предшественникам, профессия которых не уточнялась. Кроме того, если в сказке Коллоди после истории о посещении 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, 85] кукле театра Карабаса Барабаса Мальвины, и далее приключения Буратино переплетаются с приключениями кукольных актеров Мальвины и Пьеро, а в finale они открывают собственный кукольный театр.

Буратино такой же шалун, непоседа, врун, хвастун и задира, как и Пиноккио. И этим, как мы помним, 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 или менее близки: главная цель обоих героев в них — 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

<sup>8</sup> 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, 169].

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 приумножения богатства приходит новая — сохранить полученный от черепахи Тортилы золотой ключик и выведать его тайну. При этом поступки Буратино измеряются не по шкале хорошо/плохо, а по тому, 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, 69], а затем чуть не сжег в печке Карабас Барабас [Там же, 77–78], но чем дальше развивается повествование, тем 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 Толстым в пересказе 1924 г. [Коллоди 1906, 13; Коллоди 1924, 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...* (выделено мной). — С. С.) [Толстой 1948, 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, 67].

Таким образом, Буратино изначально задумывается Толстым как весельчак и безрассудный авантюрист, принципиально не укладывающийся в норму. Эта противопоставленность Буратино норме ярче всего проявляется в тех сценах, где Мальвина пытается воспитывать его, заставляя следовать правилам хорошего тона:

*Буратино сел за стол, подвернул под себя ногу. Миндальные пирожные он запихивал в рот целиком и глотал не жуя.*

*В вазу с вареньем залез прямо пальцами и с удовольствием их обсасывал.*

*Когда девочка отвернулась, чтобы бросить несколько крошек пожилой жужелице, он схватил кофейник и выпил какао износика.*

*Поперхнулся, пролил какао на скатерть.*

*Тогда девочка сказала ему строго:*

*— Вытащите из-под себя ногу и опустите ее под стол. Не ешьте руками, для этого есть ложки и вилки.*

*От возмущения она хлопала ресницами.*

*— Кто вас воспитывает, скажите, пожалуйста?*

*— Когда папа Карло воспитывает, а когда никто.*

*— Теперь я займусь вашим воспитанием, будьте покойны.*

*«Вот так влип!» — подумал Буратино [Там же, 88].*

Не меняют нашего героя и суровые испытания: побывав в лапах сыщиково-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 ни почем я здесь не останусь*» [Там же, 104], — делится он своими планами с Пьеро.

Оставаясь, что характерно и для Петрушки, вне нормы, Буратино тем не менее 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. Интересно, что Толстой подчеркнуто противопоставляет беспомощную «правильность» Мальвины и Пьеро все-побеждающей жизненной хватке Буратино. Напомним одну из кульмиационных сцен сказки, где Буратино, Мальвину и Пьера 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, 105].

Но тут появляется жаба и сообщает о скором приходе Карабаса Барабаса. Уверенность Мальвины сразу сменяется бесполковой растерянностью, зато Буратино реагирует молниеносно:

Мальвина испуганно вскрикнула, хотя ничего не поняла. Пьеро, рассеянный, как все поэты, произнес несколько бесполковых 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, 106].

Заканчивается сцена характерным решением 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, 106, 107].

Но Карабас все же нагоняет беглецов, и здесь вновь поведение Буратино и его товарищей контрастны:

Артемон поджал хвост и злобно рычал. Мальвина трясла руками:

— Боюсь, боюсь!

Пьеро опустил рукава и глядел на Мальвину, уверенный, что все кончено.

Первым отомнился Буратино.

— Пьеро, — закричал он, — бери за руку девчонку, бегите к озеру, где лебеди!. Артемон, скидывай тюки, снимай часы, — будешь драться! [Там же, 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 Пьера. — Что мне кот, что мне лиса, что мне полицейские собаки, что мне сам Карабас Барабас — тьфу! Девчонка, полезай на собаку, мальчишка, держись за хвост. Погнали... [Там же, 112].

Но тут наш герой видит, что путникам необходимо привал:

Буратино сказал:

— Пьеро, катаись к озеру, набери воды. Пьеро послушно поплелся, бормоча стихи и спотыкаясь, по дороге потерял крышику, едва принес воды на дне чайника.

Буратино сказал:

— Мальвина, слетай-ка, набери веток для костра.

Мальвина с укоризной взглянула на Буратино, покала плечиком и принесла 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 мой взгляд, также сказывается его «оглядка» на Петрушку. Буратино 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 испепелился в воду, и зеленая ряска сомкнулась над ним» [Там же, 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].

