КУКЛЫ НАРОДОВ МИРА

УДК 792.2:398.33]:001.8
ББК 85.314(2)52-7 + 71.063.3

Зрительское восприятие театра Петрушки (по материалам XIX в.)

Светлана Павловна Сорокина

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН:
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а, стр. 1)

Аннотация. *В статье на основе печатных источников XIX в. рассматривается динамика зрительского восприятия театра Петрушки. В результате исследования выяснено, что на протяжении XIX в. восприятие театра Петрушки значительно менялось. В 1840-е гг. представления, которые затем будут ассоциироваться с именем Петрушки, воспринимались как пришедшее из Европы и не вполне укоренившееся в России зрелище с популярными европейскими народными театральными масками (Пульчинелла, Полишинель). С 1850-х гг. подобные зрелища все прочнее связываются с именем Петрушки; возрастает количество упоминаний о них в прессе. С 1860-х гг. формируется некоторый набор представлений об этом театре: в немалой степени он воспринимается как театр для детской аудитории, русский (хотя и европейского происхождения), имеющий социально-критическую направленность, в то же время отражающий невысокое нравственное состояние народа, а сам образ Петрушки связывается с русским характером в его крайних проявлениях. С 1870-х гг. и особенно в 1880-е гг. театр Петрушки уже, несомненно, воспринимается как явление, совершенно укоренившееся на русской почве, как принадлежность русской национальной культуры. А в последнее десятилетие XIX в. он все более ощущается как «живая старина», больше связанная с прошлым. На протяжении всего столетия этот вид зрелища считается обращенным к самому простому, невзыскательному зрителю, но вместе с тем именно театр Петрушки оказывается в прямом смысле театром для всех.*

Ключевые слова: *народный кукольный театр, Петрушка, Пульчинелла, Полишинель, зрительское восприятие, балаган.*

Дата поступления статьи: 22 января 2026 г.

Дата публикации: 25 сентября 2026 г.

Для цитирования: *Сорокина С. П.* Зрительское восприятие театра Петрушки (по материалам XIX в.) // Традиционная культура. 2026. Т. 27. № 3. С. 11–22.

DOI: https://doi.org/10.26158/TK.2026.27.3.001

Наиболее ранние свидетельства о зрительском восприятии театра Петрушки относятся к началу XIX в. Если говорить точнее, до 1845 г., когда Д. В. Григорович, описывая кукольное представление на улицах Петербурга, указал на имеющийся в нем персонаж по имени *Петрушка*, сведения о наименовании героя подобных

представлений либо отсутствуют, либо комедии такого рода разыгрываются с участием одной из популярных европейских масок (Пульчинелла, Полишинель)[1]. Сам по себе этот факт небезынтересен, поскольку говорит о том, что зрители первой половины XIX в. воспринимают кукольный театр того характера[2], какой позже стал ассоциироваться с образом Петрушки, как пришедший в Россию из Европы, как нечто новое для России и как будто не имеющее отечественных аналогов. Приведем несколько примеров. Рассказывая о пасхальных гуляньях в Санкт-Петербурге в 1810-е гг., П. П. Свиньин описывает кукольные представления, в которых Полишинель бьет жену. Показывают их кукольники-иностранцы, поскольку Свиньин отмечает: «Баталия сия сопровождается презабавным разговором между супругами, забавным по существу материи, а более по выговору простонародных русских слов, исковерканных голосом немца или итальянца» (цит. по: [Кулиш 2007, 22]). Ф. В. Булгарин, сообщая о пасхальных гуляньях на Царицыном лугу в 1825 г., также отмечает, что в балаганном представлении куклы «топорной работы» дерутся между собой и говорят «испорченным русским наречием» [Там же, 34]. Д. В. Григорович в очерке «Петербургские шарманщики» прямо утверждает: «Главный промысел итальянцев — кукольная комедия» [Григорович 1991, 58]. Далее он характеризует ее путь на отечественную «сцену»: «Обрусевший итальянец перевел ее как мог на словах русскому своему работнику, какому-нибудь забулдыге, прошедшему сквозь огонь и воду и обладающему необыкновенною способностью врать не запинаясь и приправлять вранье свое прибаутками, — и тот уже переобразовал ее по-своему» [Там же]. Григорович указывает, что главное действующее лицо этих комедий — Пучинелла (так. — *С. С.*), и перечисляет характерный для них набор сцен [Там же, 65–66], близкий к петрушечным пьесам, известным нам по записям в основном последней трети XIX — начала XX в. Сходные представления, но с главным героем Полишинелем, описываются в «Московском городском листке» за 1847 г. [Кулиш 2007, 90–91].

Как видим, ни в одном из этих описаний не упоминается о каких-либо исконно русских аналогах кукольной комедии, занесенной к нам из Европы, а заострение внимания на «испорченном» в ней русском языке, кажется, свидетельство небольшой «глубины» ее бытования в России — она еще не успела полноценно «обрусеть». В некоторой степени корректирует это представление зрительское впечатление князя И. М. Долгорукого, который в 1813 г. посетил кукольный балаган на Нижегородской ярмарке и охарактеризовал увиденное следующим образом: «Описывать нечего: всякий видал, что такое; для меня нет ничего смешнее и того, кто представляет, и тех, кои смотрят. Гудочник пищит на скрыпке, содержатель, выпуская кукол, ведет за них разговор, наполненный чухи» [Долгорукий 1919, 108]. Похоже, для него подобное зрелище вполне привычно, не ново; не упоминает он и национальной принадлежности кукольника. Впрочем, столь краткое описание не дает возможности интерпретировать его сколько-нибудь однозначно. В то же время *логически* предположить полное отсутствие собственно русских кукольных представлений в России начала XIX в. (и ранее) сложно. Возможно, отсутствие упоминаний о них связано с тем, что русские кукольные игры занимали в иерархии театральных зрелищ самое низкое положение, и относительно недавно появившиеся аналогичные (в том числе и по статусу) европейские формы начали вытеснять и поглощать предшествующие отечественные практики.

