



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.031, 792.97
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.059-074

С.П. ШЛЫКОВА

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-7051-5881
shlykovasv19@mail.ru*

SVETLANA S. SHLYKOVA

*Saratov State L.V. Sobinov
Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-7051-5881
shlykovasv19@mail.ru*

Генезис архетипа трикстера в русской литературе

Статья посвящена выявлению генезиса архетипа трикстера в русской литературе. На материале фольклорных и литературных произведений XVII — начала XX века рассматривается антигерой, истоки антиповедения которого прослеживаются в шутовстве и скоморошестве. Антиповедение в русской культуре символизирует неотрефлексированный в народной среде бунт против навязанных властями предрешенных норм поведения и упорядоченности жизни.

Архетип трикстера, имеющий давние традиции в мировой культуре, персонифицировался на Руси в скомороха, затем в шута Фарноса, во многом перенявшего традиции скоморошества. В народе Петруха Фарнос стал одним из любимых шутовских героев, получив особую популярность благодаря лубочным картинкам XVIII столетия. В XIX веке образ Фарноса трансформировался в Петрушку, кукольного персонажа театрализованного жанра. Незамысловатые сатирические сюжеты с его участием легли в основу так называемого театра Петрушки, который, несмотря на устойчивый сюжет, носил импровизационно-игровой характер, принадлежа к числу «палочных» комедий. В конце XIX века образ Петрушки был настолько популярен, что вышел из устной народной среды и прижился в литературных произведениях. В начале XX века образ Петрушки-трикстера стал источником многочисленных интерпретаций модернистской литературы.

Genesis of the Archetype of the Trickster in Russian Literature

The article is devoted to demonstrating the genesis of the archetype of the trickster in Russian literature. The antihero, the sources of whose anti-behavior are traced in harlequinade and skomorokh buffoonery, is examined on the material of folklore and literary works from the 18th to the early 20th century. Anti-behavior in Russian culture symbolizes a rebellion unreflexed in the folk environment against the norms of behavior and orderliness of life imposed by those in power.

The archetype of the trickster, which has longtime traditions in world culture, was personified in Russia as the skomorokh, then the jester Farnos, who in many ways adopted the skomorokh traditions. Among the populace Petrukha Fornos became one of the favorite comic jester heroes, having acquired special popularity as the result of crude color woodcuts from the 18th century. In the 19th century the image of Farnos was transformed into Petrushka, a puppet character of the theatricalized genre. With his assistance the simplistic satirical subjects lay at the foundation of the so-called Petrushka theater which, despite the unaltered plot, bore an improvisational-play character, pertaining to a number of “baculine” comedies, in the 19th century the image of Petrushka was so popular, that it surpassed the oral folk tradition and found its place in literary compositions. In the early 20th century the image of Petrushka the trickster became the source for numerous interpretations in modernist literature.

Ключевые слова:

трикстер, шут, Петруха Фарнос, скоморошество, антиповедение, антисмысл, культурный герой, антигерой, театр Петрушки

Keywords:

trickster, jester, Petrukha Farnos, skomorokh buffoonery, anti-behavior, anti-sense, cultural hero, antihero, theater of Petrushka

Для цитирования/For citation:

Шлыкova С.П. Генезис архетипа трикстера в русской литературе // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 2. С. 59–74. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.2.059-074.

Архетип трикстера в русской культуре зародился в эпоху Барокко, которое пришло в Россию примерно в то же время, что и на Запад, в XVII веке. Но если в западноевропейском искусстве новый стиль утвердился одновременно во всех сферах, то в России барочной сначала стала литература, а уже в XVIII веке черты этого стиля приобрели архитектурные формы, декоративно-орнаментальное убранство интерьеров и т. д. Такого уровня секуляризации, как на Западе, в России, конечно, не было, но процесс обмирщения затронул и русскую культуру, и прежде всего литературное творчество.

Русское барокко в литературе, как принято считать, формировалось под воздействием западной и, прежде всего, польской культуры, переняв в результате этого влияния такие барочные черты, как витиеватость сюжета, повышенная динамика, контрасты, нагромождение метафор, усложнённость языка, перегруженность деталями, аллегоризм.

Характерная для барочного стиля эклектика соединила в словесном творчестве сатиру и мистику, пародию и утопию, лирику и проповедь. Ко второй половине XVII века стилевое оформление литературного барокко в России завершилось. И одной из составляющих стиля стала пародийная, сатирическая поэтика произведений, в которых сюжет причудливо извивается, рождая эффект «обманутого ожидания», характерного

для барочной эстетики в целом, в литературе же приобретшего своё законченное выражение.

Это и многочисленные лубки — графические листы с изображениями и поясняющими их текстами, героями которых стали персонажи переложений европейских и восточных романов: Еруслан Лазаревич, Бова, Полкан, Гвидон и Салтан. Большим спросом пользовались в XVII веке и анекдоты — жарты, как называли их в России, сатирические повести о Ерше Ершовиче, о Горе-Злосчастии, о бражнике, Шемякином суде, о Фроле Скабееве, Карпе Сутулове, пародии на литургические жанры — «Служба кабаку», «Стих о житии патриарших певчих». В «Лечебнике на иноземцев» высмеивались заезжие доктора. И уже совсем балаганный характер носит «Повесть о Фоме и Ерёме», герои которой стали персонажами раёшника — народного кукольного театра.

Это и целый культурный пласт, объединённый словом «скоморошество», которое к концу XVII века под давлением церкви и властей прекращает своё существование. На смену скоморохам приходит образ шута — совершенно барочная фигура, в которой объединились народная смеховая культура Средневековья и пародийные травести нового времени. Эстетика травестирования принадлежит барочному антимиру, «перевёрнутому» сознанию человека нового мира, универсум которого, обмирщаясь, впитывая

светскую культуру, разделился на мир реальный, организованный — и противостоящий ему неустойчивый, зыбкий, неблагоприятный мир антикультуры (ещё раз вспомним бинарную оппозицию из «Гамлета»: человек это «венец всего сущего» и «квинтэссенция праха»).