Далее следует блестящее ироническое описание плачевной и одновременно дурацкой ситуации, в которой оказался герой:

Вокруг него собирались 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 зашипел пятками по воде:*

*— Пошли прочь! Я вам не дохлая кошка [Там же].*

Столь же «дуряцким» 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 пленивших 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, 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, 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 стихи. 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, спуспись к нам, — я тебе наплюю в драную бороду! [Там же, 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 вытнул по спине лису Алису, сапогом швырнулся в сторону кота Базилио... [Там же, 124].*

Обратим внимание еще на одну деталь — голос<sup>9</sup> Буратино, столь похожий на Петрушкин, неоднократно упоминается автором. В сказке встречаются следующие его характеристики: «...необыкновенно тоненький голосок пропищал» [Там же, 61], «...пронзительный голосок на верстаке в это время пищал и подначивал: “Вали, вали хорошенько!”» [Там же, 63]; во время схватки с Карабасом «...закричал, завыл, запищал во всю глотку» [Там же, 108] и «...дразнясь, запищал» [Там же, 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:

*— Уменя никогда, никогда не было мамы, синьор. Ах, я несчастный! — И Буратино закричал так пронзительно, что в ушах у Карабаса Барабаса стало колоть, как иголкой (выделено мной. — С. С.).*

*Он затопал подошвами:*

*— Перестань визжать, говорю тебе! Аап-чи! 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 (выделено мной.— С. С.) [Там же, 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 сцене 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, 27].

Во второй раз с помощью голоса Буратино узнает тайну золотого ключика. Это

<sup>9</sup> О роли голоса в структуре образа Петрушки см.: [Греф 2009].

происходит в харчевне «Трех пескарей». Буратино забирается в кувшин и оттуда разговаривает с Карабасом:

*Тогда Буратино завывающим голосом проговорил из глубины кувшина:*

— Открой тайну, несчастный, открой тайну!..

Карабас от неожиданности громко щелкнул челюстями и выпучился на Дуре-мара. <...>

— Открой тайну,— опять завыил таинственный голос 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.

— Отвечу, отвечу, замолчи, замолчи! — прошептал Карабас Барабас. — Дверь у старого Карло в каморке, за нарисованным очагом... (выделено мной. — С. С.) [Толстой 1948, 118–119].

Итак, создавая своего героя детской сказки, Толстой отказывается от привычного для литературы, пред назначенной юному читателю, морализаторства. 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, 135]. В создании такого персонажа, который воплотил представления Толстого о герое детской книги, на наш взгляд, помог писателю дух фольклорного кукольного театра, выразившийся в характере его главного действующего лица — Петрушки.

### Литература

Агиенко, Поляков 1927 — Агиенко А., Поляков А. Советский Петрушка. Содержание, методика и техника кукольного театра. М., 1927.

Богатырев 1971 — Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 11–166.

Веселые картинки 1956 — Веселые картинки. 1956. № 4.

Греф 2009 — Греф А. М. Голос куклы в традиционном театре кукол // Живая кукла. М., 2009. С. 166–185.

Ильина 2009 — Ильина М. С. А вот и товарищ Петрушка! Образ Петрушки в советском агитационном театре // Живая кукла. С. 186–203.

Кацис 1997 — Кацис Л. Ф. Кто такой Буратино? (Марионетка в русской прозе 1920–1930-х годов) // Изв. АН. Сер. литературы и языка. № 2. 1997. Т. 56. С. 40–47.

Коллоди 1906 — Коллоди Ч. Пиноккио. Приключения деревянного мальчика. М., 1906.

Коллоди 1924 — Коллоди К. Приключения Пиноккио. Берлин, 1924.

Липовецкий 2008 — Липовецкий М. Буратино: утопия свободной марионетки // Веселые человечки. НЛО. М., 2008. Вып. LXXIV. С. 125–152.

Лотман 1998 — Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 645–649.

Некрылова 1980 — Некрылова А. Ф. Предисловие // Симанович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 5–32.

Некрылова 1984 — Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1984.

Петровский 1986 — Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? // Петровский М. Книги нашего детства. М., 1986. С. 147–220.

Поспелова 1927 — Поспелова Н. Петрушка в детском саду. М.; Л., 1927.

Прохоров — Прохоров А. Три Буратино: Эволюция советского киногероя // Веселые человечки. НЛО. Вып. LXXIV. М., 2008. С. 153–180.