Обратим внимание, что представления 1810–840-х гг., свидетельства о которых мы приводили, воспринимаются зрите-

[1] Подробнее об этом см.: [Сорокина 2026, 177–188].

[2] Прежде всего имеется в виду специфика главного действующего лица и содержательные особенности пьес, в основе которых лежат сцены драк/убийств.

лем среднего и высшего социального слоя именно так — как самые примитивные. Отношение к ним снисходительно-пренебрежительное, а тон описаний часто ироничный. Публикой на таких представлениях оказывается преимущественно простонародье, но, как ни удивительно, и представители иных социальных групп с ними знакомы и почему-то их смотрят. Так, Григорович, давая зарисовку конкретного уличного выступления кукольников, перечисляет зрителей: «оборванный мальчишка», «два солдата», «баба», «мамки», «няньки», «кормилицы» с детьми, «денщик», «босоногая девочка», «толстый барин», «трое писарей», «два моншера» (франты, щеголи), люди, выглядывающие из окон: чиновник и его сын, «хорошенькая женщина с болонкой», «размалеванные лица» [Григорович 1991, 65–66].

В 1850-е гг. зрительское восприятие кукольных представлений рассматриваемого типа несколько меняется. Прежде всего с ними начинает ассоциироваться слово *Петрушка*. Так, о представлении с Петрушкой в балагане на масленичных гуляньях сообщалось в журнале «Москвитянин» за 1851 г. [Кулиш 2007, 101]. А в 1854 г. «Владимирские губернские ведомости» характеризуют Петрушку так: «этот *известный* (курсив наш. — *С. С.*) герой народных механических *тіатров* (курсив автора. — *С. С.*)» (цит. по: [Кулиш 2007, 112]). Таким образом, *Петрушка* автору репортажа представляется уже вполне привычным именем, обозначающим главное действующее лицо определенного типа представлений.

В 1860-е гг. популярность Петрушки возрастает. Это имя в разных вариациях уже довольно прочно закрепляется за главным героем. В 1865 г. Г. И. Успенский печатает в журнале «Северное сияние» очерк «В балагане», в котором отмечает, что в кукольном представлении «буйствует и по-прежнему едет в Саратов за селедками *знаменитый Петрушка* (курсив наш. — *С. С.*)» [Успенский 1952, 470]. В конце 1860 г. в Петербурге выходит в свет книжка анонимного автора «Детский театр с движущимися фигурками». Среди персонажей пьесы, которая предлагается для разыгрывания юным любителям, Петр Уксусов, а также его Жена, дочь Маша, Сосед, хромой Фома, Пес, Музыкант. Опубликовавший эти сведения А. Кулиш отмечает, что «текст, написанный стилизованным раешным стихом», имеет «мало общего с дошедшими до нас записями народной комедии» [Кулиш 2007, 145]. Однако сам по себе факт появления книжки с Петром Уксусовым, безусловно, свидетельство популярности персонажа. Любопытно также, что здесь впервые отчетливо возникает привязка пьесы с Петрушкой к детским интересам. В это десятилетие на Петрушку обращает внимание и художественная литература для взрослых. В 1864 г. в «Искре» появляется стихотворение Г. А. Жулева, которое так и называется — «Петрушка», а в 1869 г. во второй главе поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасов упоминает «комедию с Петрушкою», зрителями которой становятся герои поэмы.

Важным сдвигом в зрительском восприятии представлений с Петрушкой и самого этого героя является то, что они наделяются значением «русскости» (хотя об их родстве с европейскими аналогами тоже не забывается). В 1862 г. в Москве выходит первый выпуск «Очерков литературы древних и новых народов. Поэзия драматическая»[3] И. Д. Гарусова, где находим следующее рассуждение: «На площадях городов во время больших праздников, святок, масленицы и святой строятся балаганы с марьонетками очень плохого механизма, которые разыгрывают народные комические, а больше площадные сцены, полные народного юмора и заклю-

[3] Иван Дементьевич Гарусов (1824–1893) учился на историко-филологическом факультете Московского университета, преподавал в различных учебных заведениях, в основном гимназиях. Его «Очерки литературы древних и новых народов…» после выхода в свет подверглись критике прежде всего за отсутствие «литературного вкуса и дарования» [Русский биографический словарь 1914, 246].

чающие сатиру по большей части на городскую, полицейскую администрацию. Без буйств и бесчинства между этими марьонетками представление не мыслимо. Паяц *Петрушка* (курсив Гарусова. — *С. С.*), или по простонародному названию *Петрушка-Угорел* (курсив Гарусова. — *С. С.*), разудалый *русский* (курсив наш. — *С. С.*) плут, буйствует во всю ивановскую. Его колотит будочник или хожалый, которого в свою очередь колотит Петрушка и смеется над своей молодецкой удалью. Разумеется, это народная комедия, над которой до упаду хохотала толпа, за копейку или две получившая право видеть похождения героя и слышать писк пронзительной скрипки с завыванием кларнета, была далеко не без задней мысли; но эта задняя мысль никогда не могла высказаться по причинам, присущим нашему народу и его сжатому городскими властями положению» [Гарусов 1862, 321].