Народная смеховая культура, широко развитая в Средневековье, не имела большого значения в Возрождение («Корабль дураков» (1494) Себастьяна Бранта, «Похвала Глупости» (1509) Эразма Роттердамского и даже «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533) Франсуа Рабле — относятся скорее к жанру дидактических сатир) и нашла своё выражение в новое время в стилистике барокко.

Средневековая смеховая культура, раблезианская сатира Возрождения вылились в Барокко в шутовство, со свойственными ему раскованностью творческого воображения, широким использованием изобразительных метафор и гипербол постулирующее абсурд как альтернативу смыслу и создающее собственный антисмысл и антимир. Если мир смысла характеризуется приличием, святостью, нормированностью поведения, то его антипод — богохульством, бесстыдством, бесцеремонностью; антигерой этого антимира — шут — дестабилизирует, деконструирует мир нормированности, стабильности, замещая потерю антропоцентристского идеала гармонии антиидеалом хаоса. Акцентируя мир нереальный, несуществующий, шут маркирует «кромешный» мир с перевёрнутыми нормальными отношениями между людьми, выворачивая наизнанку «духовно-вечное» при помощи обценной лексики и антиповедения.

Таким образом, маркируем шутовство как антропологический вызов барочной эпохи. Но если русское официальное искусство, и прежде всего архитектура, переняло внешнюю сторону Барокко — пышность и величие, грандиозность, перегруженность декоративными мотивами, обойдя вниманием такие черты

стиля, как внутренняя неуравновешенность, напряжённость, аффектация и интенсивность чувств, то низовая культура по-своему восполнила этот пробел, создав антигероя, антиповедение которого резко контрастировало пышности и парадности официальной культуры и стало субститутутом внутреннего разлада, душевного разлома. Антигерой, маргинал, трикстер, подпитанный секуляризованной западной культурой, выступил антитезой гуманистическим идеалам Возрождения.

Сущность комического выявлялась такими российскими учёными, как М.М. Бахтин, Д.С. Лихачёв, В.Я. Пропп, С.С. Аверинцев, в связи с изучением «антимира», противостоящего официальной культуре: «Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества» [4, с. 19–20]. В своей работе Д.С. Лихачёв отмечает, что в древнерусских пародийных произведениях вселенная делится на два мира — «мир культуры» и «мир антикультуры». В этом последнем, «кромешном», недействительном, изначальном мире и существует антигерой, создающий небылицы, чепуху, алогичность, перевёртыши. «Антимир противостоит святости — поэтому он богохулен, он противостоит богатству — поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету — поэтому он бесстыден, противостоит одеждоу и приличному — поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поёт весёлые, отнюдь не степенные песни» [там же, с. 22].

Шутовство как антиповедение в русской культуре символизирует бунт против нормы, порядка и гармонии. Этот бунт захватывал толпу на различных праздниках, гуляньях, и во главе всего действия

стоял скоморох, который противостоял норме не только внешностью, но и прежде всего словом, разрушая принятые в обществе правила речевого поведения.

С лингвистической точки зрения можно выделить приёмы и средства, которые отражают влияние Барокко на литературу: нарушение причинно-следственной связи, сравнение, рифмовка, параллелизм, оксюморон, метафора.

Вербализация скоморошьего антимира проявлялась в использовании эмоционально-насыщенной лексики, сквернословия. Стремясь ярче указать на противоречия жизни, скоморохи широко используют композиционную антитезу и оксюморон.

Скоморошество на Руси исчезает к середине XVII века, но место «глумцов» и «блазни» занимает шут Фарнос (Петруха Фарнос, Фарнос Красный Нос), герой народного лубка. Прототипом русского шута были не только скоморохи, но и итальянский Пульчинелла, французские Полишинель и Гиньоль, английский Панч, германские Гансвурст и Касперль, Пиккельхеринг, испанский Дон Кристоаль, чешский Кашпарек.

Вот как описывает образ шута дореволюционный исследователь русской смеховой культуры В.Н. Перетц: «Фарнос — самый популярный шут XVIII века... Занесённый к нам из Германии в начале XVII века шпильманами и усвоенный нашими скоморохами, он попал в число любимых народных шутов и был неоднократно изображаем на лубочных картинках» [5, с. 166–167].

Действительно, такой шутовской персонаж, как Гансвурст, принесён в Россию из Германии в начале XVII века и принят в репертуар скоморохов под именем Петрухи Фарноса. В народе Фарнос стал одним из любимых шутовских героев. Позже особую популярность он получил благодаря лубочным картинкам XVIII столетия, в которых чётко прослеживаются барочные черты — гротеск, алогизм, условность, экспрессия.

Лубок из примитивного графического жанра постепенно образует культурное пространство, в которое вошли балаган (как ярмарочное театрализованное действо с шутством и арлекинадой), балагурство торговцев-разносчиков и народный театр. Визуальный ряд, отождествимый с кинематографическим кадром, вербализируется подписью, комментирующей сюжет картинку.

От Гансвурста Фарнос усвоил также верховую езду на «виноходной» свинье, неаполитанскую остроконечную шапку, которая в свою очередь происходила от итальянского шутовского героя Пульчинеллы (ил. 1).



Ил. 1. Шут Фарнос верхом на свинье.
Лубок, ок. 1750

На другой картинке, изображающей Фарноса-музыканта, он одет в польский костюм; подпись под картинкой следующая: «Здравствуйте, почтенные господа, я приехал к вам музыкант сюда. Не дивитесь на мою рожу, что я имею у себя

не очень пригожу; а зовут меня, молодца, Петруха Фарнос, потому что у меня большой нос. На шею ношу поношенную тряпицу, а сам наигрываю в скрипку <...> держу ворону — от комаров оборону. <...> Натура моя всегда так пробавляется, в кабаке вином с бабами забавляется» [там же, с. 167–168].