Симанович-Ефимова — Симанович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.; Л., 1925.

Степанов 2001 — Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. М., 2001. С. 811–825.

Тарасов 1936 — Тарасов Г. Театр Петрушки. Л., 1936.

Толстая 1997 — Толстая Е. Д. Буратино и подтексты Алексея Толстого // Изв. АН. Сер. литературы и языка. 1997. № 2. Т. 56. С. 28–39.

Толстой 1948 — Толстой А. Н. Золотой ключик, или Приключения Буратино // Толстой А. Н. Полное собрание сочинений: В 15 т. М., 1948. Т. 12. С. 59–136.

Уварова 2011 — Уварова И. П. «Золотой ключик» и Серебряный век: (Миф и мистификация) // Вопросы театра. 2011. № 1–2. С. 206–228.

Уварова 2012 — Уварова И. П. «Золотой ключик» и Серебряный век (Миф и мистификация) // Культурологические записки. Искус-

ство и современная мифология. М., 2012. Вып. 13. С. 238–267.

Чернышева 1995 — Чернышева М. А. Утверждая игру... (Из творческой истории «Зо-

лотого ключика» А. Н. Толстого // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995. С. 110–119.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН: Российская Федерация, 121069, г. Москва, Поварская ул., д. 25а; тел.: + 7 (495) 690-50-30; e-mail: sorokinas@rambler.ru

# TRANSFORMATION OF PETRUSHKA

**SVETLANA SOROKINA**

(Institute of World Literature named after A. Gorkiy, Russian Academy of Sciences:  
25a, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation)

**Summary.** The article is devoted to the usage of Petrushka the character of Russian folk theatre in Soviet mass art for children. Soon after October revolution, in the 1920s, attempts appeared to apply this popular image for new ideology. Authors of these plays and scenes used Petrushka in two ways. On the one hand, they wanted the well-known figure to get recognizable visually. They were not interested in the essence of the personage's character and its traditional features. On the other hand, they wanted to make Petrushka's character fascinating for young spectators, but its essence would be changed in order to suit Soviet ideology and morale. Such aspiration contradicted to the entire structure of the puppet's image, inherent for street theatre. Distinct features of semantic contradictions caused by Soviet didactic and entertaining usage are considered in the article.

One more attempt to use Petruhksa in mass literature for children was manifested by “Veselye kartinky” the magazine, that exemplifies how difficult it is to transform puppet theatre personage into a character of fiction.

From the point of view of the author of article, the most successful probe of transforming Petrushka into literature hero belongs to A. N. Tolstoy. The origin of the Soviet author's Buratino is traced. It is argued that interaction between A. N. Tolstoy's Buratino and Petrushka the puppet of the street theatre. Borrowing of Petrushka's features helped Tolstoy the writer to create an expressive image of hero of fiction book for children which remains interesting and attractive up to now.

**Key words:** folklore theatre, Petrushka, puppet theatre, folklore and literature interactions, Buratino the character.

## References

- Agienko A., Polyakov A. (1927) Sovetskiy Petrushka. Soderzhanie, metodika i tekhnika kukol'nogo teatra [Soviet Petrushka. Content, Methods and Technique of the Puppet Theatre]. Moscow. In Russian.
- Bogatyrev P. G. (1971) Narodnyy teatr chekhov i slovakov [Folk Theatre among the Chezhovs and Slovaks]. Voprosy teorii narodnogo iskusstva [Questions of Theory of Folk Art]. Moscow. Pp. 11–166. In Russian.
- Chernysheva M. A. (1995) Utverzhdaya igru... (Iz tvorcheskoy istorii «Zolotogo klyuchika» A. N. Tolstogo [Confirming of the Game... (From the Creation History of A. N. Tolstoy's "Golden Little Key"]]. A. N. Tolstoy: Novye materialy i issledovaniya [A. N. Tolstoy: New Materials and Studies] Moscow. Pp. 110–119. In Russian.
- Gref A. M. (2009) Golos kukly v traditsionnom teatre kukol [Puppet's Voice in the Traditional Puppet Theatre]. Zhivaya kukla [Alive Puppet]. Moscow. Pp. 166–185. In Russian.
- Il'ina M. S. (2009) A vot i tovarishch Petrushka! Obraz Petrushki v sovetsknom agitatsionnom teatre]. Zhivaya kukla [Alive Puppet]. Moscow. Pp. 186–203. In Russian.
- Katsis L. F. (1997) Kto takoy Buratino? (Marionetka v russkoy proze 1920–1930-kh godov) [Who is Buratino? Marionette in Russian Prose of the 1920–1930 s decades]. Izvestiya AN. Seriya literatury iazyka [Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Series of Literature and Language]. 1997. No. 2. Vol. 56. Pp. 40–47. In Russian.
- Kollodi Ch. (1906) Pinokkio. Priklyucheniya derevyanogo mal'chika [Pinocchio. Adventures of the Wooden Boy]. Moscow. In Russian.