В характеристике Гарусова содержится двойственное отношение к театру Петрушки. С одной стороны, как и в предыдущий период, комедия воспринимается как дешевое зрелище для простонародья, которому интересны «буйства» и «бесчинства». Однако в ее восприятии появляется и другой нюанс. Гарусов видит в ней зародыш сатиры, социальной критики, хотя и слабо развившейся на отечественной почве. Эти две тенденции оценки театра Петрушки можно найти и у других авторов. Так, издатель «Киевского телеграфа» А. А. фон Юнк, посмотрев кукольное представление, где по очереди избивались женщина, десятник, доктор, квартальный, пришел к заключению: «Вот какая нравственность представляется в этих балаганах! Мы находим, что было бы гораздо лучше, если бы здесь разыгрывались для народа более назидательные, нежели такие грязные сцены» (цит. по: [Кулиш 2007, 162–163]). Правда, Петрушка среди перечисленных Юнком персонажей в описанном спектакле не упоминается, но, по сути, это представления такого же типа. Параллельно уже упоминавшиеся Жулев и Некрасов создают в своих произведениях образ театра Петрушки, выражающего критические по отношению к власти настроения народа. В стихотворении Жулева довольно подробно развернуты эпизоды расправы Петрушки над квартальным и полицейским, которая получает полное одобрение зрителя: «Молодец, Петрушка!», «Не сробел начальства!.. Эки чудеса!..» [Жулев 1955, 697]. Некрасов формулирует ставшую хрестоматийной характеристику: «Комедия не мудрая, / Однако и не глупая, / Хожалому, квартальному / Не в бровь, а прямо в глаз!» [Некрасов 1982, 36].

Такое отношение к Петрушке представителей оппозиционной демократической интеллигенции вполне согласуется с общей тенденцией этой общественной группы акцентировать в фольклоре выражение стихийного народного протеста против власть предержащих [Чуковский 1955, 419, 426–427, 429, 431–432].

В обозначенный период рассматриваемый нами тип театра становится для зрителя из интеллигенции поводом поразмышлять о вкусах и нравственном состоянии народа. В 1863 г. в журнале «Современник» выходят «Петербургские заметки» Слепцова, где он следующим образом характеризует представление: «Видите, сколько здесь народу! Это все пришли сюда веселиться. Но посмотрите, что они делают. Например: вот на балконе стоит уже пожилой человек, одетый испанцем (это отец четверых детей), ему холодно в этом легком наряде и вовсе не весело, но он делает разные гримасы и старается всех рассмешить. Другой, тоже не молодой человек, в костюме паяца, бьет его сзади палкой по голове, и все смеются. Не правда ли, как это смешно? Вот здесь тоже маленькая деревянная кукла с большим носом бьет другую куклу, и опять все смеются. Публика всегда бывает рада, когда кого-нибудь бьют. Вы спросите: почему? А потому, что это в самом деле очень весело. Мне не больно, а тот, кого бьют, сделал такую смешную гримасу, что нельзя не смеяться. А эта кукла, посмотрите, она всех бьет: цыгана, доктора, будочника; квартального только не бьет, но за то он ее бьет; кроме него,

она всех переколотила, и наконец ее самое загрызла собака. Никого не осталось, только один квартальный цел. Разве это не смешно?» Характер и смысл народного веселья оценивается Слепцовым явно иронически и скептически, а в конце очерка он называет площадь народного гулянья «печальным местом» [Слепцов 1863, 255]. Интересно, что автор упоминает редко встречающийся в записях сюжетный ход, где победителем оказывается не Петрушка, а квартальный.

1870-е гг. в основном продолжают тенденции, наметившиеся в предыдущее десятилетие. В газетных рекламах и афишах этого времени слово «Петрушка» постоянно употребляется. Интересно, что оно пишется то с большой, то с маленькой буквы, то в единственном, то во множественном числе, иногда берется в кавычки. В 1871 г. «Воронежский телеграф» сообщал о гуляньях на Новинском бульваре в Москве, где показывались представления с *Петрушками* (здесь и далее курсив наш. — *С. С.*) [Кулиш 2007, 179]; в афишах гуляний, проходивших в Летнем саду в 1875, 1877–1879 гг. [Там же, 188, 192, 196, 199, 200], находим слово *петрушки* с маленькой буквы и во множественном числе, такое же написание используется в афишах 1879 г. гуляний в Таврическом саду [Там же, 199, 200]; в 1877 г. «Ведомости московской городской полиции» сообщали о новогодних гуляньях в городском манеже, в программе которых «театр марионеток, *петрушка* и фокусы» [Там же, 193]; в 1875 г. в афише новогоднего праздника, устроенного петербургским Собранием художников, *петрушка* также пишется с маленькой буквы, но в единственном числе [Там же, 192]; в 1876 г. побывавший на таком же празднике Ф. М. Достоевский в черновом варианте «Дневника писателя» начинает рассказ о посещении с И. Ф. Горбуновым представления словами: «Я повел его слушать *Петрушку*»[4] [Достоевский 1981, 180]. Эта нерегулярность в написании будет сохраняться и в последующие десятилетия [Там же, 206, 209, 211, 224]. Обращает на себя внимание, однако, что обозначение с маленькой буквы преобладает, а также то, что данное слово нередко встречается рядом со словом *марионетки*. Возможно, это говорит о более или менее наметившемся в зрительском восприятии закреплении за *перчаточной* куклой названия *петрушка* и соответственно представлении о пьесах с героем, носящим имя *Петрушка*, как спектаклях *перчаточных* кукол. Но возможно также, что словом «петрушка» зрители обозначали все же сам тип представления, в основе которого лежали разнообразные комические драки. В пользу второго говорит тот факт, что достоверно известно о разыгрывании пьес с Петрушкой также и марионетками вплоть до начала XX в.[5]