Ещё один из дошедших до нас эпизодов лубочного творчества повествует о разговоре Фарноса и его жены Пигасьи с целовальником Ермаком: «Брат целовальник, не ты ли Ермак, что носишь красный валяный колпак? Отдал бы я тебе поклон, да на самом на мне колпак с хохлом. Знавал ли ты Фарноса, желал ли ты посмотреть красного моего носа? Жену мою, Пигасью, видал ли ты. Вести такие про нас слыхал ли ты? Мы собою хотя небогаты, да имеем у себя носы горбаты, и хотя кажемся непригожи, да не носим на себе рогожи, а во хмелью бываем весьма угожи. Вчерась мы здесь у тебя пребывали и все гроши свои прогуляли; тогда были пьяны и к расходу денег неупрямы. Ныне с похмелья много мы имели вздыхати, да принуждены к тебе идти винца поискати; и ты нас похмельных не моги оставити, прикажи ендовку и пива поставити, а мы впредь готовы будем хоть деньги платити или тебя жгутами молотити» [там же, с. 169–170] (ил. 2).

Репертуар с участием шута Фарноса был достаточно обширен, в рукописных сборниках того времени есть упоминания о сценках различных шутовских походов, бесед крестьянина с философом, жениха со свахой, о сцене выбора невесты и т. д.

В конце XVIII века лубочного шута Фарноса заменяет Петрушка, кукольный персонаж театрализованного жанра. Человека (скомороха, паяца при дворе, шута с лубка) заменила кукла. Не случайно в русском языке грамматический род слова «кукла» — одушевлённый, кукла, приняв на себя смеховую составляющую человеческой жизни, сохранила исчеза-



Ил. 2. Разговор Фарноса и Пигасьи с целовальником Ермаком. Лубок

ющие национальные традиции русской культуры, восходящие к язычеству.

Проследивая этимологию Петрушки, В.Н. Перетц пишет: «Петрушка образовался из слияния элементов русского народного шутовства с чертами немецкого Гансвурста-Пикельгеринга. Его прототипом был тот же Полишинель — итальянский Pulcinella, который является родоначальником всех европейских шутовских и „дурашных персон“, как именовали их у нас в XVIII веке. Но посредствующим звеном, соединяющим Pulcinella с Петрушкой, должен был быть какой-нибудь „Peter“ или что-нибудь другое в этом роде; действительно, в лубочных картинах, ведущих начало от возникновения у нас приготовления светских картин и забавных листов, мы находим „дурацкую персону“ — Петруху Фарноса» [там же, с. 166–167]. В.Н. Перетц упоминает о светском кукольном представлении на Руси, рассказанном Адамом Олеарием¹: «По весьма удачной догадке Д.А. Ровин-

ского², описанная Олеарием комедия есть ничто иное, как общеизвестный „Петрушка“, дошедший до нас, прожив два столетия, почти не изменившись; он принял на себя черты русского скомороха и в таком виде разошелся по всей России» [там же, с. 162–163]. Сравнивая русского Петрушку с его иностранными прототипами, В.Н. Перетц замечает: «Если теперь мы попробуем сравнить его с отдаленным его предком — Pulcinella и его вариациями, то найдем, что, перейдя на русскую почву, „Петрушка“ окончательно опростонародился и стал далеко не таким остроумным и едким юмористом, каковы были, например, французский Полишинель и английский Панч. Он не играет у нас ни роли политического судьи, ни литературного критика: это ему не под силу, да он и не мечтает выступить у нас в тех ролях, какие он играл и играет в Западной Европе.

Полишинель в своей многовековой исторической жизни много раз менял окраску; при всем своём космополитизме, он верно отражал культурный уровень того народа, в котором являлся: в Испании — хвастливый и гордый предками гидальго, в Италии — неумолимый шутник и певец, во Франции — пародист, борющийся во имя здравого смысла с нелепыми и отживающими явлениями общественной жизни, в Германии — грубое олицетворение обжорства и пиволюбия мещан, наконец, в России Полишинель явился весёлым балагуром-говоруном, не жалеющим крепкого словца для потехи толпы. Он у нас, как и в Германии, не дорос до исполнения роли общественного мнения: вероятно, потому, что в той среде, в которой он вращался, нет ещё и представления об этой роли... Сравнительно с богатым репертуаром западноевропейского кукольного театра, наш Петрушка слишком беден, убог; он — замирающий отзвук той волны, которая, зародившись в далекой Италии, прошла всю Европу и докатилась до нас, чтобы, переродившись, замереть после крат-

ковременного существования» [там же, с. 173].

Такая нелестная характеристика не совсем верна: русский петрушечный театр преследовал иные цели и ориентирован был не на искушённого западноевропейского зрителя, а на русского простолюдина. Наивный, грубоватый, экспрессивный, откровенный и фамильярный мир лубочной картинки по-своему отражал народную жизнь.

Итак, театр Петрушки появился из образа Петрухи Фарноса, одновременно переняв у скоморохов такие приёмы, как рифмирование слов, драки и перебранки между персонажами. Кроме того, следует отметить и родство петрушечного театра с русскими «перечневыми интермедиями», то есть такими шуточными пьесами, в которых указаны лишь лица и программа разговора, сам же разговор импровизировался «дурацкими персонами» — Вавилой, Ерёмой, Парамошкой и другими шутами. Театр Петрушки, несмотря на устойчивый сюжет, также носил импровизационно-игровой характер, принадлежа к числу так называемых «палочных» комедий. Палка в старой европейской комедии — лучшее средство вызвать смех толпы; сцены, где актеры дерутся, где один бьёт другого, обычны и в западноевропейских, и в польских, и в малорусских интермедиях.

Кукольные представления продолжали линию народной смеховой культуры, антигерой которой стремился организовать беспорядок, внести хаос и сумятицу, дестабилизируя тем самым мир равновесия, размеренного течения жизни.

В конце XVIII века Петрушку уважительно величают не иначе как Пётр Иванович Самоваров, а в XIX веке он известен и как Пётр Иванович Уксусов.