- Kollodi K.** (1924) *Priklyucheniya Pinokkio* [Pinocchio's Adventures]. Berlin, 1924. In Russian.
- Lipovetskiy M.** (2008) *Buratino: utopiya slobodnoy marionetki* [Buratino: Utopia of the Free Marionette]. *Veselye chelovechki. NLO* [Hilarious Homunculs. NLO]. Issue 74. Pp. 125–152. In Russian.
- Lotman Yu. M.** (1998) *Kukly v sisteme kul'tury* [Puppets in the System of Culture]. *Ob iskusstve*. St. Petersburg. Pp. 645–649. In Russian.
- Nekrylova A. F.** (1980) *Predislovie* [Preface]. In Simanovich-Efimova N. *Zapiski petrushechnika i stat'i o teatre kukol* [Notes of Petrushka's Puppeteer and Papers about the Puppet Theatre]. Leningrad. Pp. 5–32. In Russian.
- Nekrylova A. F.** (1984) *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha* [Russian Folk Urban Festivities, Jollities and Shows]. Leningrad. In Russian.
- Petrovskiy M.** (1986). What is opened by the "Golden little key"? *Knigi nashego detstva* [Books of Our Childhood]. Moscow. Pp. 147–220. In Russian.
- Pospelova N.** (1927) *Petrushka v detskom sadu* [Petrushka at the Kinder Garden]. Moscow; Leningrad. In Russian.
- Prokhorov A.** (2008) *Tri Buratino: Evolyutsiya sovetskogo kinogeroya* [Three Buratinos. Evolution of the Soviet Movie Chracter]. *Veselye chelovechki. NLO* [Hilarious Homunculs. NLO]. Issue 74. Pp. 153–180. In Russian.
- Simanovich-Efimova N.** (1925) *Zapiski petrushechnika i stat'i o teatre kukol* [Notes of Petrushka's]. Leningrad. In Russian.
- Stepanov Yu. S.** (2001) *Konstanty: slovar' russkoy kul'tury* [Constants: The Dictionary of Russian Culture]. Moscow. Pp. 811–825. In Russian.
- Tarasov G.** (1936) *Teatr Petrushki* [Petrushka Theatre]. Leningrad. In Russian.
- Tolstaya E. D.** (1997) *Buratino i podteksty Alekseya Tolstogo* [Buratino and Subcurrents of Aleksey Tolstoy]. *Izvestiya AN. Seriya literatury iazyka* [Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Series of Literature and Language]. 1997. No. 2. Vol. 56. Pp. 40–47. In Russian.
- Tolstoy A. N.** (1948) *Zolotoy klyuchik, ili priklyucheniya Buratino* [The Golden Little Key, or Buratino's Adventures]. Collected Works. In 15 vol. Vol. 12. Pp. 59–136. In Russian.
- Uvarova I. P.** (2011) «*Zolotoy klyuchik* i Serebryanyy vek (Mif i mistifikatsiya) [The Golden Little Key and the Silver Age (Myth and Mystification)]. *Voprosy teatra* [Questions of Theatre]. 2011. No. 1–2. Pp. 206–228. In Russian.
- Uvarova I. P.** (2012) «*Zolotoy klyuchik* i Serebryanyy vek (Mif i mistifikatsiya) [The Golden Little Key and the Silver Age (Myth and Mystification)]. *Kul'turologicheskie zapiski. Iskusstvo i sovremennoy mifologiyu* [Culturological Notes. Arts and Modern Mythology]. Vol. 13. Moscow. Pp. 238–267. In Russian.
- Veselye kartinki** (1956) [Hilarious Pictures]. 1956. No. 4. In Russian.

## ABOUT THE AUTHOR

E-mail: sorokinasp@mail.ru

Tel.: + 7 (495) 690-50-30

25a, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation

PhD (Philology), senior researcher, folklore department, Institute of World Literature named after A. Gorkiy, Russian Academy of Sciences