В 1870-е гг. вновь находим упоминание о «русскости» Петрушки. В «Русских ведомостях» за 1878 г. иронически характеризуется представление на Болотной площади и цитируется его афиша: «Пойдемте взглянуть на “увеселительного *русского Петрушку* (курсив наш. — *С. С.*) с представлением <…> фокусов с помощью ручной ловкости, которую (?) (знак корреспондента. — *С. С.*) исполнит г. Корсаков”. Здесь идет *старая* (курсив наш. — *С. С.*) легенда о ротозее квартальном, которому кудлатый пес отгрызает нос» (цит. по: [Кулиш 2007, 194]). В приведенной выдержке обращает на себя внимание еще и слово *старая* в отношении петрушечного пред-

[4] Думается, что в этом предложении Достоевский имеет в виду не героя, а именно вид театра. Далее Федор Михайлович описывает представление, где главным действующим лицом оказывается скорее Пульчинель (так у Достоевского), который выполняет функции положительного персонажа в противоположность Петрушке, обманывающего первого. Виденная Достоевским пьеса напоминает вариант, описанный в 1845 г. Григоровичем, но с более развитой «партией» Петрушки. Возможно, спектакль 1876 г. испытал влияние арлекинад.

[5] В 1925 г. Н. Я. Симонович-Ефимова выскажет ставшую наиболее распространенной точку зрения: Петрушка — герой кукольного театра и перчаточная кукла; петрушки — перчаточные куклы в противоположность марионеткам [Симонович-Ефимова 1925, 9–10].

ставления: так начинает восприниматься это театральное явление. Отметим также, что фамилия исполнителя — Корсаков — говорит о том, что русские артисты вполне освоили данную зрелищную практику.

Последнее двадцатилетие XIX в. дает максимальный прирост упоминаний о театре Петрушки в печатных источниках. Имя Петрушка уже не просто закрепилось за героем определенного типа представлений, но воспринимается как привычное и даже банальное, о чем свидетельствуют эпитеты, используемые различными корреспондентами: «неизбежный "Петрушка"» (1882, «Голос»; 1900, «Московский листок»), «традиционный "Петрушка"» (1886 и 1887, «Петербургский листок»; 1894, «Одесский листок»; 1896 и 1900, «Московский листок»; 1896, «Саратовский листок»), «классический петрушка» (1887, «Нижегородский биржевой листок»), «неизменный "Петрушка"» (1890, «Воронежский телеграф»; 1892, «Новости дня»; 1893, «Астраханский листок»; 1899, «Московский листок») [Там же, 224, 244–245, 247, 248, 265, 272, 279, 286, 297, 299, 312, 317, 318].

На юге России довольно регулярно параллельно с Петрушкой используется в различных вариациях еще одно наименование: Ритатуй (Воронеж), Ванька-рутютю или Ванька ру-тю-тю (Одесса)[6] [Там же, 206, 251, 258, 272, 290]. Содержательно представления с последним идентичны петрушечным, на что обращали внимание зрители, их видевшие. Так, во втором издании упоминавшихся выше «Очерков литературы древних и новых народов…» (1890) И. Д. Гарусов утверждает, что главный герой «ходячего кукольного театра» в «северо-восточной полосе» носит имя «Петрушка-Угорел», а «в юго-западных местностях» — «Ванька — ррю-тю-тю» [Гарусов 1890, 199]. В. М. Дорошевич, смотревший спектакль, разыгранный на Сахалине каторжниками, также отмечает: «Из-за грязной занавески, долженствующей изображать ширмы, появляется традиционный "Петрушка" — "Ванька Ру-тю-тю", как его зовут в Одессе» (цит. по: [Кулиш 2007, 303]). Об идентичности Петрушки и его южного аналога говорит описание, сделанное корреспондентом «Воронежского телеграфа»: «Является Ритатуй и объявляет, что он жениться хочет, приданого желает 4000 р., невесту — красавицу (а у самого Ритатуя нос в аршин длиною), купеческую дочь. Красавица является; Ритатуй с ней любезничает и уносит за кулисы. Вернувшись, Ритатуй объявляет, что он женился и что ему теперь нужна лошадь. Приходит цыган и говорит, что у него есть арабский жеребец, а цена жеребцу 50 р. <…>. Ритатуй с цыганом торгуются, дерутся. Цыган побивается и сходит со сцены. Ритатуй остается, и к нему из магазина Наголкина приводят серого в яблоках орловского скакуна. Ритатуй на скакуна садится и едет в Бердичев по капусту. Скакун хотя из папье-маше, но все-таки взвивается на дыбы, бьет задом и сбрасывает с себя Ритатуя. Болен Ритатуй, зовет доктора. Драка… Далее Ритатуй на сцене все дерется: он бьет, его бьют. В конце концов, при громком, несдержанном хохоте публики поочередно Ритатуй побивает троих, выбрасывает их со сцены, раскланивается с публикой. Занавес опускается, и публике объявляется — представление кончено, и если угодно еще посмотреть, то пожалуйте немного погодя» (цит по: [Там же, 206]). В 1892 г. корреспондент газеты «Дон» сообщает любопытную информацию, проливающую свет на необычное имя южнорусского персонажа: на Мясной площади Воронежа «забавляли зрителей марионетки и "веселый Петрушка"», который «не уступал своим соперникам и неистово горланил традиционную песенку: "туй, туй — ретатуй"» (цит. по: [Там же, 273]).