Петрушка, как и шут Фарнос, — образ деклассированного бродяги, представитель мира иного, перевёрнутого, его социальное остранение, антиповедение также направлено на деструкцию порядка, стабильности, необходимости

общественного подчинения правилам и нормам. Квинтэссенция театра Петрушки — нарушение запрета, насмешка над порядком, что приводит к противоречию и стычкам с представителями этого порядка — властью, привилегированными лицами, теми, кто удерживает иерархию культурной смысловой конструкции. Эта игра в разрушение, являясь временной, неподлинной борьбой антигероя с сакральными (как церковными, так и светскими) ценностями, создаёт ситуацию культурологической бинарности. Высшая смысловая сфера социума в петрушечном театре сосуществует с хаосом и предстаёт в комическом, смеховом модусе антисмысла только в хронотопе представления, в котором антигерой антимира торжествует. Погибая в конце представления от собаки как представителя ада или вовсе от рук чёрта, Петрушка вновь оживает на следующем представлении, аллюзивно отсылая к образу умирающего и воскресающего языческого божества.

Сюжет петрушечной комедии состоял из цепочки интермедий, основанных на мотиве встречи Петрушки с разными персонажами. Последовательность хода основных сценок была закреплена традицией, но не исключалась вариативность и импровизационность представлений.

Основные сценки-просодии петрушечной комедии были следующими:

- выход-представление главного персонажа;
- показ невесты;
- покупка лошади у цыгана;
- «болезнь» и лечение у доктора;
- солдатская муштра;
- встреча с чёртом;
- смерть.

Сценки были связаны между собой, но допускались их перестановки, замены на другие эпизоды — например, служба у барина, состязание с арапом в пении и игре на скрипке, обучение Петрушки солдатской службе, допрос Петрушки городовым.

К XIX веку комедия Петрушки прошла этапы становления, в результате которого сформировалась сюжетная база кукольного действия: Петрушка решает жениться, обзавестись хозяйством, а потому первым делом покупает у цыгана лошадь. Упав с лошади, он обращается к лекарю-шарлатану, не стерпев обмана, убивает его дубинкой и хоронит. Используя принципы импровизированной игры, кукольники травестили протосюжеты народных языческих культов, обрядов, игр: «хождение с кобылкой», «сватовство», «шутовское лечение», «пародийные похороны», поэтому персонажи театра Петрушки во многом схожи с персонажами языческих ряжений.

Петрушка — так же, как и его «братья» Пульчинелла, Полишинель, Панч, — родился в театре масочной условности, в искусстве, где господствовало наивно-метафорическое мышление, в царстве балаганного гротеска, грубоватой народной репризы. Комический эффект эпизодов, в которых участвовал персонаж, достигался приёмами, характерными для народной смеховой культуры: драки, избиение, непристойности, мнимая глухота партнёра, смешные движения и жесты, передразнивания, весёлые похороны.

Первая сцена — представление Петрушки: «Здравствуйте, господа! Я пришёл сюда из Гостиного двора наниматься в повара — рябчиков жарить, по карманам шарить!» Иногда первая сцена была с супругой, которая носила имя то Маланьи Пелагеевны, то Пелагеи или Пигасьи Николаевны, то Акулины Ивановны. Он выплясывает с ней русскую, а потом прогоняет её.

Затем появляются другие персонажи, с которыми происходят перепалки и драки — полицейским, городовым, солдатом, лекарем. Петрушка всех бьёт, а то и убивает. Ясно, что такого рода буян, сумасброд, безбожник не может более существовать на свете, но все эти персонажи не представляют угрозы герою, и только

представитель inferнального мира (собака, чёрт или сама смерть) забирает его жизнь. Смерть Петрушки является чисто композиционным приёмом, заканчивающим спектакль, который иначе мог бы продолжаться бесконечно. Финал комедии — конец Петрушки — означает и конец представления. Но это весёлая гибель, ненастоящая смерть, Петрушка — любимый герой публики — «воскресает» в следующем представлении.

Итак, кукольная комедия о Петрушке окончательно сложилась в первой половине XIX века и пользовалась широкой популярностью вплоть до начала нового столетия. Петрушка был симпатичен публике прежде всего тем, что обманывал, высмеивал и бил тех людей, которые и в реальной жизни не вызывали симпатии у простого люда — полицейского, капрала, цыгана, немца, доктора. Кукловода, как и зрителей — участников этого площадного веселья, привлекала возможность отдубасить и высмеять власти предрержащие и иноземцев. Таким образом, элементы социального напряжения, протеста накладывались на смеховую культуру. Герой, расправляющийся с главными недругами простого народа, не мог умереть даже на время, и в некоторых вариантах комедии Петрушка расправлялся и с чёртом, и со смертью.

В сборнике «Скоморошины» [6] представлены образцы интермедий театра Петрушки, записанные в XIX веке фольклористами: «Петрушка. Народная кукольная комедия», «Петрушка» Д.А. Ровинского, «„Петрушка“. Лубок, в 5 действиях», лубочное издание комедии о Петрушке, выпускавшееся Е. Коноваловой. Здесь же напечатан рассказ «Петербургские шарманщики» Д.В. Григоровича, в котором действуют Пучинелла и Петрушка. Этот вариант представления видел Ф.М. Достоевский и описал впечатления о нём в дневниках.

Из этого сборника рассмотрим образец лубочного издания комедии о Петрушке, регулярно выпускаемого Е. Коноваловой

примерно с 1910 по 1917 годы. Действующие лица: Петрушка Уксусов, Цыган, Доктор, Немец, Капрал, Лошадь, Мухтарка, Музыкант. Действие происходит по городам и сёлам всей России.

Петрушка. А вот и ребятишки! Здорово, парнишки! Бонжур, славные девчушки, быстроглазые вострушки! И вам бонжур, нарумяненные старушки, моложавые с плешью старички! Я ваш старый знакомый — мусью фон-гер. Пришёл вас позабавить, потешить да и с праздником поздравить. Вот какой я!

Появляется Цыган с лошадью.

<...>

Цыган. Лошадь не простая: пегая с пятнами, золотая, с гривой, лохматая, кривая, горбатая — аглицкой породы с фамильным аттестатом.

Не сошлись в цене, и Петрушка бьёт Цыгана. Затем садится на лошадь, но та его скидывает. Петрушка зовёт доктора.

Доктор. Не стонать, не кричать, а смиренно лежать. Я знаменитый доктор, коновал и лекарь, из-под Каменного моста аптекарь. Я был в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее. Я талантом владею и лечить умею, одним словом, кто ко мне придёт на ногах, того домой повезут на дровнях. <...>

Петрушка бьёт и Доктора. После чего появляется Немец. Но тоже не находит общего языка с Петрушкой, и тот колотит Немца. Последний убегает, но, в отличие от остальных персонажей, возвращается и колотит в свою очередь Петрушку. Завязывается драка, и Петрушка убивает Немца.

Появляется Капрал.

Капрал. Я тебе покажу Париж, что ты у меня сгоришь и не уедешь в Тмутаракань, а попадёшь головой в лохань, что станет жарко. Ты всё шумишь, буянишь, с людьми благородными грубиянишь; кричишь, орёшь и покою никому не даёшь. Вот я тебя возьму в солдаты без срока! Живо собирайся!

Петрушка. Господин капрал-генерал! Какой я солдат, калека с горбом и нос крючком.

Капрал. Врёшь. Покажи, не хитри, где у тебя горб? У тебя никакого горба нет. Зачем нагибаешься? Встань прямо!

Петрушка. Я горб потерял.

Капрал. Как потерял? Где?

Петрушка. На Трубе.

Капрал. Ну нет, брат, не отделаешься этим. Сейчас принесу тебе ружьё и стану учить солдатской науке. (Скрывается).

Петрушка (плачет). Вот тебе и фунт мёду с патокой!.. Музыкант-батюшка, не погуби мою головушку. Где же это видано, чтобы живых в солдаты брали? Вот так клюква с изюмом! Музыкант! Ступай за меня в солдаты! Я тебе заплачу за это!

Музыкант. А много ли дашь?

Петрушка. Хочешь — гривенник с алтынном да полушку с осьмушкой?

Музыкант. Только-то? Нет, не велик барин, сам отслужишь.

Петрушка. Не сердись! Какой ты неговорчивый! На вот колпачок да собери солдатку денег немножко, чтобы хватило на дорожку.

Капрал. Вот тебе ружьё! Учись! (Подает Петрушке палку). Смирно! Равняйся! К но-о-оги!

Петрушка. Недавно спать все полегли.

Капрал. Слушай команду! На плечо!

Петрушка. Что так горячо?

Капрал. Правое плечо вокруг!

Петрушка. Как хвачу тебя я вдруг! (Ударяет палкой Капрала).

Капрал. Что ты делаешь, дурачина? Ты не получишь чина!

Петрушка. Чуть-чуть споткнулся, ваше сковородие.

Капрал. Слушай команду! Кругом марш!левой — правой, раз — два, левой — правой, раз — два! Шагом марш!

Петрушка идёт сзади Капрала и ударяет его палкой. Капрал убегает.

<...>

Выбегает Собака.

Петрушка. Шавочка, кудлавочка, какая ты замарашка, уж не из Парижа ли ты к

нам прибежала? Поближе? (Собака хватается за Петрушку за рубаху). Стой, стой, Мухтарка, разорвешь рубаху-то! Стой, Мухтарка, больно! (Собака кидается на него и хватается за нос). Ай, батюшки, голубчики родимые, знакомые, заступитесь! Пропадает моя головушка: Мухтарка за нос схватила. Отцы родные, пропадёт моя головушка совсем с колпачком и с кисточкой! Ой! ой, ой! Загрызла!

Собака грызёт и тербит Петрушку, потом вскидывает его на себя и убегает с ним.

На примере данного варианта рассмотрим приёмы смеха, используемые в петрушечной комедии:

– функция синтаксического и смыслового параллелизма слов и фраз (ваше сковородие);

– использование присказок, пословиц и поговорок;

– балагурство. В балагурстве смеховую роль играет рифма, которая рубит повествование на алогичные куски, показывая нереальность, абсурдность происходящего. Балагурство разрушает семантику слов, коверкая при этом и внешнюю форму. Петрушка вскрывает нелепость в строении слова, даёт ложную этимологию, связывает слова, лишь внешне похожие по звучанию (Капрал. К но-о-оги! Петрушка. Недавно спать все **полегли**. Капрал. Слушай команду! **На плечо!** Петрушка. Что так **горячо?** Капрал. Правое плечо **вокруг!** Петрушка. Как хвачу тебя я **вдруг!**);

– использование оксюморона и оксюморонных сочетаний фраз (Лошадь совсем молодая: во рту нет ни одного зуба; где это видано, чтобы живых в солдаты брали);

– применение метатезы (Мышь бегуча да лягушка летуча);

– преувеличения;

– алогизмы (Я тебе покажу Париж, что ты у меня сторишь и не уедешь в Тмутаракань, а попадёшь головой в лохань);

– раёшный стих;

– разделение диаметрально противоположных фраз вопросом собеседни-

ка (*Петрушка*: Я горбатый. *Капрал*: Где же твой горб? *Петрушка*: Дома на печи оставил);

– ведение разговора с мнимо глухим героем (слово, недоуслышанное собеседником, рифмуется с другим, сниженным или взятым из другой понятийной области. Например, к «неуслышанному» слову «рублей» подбирается рифма-омофон «гвоздей»; *Петрушка*: Куда я с тобой пойду? *Чёрт*: В ад! *Петрушка*: В маскарад?);

– перемежение прозы и раёшного стиха, при котором раёшная форма намеренно ломается прозаической вставкой (П е т р у ш к а. Невесту добыл,
Немца убил,
Лошадь купил,
И подлеца капрала проводил!
Теперь песню спою).

В XIX веке образ Петрушки был настолько популярен, что вышел из устной народной среды и прижился в литературных произведениях. Впечатления о встречах с Петрушкой передавал Н.А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо», Глава II «Сельская ярмонка».