В 1880–1890-е гг. театр Петрушки все больше начинает ассоциироваться с представлениями для детей. Петрушка — завсегдатай детских праздников [Там же, 224, 232, 234, 239, 242 и др.]. Публикуются детские книжки в основном с авторскими текстами и рекомендациями по устрой-

[6] На это, а также на некоторые отличия севернорусской и южнорусской версий представления обратили внимание А. Ф. Некрылова и Е. В. Гусев [Некрылова, Гусев 1983, 15–16, 18].

ству представлений в домашних условиях. В 1884 г. петербургским магазином детских игр и игрушек издана книжка «Театр марионеток, или Похождения Петрушки. Очень смешная комедия в двух действиях». В том же году в московском издательстве С. П. Леухина вышла книжка «Петрушка. Рассказ для детей. Историйки, сказки, песни, стихи и присказки». В 1885 г. также в Москве Д. И. Преснов издает книжку «Петрушка. Детский уличный театр. Списанный со слов уличного паяца» с цветными литографиями Щеглова, а в 1887 г. выпускает второе издание. В 1891 г. книжка «Новейший Петрушка или Забавный клоун. Юмористический театрик без декорации», вышедшая в издательстве А. А. Иконникова, завоевала серебряную медаль на выставке игрушек в С.-Петербурге (1890)[7]. Как видно, выпуск книг соотносился с производством игрушек, т. е. в рассматриваемый период возникла определенная индустрия товаров для детей, где Петрушка, с одной стороны, рассматривался как модный «бренд», а с другой — таким образом рекламировался, становясь еще более популярным. Не всем, правда, представлялось нормальным популяризировать этот театр как детский. Так, в 1887 г. С. Тимофеев отмечал: «Эпизод сватовства с нецензурным перечислением свойств и достоинств невесты и жениха нам пришлось видеть в представлениях детских так сказать марионеток, так называемых “Петрушек”» (цит. по: [Там же, 250]).

В 1880–1890-е гг. в зрительском восприятии Петрушка прочно утверждается как принадлежность национальной русской культуры. Если в 1870-е гг. словосочетание «русский Петрушка» встретилось в печати лишь однажды, то в последнее двадцатилетие XIX в. мы насчитали не менее 17 таких упоминаний[8] [Там же, 216, 226, 231, 249, 251, 252, 258, 265, 266, 296, 299, 300, 306, 307, 311, 317, 318]. Причем не только репортеры, но и сами владельцы театров нередко «подчеркивали» национальную принадлежность своего героя. Например, в 1884 г. на гуляньях в Воронеже надпись на балагане гласила: «Национальный Петрушка» [Там же 2007, 231], на протяжении ряда лет (с 1895 по 1899 г.) кукольник М. Петров рекламирует свои представления, в которых показываются «театр марионеток, русский Петрушка и фокусы» [Там же, 300]. Возможно, такая идентификация Петрушки связана с общественно-политической ситуацией периода правления Александра III, когда «русскость» стала востребованным культурным трендом, расширилось и само представление о том, что следует считать явлениями русской национальной культуры [Кириченко 1997, 227, 231; Чесноков 1998; Боханов 2019, 436–437].

В то же время о европейских корнях русского Петрушки забыто не было. Более того, в это время возникают попытки, причем не среди ученых, разобраться в происхождении этого героя и его специфике[9]. Так, в 1888 г. корреспондент «Одесского листка» дает ему следующую характеристику: «знаменитый “Ванька-рутютю”, этот полишинель русского народа с его неиссякаемым юмором и проделками, в которых красной нитью проходит удаль и стереотипное “наплевать”» (цит. по: [Кулиш 2007, 251]). В 1882 г. в «Смоленском вестнике» С. Тимофеев публикует статью «Потребность народа создать свой театр и данные для этого», в которой считает нужным доказывать европейское происхождение Петрушки следующим образом: «Скажем теперь о полных народных комических пиесах или, вернее, интермедиях, — о так называемых “Петрушках”, западных марионетках, принявших и имена, и характер чисто туземный, русский, народно-юмористический. Что эти марионетки — продукт Запада, вот вам факт: в Италии существовали шуты — полишинели (Polishinello), и представление нашего Петрушки назы-

[7] Сведения об этих изданиях приводятся А. П. Кулишом [Кулиш 2007, 230–231, 237–238, 267].

[8] Отметим, что в 1890 г. в печати встретилось одно словосочетание «венские петрушки» (представление с ними давалось на вербном базаре в Петербурге) [Там же, 265].

[9] Единичные попытки такого рода встречались и ранее [Сорокина 2026 (в печати)].

валось на безграмотных вывесках балаганов, например, во время Ярославской ярмарки 1876 г. “Придставление итальянского Порченелло”» (цит. по: [Там же, 216]). Интересно, что автор и далее указывает на европейские корни Петрушки, одновременно воспринимая его характер как специфически русский: «Главный герой, не сходящее со сцены действующее лицо этих представлений — *Петрушка*, буян первой руки — *Петрушка угорел* (курсив Тимофеева. — *С. С.*) — *Hanswurst немецких интермедий* (здесь и далее в цитате курсив наш. — *С. С.*) — разудалый *русский плут*. Он, как и подобает *истому русаку*, напивается пьян и колотит свою молодую жену к вящему удовольствию публики»[10] (цит. по: [Там же]).