В XX веке интерес к шутовскому герою не только народа, но и представителей творческой интеллигенции не остывает. И.Ф. Стравинский создаёт балет «Петрушка», А.Н. Бенуа пишет к нему декорации, С.Ю. Судейкин и Н.Н. Сапунов обращаются к образу Петрушки в своих картинах. Многочисленные воспоминания художников, композиторов, писателей и поэтов описывают детские и юношеские впечатления о театре Петрушки и петрушечниках — например, Ф.И. Шаляпина, М. Горького, А.Н. Бенуа, который, в частности, пишет, что «первыми представлениями, которыми я забавлялся, были спектакли Петрушки. ...Помню во всяком случае Петрушку на даче, когда мы ещё жили в Кавалерских домах. Уже издали слышится пронзительный визг, хохот и какие-то слова — всё это производимое Петрушечником через специальную машинку, которую он клал себе за

щеку (тот же звук удаётся воспроизвести, если зажать себе пальцем обе ноздри). Получив разрешение родителей, братья зазывают Петрушку к нам во двор. Быстро расставляются ситцевые пёстрые ширмы, „музыкант“ кладёт свою шарманку на складные 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, а на голове остроконечная шапка с красным верхом. Он необычайно подвижной и юркий, ручки у него крохотные, но он ими очень выразительно жестикулирует, свои же тоненькие ножки он ловко перекинул через борт ширмы. Сразу же Петрушка задирает шарманщика глупыми и дерзкими вопросами, на которые тот отвечает с полным равнодушием и даже унынием. Это пролог, а за прологом развёртывается сама драма.

Петрушка ухаживает за ужасно уродливой *Акулиной Петровной*, он делает ей предложение, она соглашается и оба совершают род свадебной прогулки, крепко взявшись под ручку. Но является соперник — это бравый усатый городской, и *Акулина* видимо даёт ему предпочтение. *Петрушка* в ярости бьёт блюстителя порядка, за что попадает в солдаты. Но солдатское учение и дисциплина не даются ему, он продолжает бесчинствовать и, о ужас, убивает своего унтера. Тут является неожиданная интермедия. Ни с того, ни с сего выныривают два, в яркие костюмы разодетых, черномазых арапа. У каждого в руках по палке, которую они ловко подбрасывают вверх, перекидывают друг другу и, наконец, звонко ею же колошматят друг друга по деревянным башкам. Интермедия кончилась. Снова на ширме *Петрушка*. Он стал ещё вертлявее, ещё подвижнее, он вступает в дерзкие препирательства с шарманщиком, визжит, хихикает, но сразу наступает роковая развязка. Внезапно рядом с *Петрушкой* появляется собранная в

мохнатый комочек фигурка. Петрушка ею крайне заинтересовывается. Гнусаво он спрашивает музыканта, что это такое, музыкант отвечает: „это барашек“. Петрушка в восторге, гладит „учёного, мочёного“ барашка и садится на него верхом. „Барашек“ покорно делает со своим седоком два, три тура по борту ширмы, но затем неожиданно сбрасывает его, выпрямляется и, о ужас, это вовсе не барашек, а сам чорт. Рогатый, весь обросший чёрными волосами, с крючковатым носом и длинным красным языком, торчащим из зубастой пасти. Чорт бодает Петрушку и безжалостно треплет его, так что ручки и ножки болтаются во все стороны, а затем тащит его в преисподнюю. Ещё раз три жалкое тело Петрушки взлетает из каких-то недр высоко, высоко, а затем слышится только его предсмертный вопль и наступает „жуткая“ тишина... Шарманщик играет весёлый галоп и представление окончено» [2, с. 9].

Но всё же образ Петрушки в начале XX века не остаётся неизменным, трансформируясь и приспособляясь к новым модернистским условиям. Он отразился в творчестве многих представителей Серебряного века, интерес которых к древнему народному творчеству, лубку был огромен. Сквозная тема Красного шута проходит во многих произведениях А. Белого: в набросках к драме «Красный шут» (1910), в балладе «Шут» (1911), образ красного шута — балаганного Петрушки — играет важную роль в романе «Петербург» (1912–1913). В романе «Котик Летаев» (1915) А. Белый в рваном строе образов из детства вспоминает балаганного Петрушку. В главе «Паяц-Петрушка» перед читателем в развёрнутой метафоре проходит балаганное представление, увиденное глазами ребёнка, которое он запомнит на всю жизнь и будет обращаться к этой теме неоднократно в своих произведениях.

«Курий крик — Крр-кр! — каверзник: растрещался трещоткой; он — грудо-

горбая, злая, пёстрая, полосатая финтифлюшка-петрушка: в редкостях, в едкостях, в шустростях, в юростях, востреньким, мертвеньким, дохленьким носиком, колпачишкой и щёткою в руке-раскоряке колотится что есть мочи без толку и проку на балаганном углу — Крр-крр-кр! — высоко!

Я — подтянутый, схваченный, вскинутый! — с изумлением, строгостью и безо всякого наслаждения рассматриваю вредоносное, вострое, пёстрое и очень злое созданыце, как дозируют тарантулов в опрокинутой банке: как бы не выскочил укусить; и разрезает картавенький голосок как точёными ножницами: подчирикнул, подпрыгнул, подпрыгнул и нет его — на балаганном углу; падают лишь снежинки на носик. Тут ударили в бубны.

Меня же, дрожащего, покрытого смертной испариной, продолжают — подтягивать, схватывать, вскидывать! — тащут за руки, без всякого милосердия: под полотно балагана, где кипят и пучатся бубны — под полотном балагана! Мы спешим в кровавые кумачи, в мимотекущие ураганы и старые-старые ярости, где нас всех прищемлят, растиснут, раскрошат, завертят, закрутят, зажарят и... сбросят — в пропасти колесящих карбункулов! — Вот уже кровавые кумачи с курьим криком Петрушек, из которого вдруг выхватывается на нас, обдавая нас пламенами, мелочицей колпачник и что есть мочи замахивается своей медной тарелочкой. Мне говорят: — Вот — паяц! — но на бывалое безобразие отвечаю я криком!» [1, с. 89–90].

Театр Петрушки стал источником и многочисленных интерпретаций начала XX века. Интересен сценический лубок Петра Потёмкина «Петрушка» 1908 года, осмысленный автором в образах мирискуснической стилизации [3]. Миниатюра была написана Потёмкиным специально для театра-кабаре «Лукоморье», где и была осуществлена её постановка в 1908 году В.Э. Мейерхольдом.

Здесь в роли традиционных кукольных персонажей выступали живые актёры. Пьеса Потёмкина содержит комические намёки на фигуры литературно-художественной богемы того периода. В персонажах пьесы угадываются аллюзии на литературный бомонд Серебряного века — А.С. Блока и его жену, К.И. Чуковского, М.А. Волошина, С.С. Прокофьева, В.Я. Брюсова и др.

Кроме того, в репликах главного героя прозрачен и политический фон России нового столетия: «А вот когда я буду мистическим анархистом», «В Университет на сходку собираюсь», «Господа, здесь вам не Дума» и т. д.

Действующие лица миниатюры тоже немного отличаются от народного театра Петрушки: кроме Петрушки, его невесты Акулины, Музыканта, Будочника и Немца, здесь появляются Поэт, Чиновник, Голос из-за ширм и Бука-чёрт. Петрушка представляется так же, как и его народный прототип: «Я мусью фон-гер Петрушка, по-старинному Петруха Фарнос». Финал Потёмкиным написан по аналогии с народным спектаклем в двух вариантах: в одном — Петрушка побеждает Буку, в другом — Бука утаскивает Петрушку в ад.

Таким образом, в рубежную эпоху XIX–XX столетий образ Петрушки-шута был весьма востребован в художественной среде, что связано с интересом творцов Серебряного века и к народной, примитивной культуре, и к образу куклы, выступающей в качестве тождественной, но инфернальной личины человека. Наличие такого интереса подтверждает ещё одно обращение Петра Потёмкина к теме шута. В 1909 году Потёмкин переводит драму на тему средневекового романа о Тристане и Изольде «Шут Тантрис» (1907) немецкого драматурга Эрнста Хардта, в интерпретации которого сквозь средневековые декорации проглядывает шут Петрушка. Пьеса была поставлена В.Э. Мейерхольдом в Александринском театре в 1910 году.

Но с приходом новых социальных реалий, на фоне политических изменений в стране и мире образ не только классического Петрушки, но и стилизованного Петрушки раздваивается. После революции 1917 года один Петрушка преобразился в победившего пролетария. Новая власть быстро осознала агитационные возможности народного театра и выдвинула лозунг «Возвратить театр народу!». Особое значение придавалось театру марионеток. Театр Петрушки становится прежде всего театром революционной сатиры, политическим театром. Так появляется «Кооперативный Петрушка», «Петрушка-рабфаковец», «Красноармейский Петрушка». Для примера можно привести пролог пьесы М.Д. Вольпина под витиеватым названием, имитирующим фольклор, — «Представление любительское про дело потребительское, про Ньюрку, купца и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика» [7, с. 164–165]:

Появляется Петрушка и произносит монолог:

Здрасьте, граждане и товарищи,
Наконец-то увиделся с вами я!
Примите от вашего Петрушки
самые наилучшие пожелания.
Безо всякого промедления
покажу я вам представление:
про купца хитрящего,
приказчика пропащего,
про мануфактуру,
про девку-дуру.
Покажу вам, родные братцы, я,
что такое кооперация,
как купец при помощи хитрости
смог оттуда товары все вытрясти
и в конце концов попал
в яму, что другим копал.
Ну, кто из вас не знаком
с купцом. *(Входит купец)*
Посмотрите спереди *(поворачивает купца)*,
посмотрите сзади.
Что скажете? ничего себе дядя?
Эти дяди
денег ради
рады нашему брату подгадить.



Хитер, как лисица, зол, как Каин,
этой вот лавки хозяин.

Другой Петрушка стал эмигрантом.
Саша Чёрный создаёт лубок «Петрушка
в Париже» в 1925 году. Версия Чёрно-
го сокращает количество персонажей,
оставляя ажана (квартильного), доктора,
который уводит у Петрушки жену, чёрта.

*Петрушка (всплёскивая руками, появля-
ется из-за ширмы и поёт на мотив «Барыни»):*

Укатил я из Москвы,
Потому что жить там нудно, —
Но в Париже мне, увы,
Тоже, братцы, очень трудно...

<...>
Я ведь, миленькие, русский!..
Смокинг не на что купить...
В кошельке два су на ужин...
В кино, что ли, поступить?
Да кому Петрушка нужен?
Стать шофёром? Чёрта с два!
План Парижа, брат, не шутка.
Всё, бывало, трын-трава, —
А теперь — уй-юй — как жутко!..

Далее следует разговор с Ажаном.

Ажан:
Эй, гражданин, ваша карт-д'идантите?
Петрушка (встряхивается):
У сороки на хвосте!
Ажан:
Ваше ремесло?
Петрушка:
В Каспийское море под лёд 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:
Почтеннейшая барыня, Кузькина мать.
Ажан (наступая):
Где вы жи-вё-те?!
Петрушка (отступая):
В Люксембургском саду у голландской тёти...

Матрёна Ивановна, жена, спасает Пе-
трушку, кокетничая с ажаном.

Ажан (сладким голосом):

<...>

Ну что ж, живите, шут с вами, —
Надо ж сделать снисхождение даме.
Только достаньте поручительство...
Петрушка (в сторону):
От месопотамского правительства,
Писанное вилами на воде...

<...>

*Петрушка (опускается на ширму и све-
шивает голову и руки):*

Ослабел... Помираю... Брысь!

*Матрёна Ивановна (суется, пы-
таясь его поднять):*

Ах, mon Dieu, холодные уши...
Доктор, доктор! Помогите Петруше!!
Доктор (в цилиндре и смокинге):
Где ваш пациент?