Если представление о европейских корнях Петрушки к 1880-м гг. высказывалось не раз, то оригинальностью отличается точка зрения писателя В. В. Крестовского[11], который, побывав в Китае, увидел необычайное (и, по мнению Крестовского, неслучайное) сходство китайских кукольных представлений с русскими: «Кстати скажу два слова и о том роде уличных и базарных представлений, который у нас известен под характерным названием “Петрушек”. Установилось мнение, что этот род народных зрелищ появился в России в позднейший период, уже после Петра Великого, а самое происхождение “Петрушек” принято вести из Италии от тамошних Пьеро и Пульчинелей. Кто видел то же самое в Китае, тому весьма позволительно сомневаться в правильности этого мнения. Не видав сам, не могу сказать, так ли происходят в Италии представления уличных марионеток, как у нас, и изображают ли они то же самое действие, что и наши “Петрушки”, но могу засвидетельствовать, что в Китае это почти буквально то же» (цит. по: [Там же, 209–210]).

Выше мы говорили об общих тенденциях восприятия театра Петрушки в последнее двадцатилетие XIX в., однако в 1890-е гг. появляются и некоторые специфические нюансы. В этот период образованный зритель все более склонен связывать театр Петрушки с прошлым. Но связь эта ощущается и интерпретируется по-разному. Чаще всего петрушечные представления оцениваются как «живая старина», стабильно популярная у простого народа. Например, в 1894 г. репортер «Одесского листка», описывающий гулянья на Куликовом поле, так характеризует театр Петрушки: «Не обошлось и без *традиционного Петрушки*, приютившегося в “удивительном театре” и в *тысячу первый раз* повествующего свою историю, *всем давно известную, всем давно набившую оскомину, но тем не менее, вызывающую взрывы хохота у невзыскательных слушателей*» (курсив наш. — *С. С.*) (цит. по: [Там же, 286]). «Московский листок» в 1896 г. обращает внимание на то, что старинный Петрушка пытается идти в ногу со временем: «Зрелища, предлагаемые публике, все те же, что и были на Масляной, причем *стародавний* русский “петрушка” принял здесь

[10] По-видимому, Тимофееву была хорошо знакома упоминавшаяся выше книга Гарусова, поскольку в статье есть дословные совпадения с текстом «Очерков литературы древних и новых народов…». Интересно, что Гарусов, подчеркивая национальные, с его точки зрения, черты характера Петрушки, находит их и в образах купцов, запечатленных русскими писателями: «Как Ванька-ррю-тю-тю, так и Петрушка Угорел (курсив Гарусова. — С. С.) повсюду вызывали неудержимый хохот толпы, никак не подозревающей, что она хохочет сама же над собою, над своим невежеством и грубостью. Мотивом хохота служила широкая русская натура, нашедшая простор и возможность разгуляться <…>. Эта прирожденная исторически-наследственная ширь русской природы, стесняемая обстоятельствами жизни, из уличных героев-ухарей перешла в более тесный, ограниченный и замкнутый круг самодурства, проникнуть в который сделал было попытку А. Писемский, но разоблачить его суждено было Островскому» [Гарусов 1890, 200].

[11] В. В. Крестовский (1839–1895), более всего известный современному читателю как автор романа «Петербургские трущобы», побывал на Дальнем Востоке, в Японии и Китае в 1880–1881 гг. в качестве секретаря при начальнике Тихоокеанской эскадры и корреспондента газеты «Правительственный вестник» и журнала «Морской сборник».

более *злободневные* формы — он превратился в "японца" или "китайца", и вывеска балагана громогласно вещает: "Сцены из японско-китайской войны"» (курсив наш. — *С. С.*) (цит. по: [Там же, 299]). Та же газета, описывая масленичные гулянья первого года нового столетия, утверждает: «Неизбежный "Петрушка" остается в полной своей неприкосновенности; *время не изменяет* ни его остроты, ни его прибаутки, ни даже самую тему его "представлений". *По-прежнему* с ним беседует цыган, продающий лошадь, *по-прежнему* дело завершается появлением городового, который *по-прежнему* же именуется "французским капралом"» (курсив наш. — *С. С.*) (цит. по: [Там же, 317–318]). Представления Петрушки как чрезвычайно популярный и притягательный для простого человека центр праздничных гуляний подчеркивают репортеры Москвы («Один Петрушка остался верен себе. Он по-прежнему бьет по затылку татарина, всех обманывает, никому не платит и обмошенничивает даже цыгана, — получая за это общее одобрение: — Ловко… Молодец… Когда же Петрушка вытаскивает полбутылки водки, на которой золотом блестит этикет: "Смирнов, № 21", — это вызывает восторг, как появление самой любимой артистки») («Московская иллюстрированная газетка», 1891, цит по: [Там же, 268]), Одессы («Из какого бы балагана ни раздавался писклявый голос "Петрушки" — моментально он окружен огромной толпой. "Петрушка" колотит цыгана, и толпа в восторге приветствует победителя: "Так, так его! Еще…" "Петрушка" учащает удары, а восторги толпы все растут») («Одесский листок», 1893, цит. по: [Там же, 279]), Киева («Главной притягательной силой, как центр тяжести всей Сенной, служит, несомненно, кукольный театр, в котором "представляют Петрушку". Петрушка пользуется особой симпатией народа; гривенники и пятачки так и сыплются в кассу счастливого обладателя "Петрушки" («Киевское слово», 1897, цит. по: [Там же, 302]).

Интересно, что появившиеся в этот период первые научные исследования, специально рассматривавшие театр Петрушки, считают его исчезающим явлением [Алферов 1895, 2; Перетц 1895, 185]. Данные зрительского восприятия, отраженные в прессе, этого факта скорее не подтверждают. В некоторых репортажах, правда, появляются тезисы о том, что прежде, в прошлом, представления Петрушки были лучше. Например, корреспондент «Одесского листка» К. А. Дешкин (Черноморец) в 1890 г. пишет: «Даже традиционный "Ванька Ру-тю-тю", этот русский полишинель, — и тот изменился, опошлился до неузнаваемости в руках антрепренеров Куликова поля. Вместо чисто-народного юмора, вместо народных шуток и острот, Ванька бранится непозволительным образом, выкидывает безобразные коленца, совершает с циническими комментариями несколько убийств, убивает даже самого черта и, в конце концов, уносится в преисподнюю каким-то таким замысловатым зверем, какого, наверное, не сыщешь нигде на земном шаре! Мне особенно досадно было за Ваньку, который не сумел сохранить своих первоначальных качеств и, подчинившись, очевидно, какому-то уродливому прогрессу, превратился в глупого пошляка и жалкого циника. Из всех народных забав — прежде это была самая осмысленная, благодаря именно комизму, находчивости и остроумию Ваньки; теперь же — это глупейшая марионетка, которая старается рассмешить публику только лишь одними пошлостями и непристойностями!» (цит. по: [Кулиш 2007, 265]). Любопытно, что в 1888 г., возможно, тот же корреспондент (судя по сходству стилистических формул: «полишинель русского народа» / «русский полишинель») отзывался о Петрушке скорее положительно: «знаменитый "Ванька-рутютю", этот полишинель русского народа, с его неиссякаемым юмором и проделками, в которых красной нитью проходит удаль и стереотипное "наплевать"» (цит. по: [Там же, 251]). Что же произошло за два года? Действительно уровень представлений упал? Или автору довелось попасть на неудачный спектакль? Во всяком случае,

сам набор сцен, которые перечисляет репортер, вполне традиционен для театра Петрушки. Возможно, такой отзыв — свидетельство меняющегося «тренда», и в зрительском восприятии теперь «лучшие годы» театра Петрушки действительно в прошлом? Приведем еще одно свидетельство репортера «Южного края», который, описывая гулянья в Харькове в 1894 г., отмечает, что из семи балаганов только в одном «показывают славного Петрушку, но в самой что ни на есть дешевой обстановке и без того юмора, которым отличался этот любимец народной толпы в прежние годы» (цит. по: [Там же, 286]).

Однако подчеркнем: впечатлений о театре Петрушки как о живом, активно бытующем и притягательном для публики явлении в этот период больше. К приводившимся выше добавим выразительное свидетельство корреспондента «Московской иллюстрированной газеты» о пасхальных гуляньях 1890 г. на Девичьем поле: «…искреннее веселье заметно было в народных толпах только при появлении вечно юного и неумирающего “Петушки”» (цит. по: [Там же, 265]). Показательно также мнение певца и корреспондента «Московского листка» П. И. Богатырева, побывавшего на представлении Петрушки в пасхальные дни 1897 г. в Москве: «Нет такого артиста в России, который пользовался бы такой широкой популярностью и любовью публики, — как именно знаменитый “Петрушка” <…> и мы пошли отдать ему дань “уважения” в виде тридцати копеек, и право, это чрезвычайно талантливый артист. Вот уже сколько лет он играет одну и ту же роль и все-таки вызывает восторг, — играет без суфлеров и роль свою знает наизусть так, как не знает ни один актер. Это самый крупный артист на гулянье» (цит. по: [Там же, 303]).

Итак, на протяжении XIX в. зрительское восприятие театра Петрушки значительно менялось. В 1840-е гг. представления, которые затем будут ассоциироваться с именем *Петрушка*, воспринимались как пришедшее из Европы и не вполне укоренившееся в России зрелище с популярными европейскими народными театральными масками (Пульчинелла, Полишинель). С 1850-х гг. подобные зрелища все прочнее связываются с именем *Петрушка*; возрастает количество упоминаний о них в прессе. С 1860-х гг. формируется некоторый набор представлений об этом театре: в немалой степени он воспринимается как театр для детской аудитории, русский (хотя и европейского происхождения), имеющий социально-критическую направленность, в то же время отражающий невысокое нравственное состояние народа, а сам образ Петрушки связывается с русским характером в его крайних проявлениях. С 1870-х гг. и особенно в 1880-е гг. театр Петрушки уже, несомненно, воспринимается как явление, совершенно укоренившееся на русской почве, как принадлежность русской национальной культуры. А в последнее десятилетие XIX в. он все более ощущается как «живая старина», больше связанная с прошлым. На протяжении всего столетия этот вид зрелища считается обращенным к самому простому, невзыскательному зрителю, но вместе с тем именно театр Петрушки оказывается в прямом смысле *театром для всех*.

Источники и материалы

Гарусов 1862 — *Гарусов И. Д.* Очерки литературы древних и новых народов: Пособие для изучения словесности в среднеучебных заведениях / Сост. Гарусовым. Вып. 1: Поэзия драматическая. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1862.

Гарусов 1890 — *Гарусов И. Д.* Очерки литературы древних и новых народов: Поэзия драматическая: В 2 кн. Кн. 2. СПб.: Т-во «Общественная польза», 1890.

Григорович 1991 — *Григорович Д. В.* Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. С. 51–70.

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.

Достоевский 1981 — *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 год. Январь — апрель // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 22. Л.: Наука, 1981.

Жулев 1955 — *Жулев Г. Н.* Петрушка // Поэты «Искры»: В 2 т. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1955. С. 696–697.

Кулиш 2007 — *Кулиш А. П.* Театр кукол в России 19 века. События и факты. СПб.: СПбГАТИ, 2007.

Некрасов 1982 — *Некрасов Н. А.* Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Л.: Наука, 1982. С. 5–238.

Русский биографический словарь 1914 — Русский биографический словарь. Гааг — Гербель. Изд. Императорского русского исторического общества. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Совко, 1914.

Симонович-Ефимова 1925 — *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника. М.: Гос. изд-во, 1925.

Слепцов 1863 — *Слепцов В. А.* Петербургские заметки // Современник. 1863. № 4. С. 249–256.

Успенский 1952 — *Успенский Г. И.* В балагане (Ярмарочные сцены) // Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 409–484.

Исследования

Алферов 1895 — *Алферов А. Д.* Петрушка и его предки. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1895. 32 с.

Боханов 2019 — *Боханов А. Н.* Император Александр III. М.: Русское слово, 2019.

Кириченко 1997 — *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве 18 — начала 20 века. М.: ГАЛАРТ: АСТ, 1997.

Некрылова, Гусев 1983 — *Некрылова А. Ф., Гусев В. Е.* Русский народный кукольный театр: Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1983.

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.

Сорокина 2026 — *Сорокина С. П.* Петрушка: к бытованию имени персонажа в фольклорном театре // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2026. № 3. С. 177–188.

Чесноков 1998 — *Чесноков В. И.* Александр III и отечественная культура: К пересмотру исторической традиции // Российская монархия: вопросы истории и теории. Воронеж: Истоки, 1998. С. 127–137.

Чуковский 1955 — *Чуковский К. [И].* Мастерство Некрасова. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955.

© С. П. Сорокина, 2026

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сорокина С. П. https://orcid.org/0000-0001-6760-0922
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН: Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а, стр. 1; тел.: +7 (495) 690-50-30; e-mail: sorokinasp@mail.ru

Audience Perception of the Petrushka Theatre (Based on Nineteenth-Century Materials)

Svetlana P. Sorokina

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

Summary. *This article, drawing on nineteenth-century printed sources, examines audience perception of the Petrushka puppet theatre. The study reveals that perceptions of the Petrushka Theatre changed significantly over the century. In the 1840s, performances that would later be identified by the name Petrushka featured popular European folk theatrical masks (Pulcinella, Polichinelle) and were perceived as a spectacle that had not yet fully taken root in Russia. From the 1850s onward, such performances became increasingly associated with the name Petrushka and the number of mentions of them in the press increased. From the 1860s, a certain set of*

ideas about this theatre began to take shape: it was largely perceived as a theatre for children; as Russian (albeit of European origin); and with a socially critical focus, while simultaneously reflecting the low moral state of the people. The image of Petrushka itself was associated with the Russian character in extreme manifestations. Since the 1870s and especially in the 1880s, Petrushka's theater was undeniably perceived as a phenomenon deeply rooted in the Russian soil, as an integral part of Russian national culture. And in the last decade of the century, it increasingly felt like a "living tradition," closely connected to the past. Throughout the century, this type of performance appealed to the most simple, undemanding audience, yet Petrushka's theater, in the truest sense, became a theater for everyone.

Key words: *folk puppet theater, Petrushka, Pulcinella, Polichinelle, audience perception, farce.*

Recieved: January 22, 2026.

Date of publication: September 25, 2026.

For citation: Sorokina S. P. Audience Perception of the Petrushka Theatre (Based on Nineteenth-Century Materials). *Traditional Culture.* 2026. Vol. 27. No. 3. Pp. 11–22. In Russian.

DOI: https://doi.org/10.26158/TK.2026.27.3.001

References

Alferov A. D. (1895) Petrushka i ego predki [Petrushka and His Ancestors]. Moscow: Tovarishchestvo tip. A.I. Mamontova. In Russian.

Boxanov A. N. (2019) Imperator Aleksandr III [Emperor Alexander III]. Moscow: Russkoe slovo. In Russian.

Chesnokov V. I. (1998) Aleksandr III i otechestvennaya kul'tura: K peresmotru istoricheskoi traditsii [Alexander III and Russian Coloring: Toward a Reconsideration of Historical Tradition]. In: Rossiiskaya monarkhiya: voprosy istorii i teorii [Russian Monarchy: Questions of History and Theory]. Voronezh: Istoki. Pp. 127–137. In Russian.

Chukovskii K. [I]. (1955) Masterstvo Nekrasova [Nekrasov's Mastery]. Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit. In Russian.

Kirichenko E. I. (1997) Russkii stil'. Poiski vyrazheniya natsional'noi samobytnosti. Narodnost' i natsional'nost'. Traditsii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve 18 — nachala 20 veka [Russian Style. The Search for Expression of National Identity. Nationality and Nationality. Traditions of Old Russian and Folk Art in Russian Art of the Eighteenth — Early Twentieth Century]. Moscow: GALART; AST. In Russian.

Nekrylova A. F., Gusev V. E. (1983) Russkii narodnyi kukol'nyi teatr. Uchebnoe posobie [Russian Folk Hedgehog Theatre. Study Guide]. Leningrad: LGITMiK. In Russian.

Peretts V. N. (1895) Kukol'nyi teatr na Rusi [Puppet Theatre in Rus']. In: Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1894–1895. Prilozheniya [Yearbook of the Imperial Theatres. Season 1894–1895. Supplements]. Book 1. St. Petersburg: Direktsiya Imperatorskikh teatrov. Pp. 85–184. In Russian.

Sorokina S. P. (2026) Petrushka: k bytovaniyu imeni personazha v fol'klornom teatre [Petrushka: on the usage of the character's name in folk theatre]. *Moscow State University Journal*. Series 9. Philology. № 3. С. 177–188.

© S. P. Sorokina, 2026

ABOUT THE AUTHOR

Svetlana P. Sorokina https://orcid.org/0000-0001-6760-0922
E-mail: sorokinasp@mail.ru
Tel.: +7 (495) 690-50-30
25a, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation
DcS in Philology, Senior Researcher, Department of Folklore, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)