(Наклоняется к Петрушке)

Один момент...

Пульс, как у клячи,
Дыханье цыплячье,
Сердце размякло,
В голове пакля —
В животе пусто...

Петрушка (слабым голосом):

Врёшь! Вчера съел пол-лангуста...

Доктор (обращаясь к Матрёне Ивановне):

Крышка, madame!

Да на кой чёрт он вам?

Вы такая пышка...

Матрёна Ивановна (игриво):

Доктор! Шалунишка...

Доктор:

Бросим его под мост,

Псу под хвост,

Возьмём такси

И айда ко мне в Пасси...

(Обнимает Матрёну Ивановну и целует.)

*Петрушка (слабо приподымается, под-
бирается к доктору, пытаясь ударить его
палкой по голове, но промахивается):*

Вот до чего ослабел, —

Даже доктора уколошить не сумел!

*Доктор (отбрасывает локтем Петруш-
ку, тот сваливается на ширму):*

Madame, к вашим услугам полмира, —

Выбирайте, я или он...
 У меня есть квартира,
 Ванна и телефон...
 Отдельная спальная!..
 М а т р ё н а И в а н о в н а:
 А отопление центральное?
 Д о к т о р (*кивает головой*):
 Ещё бы!
 Для такой симпатичной особы...
 М а т р ё н а И в а н о в н а:
 Прощай, Петрушка! Прощай, инвалид...
 Против центрального отопления кто
 устоит?
 (*Обнимается с доктором, и оба исчезают.*)
 П е т р у ш к а (*один; приподымается и
 оглядывается*):
 Удрала... Погиб! Пропал!!!
 Чтобы меня чёрт побрал!
 <...>
 Ч ё р т (*выскакивая снизу*):
 Вы меня звали, гражданин Pierre?
 П е т р у ш к а:
 Это ещё что за кавалер?
 Ч ё р т:
 Эмигрантский чёрт, родом из Тулы...
 П е т р у ш к а (*обнимает его*):
 Земляк?! Ах ты, шут сутулый!
 Ты как попал в Париж?
 Ч ё р т:
 Да разве там усидишь?
 В Туле все походили с ума, —
 Не жизнь, а тюрьма!
 Люди чертей стали хуже,
 Дела, что ни день, то туже
 <...>
 (*Чёрт хватает Петрушку и тащит.*)

Как видно, Петрушка в эмиграции —
 совсем не тот озорник и потешник, ко-
 торый дома легко расправлялся со сво-
 ими оппонентами. Всё ещё зубоскала,
 Петрушка всё же не может дать отпор
 ни полицейскому, ни доктору, ни чёрту,
 который на этот раз уже окончательно
 утащил шута в преисподнюю, поставив
 точку не только на судьбе Петрушки, но
 и на всей прошлой жизни в России.

Так чем же было шутство в дорево-
 люционной России? Его антинорматив-

ность внутри сферы незыблемых норм,
 особая сниженная этика, условность,
 в которой находят себе место различные
 чудеса, перевёрнутость поведения — всё
 это, с одной стороны, отражало бессозна-
 тельное стремление народа к собствен-
 ному творчеству, с другой, — вносило дух
 свободы и хаотизации, компенсирую-
 щий строгость порядка.

Шут Фарнос, а следом за ним и Петруш-
 ка, обладали правом на антиповедение и
 нарушение моральных законов, то есть
 тем правом свободы, которым не распо-
 лагали рядовые. В течение XVIII–XIX ве-
 ков, вплоть до начала XX века лубок, а
 затем и кукольный театр Петрушки вы-
 полняли роль альтернативной, «парал-
 лельной» официальной, культуры. Вви-
 ду откровенной оппозиционности почти
 весь арсенал её приёмов, построенных по
 принципу «переворачиваемости», может
 быть снабжён приставкой «анти».

Раздвоение на серьёзного Культурно-
 го героя и его демонически-комический
 отрицательный вариант Антигероя соот-
 ветствует некоему этическому дуализму,
 дифференцирующему героическое и ко-
 мическое. Нарушая социальные нормы,
 герои трикстерного поведения разрывают
 порочный круг мира, где всё предопре-
 делено, создавая многовариантность
 бытия. В стране победившего социализ-
 ма этой многовариантности, альтерна-
 тивности быть не могло априори. Поэто-
 му в эпоху тоталитарного соцреализма
 смеховая культура, сатира и пародия на
 долгие десятилетия стали чужеродными
 элементами, развиваясь в неподцензур-
 ной эмигрантской и советской неофици-
 альной андеграундной литературе.





ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Олеарий, Адам (1599–1671) — немецкий путешественник, географ, ориенталист, историк, математик и физик. В качестве секретаря посольства, отправленного герцогом Фридрихом III к персидскому шаху, записал и опубликовал свои заметки, собранные во время путешествия, в том числе и по Руси.

² Д.А. Ровинский — известный дореволюционный собиратель русского лубка, в 1881 году опубликовал 7 томов лубочных картинок и 5 томов комментариев к ним, открыв забытый пласт народного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Котик Летаев. СПб.: Эпоха, 1922. 296 с.
URL: https://imwerden.de/pdf/belyj_kotik_letaev_1922.pdf (дата обращения: 10.03.2021).
2. Бенуа А. Жизнь художника: воспоминания. Том 2. Нью-Йорк, 1955. 404 с.
3. Кабаретные пьесы Серебряного века / сост., подгот. текста, вступ. статья Н. Букс. М.: ОГИ, 2018. 569 с.
4. Лихачёв Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л.: Наука, 1976. 204 с.
5. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Приложения. Кн. 1. СПб.: тип. имп. спб. театров, 1895. С. 85–185.
6. Скоморошины. Сборник. Public Domain. М.: Эксмо, 2007. 542 с.
7. Цехновицер О., Ерёмин И. Театр Петрушки: для работников городских клубов, школ и кукольных театров. М., Л.: Гос. изд-во, 1927. 184 с.
8. Чёрный С. Петрушка в Париже (Лубок). Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / Сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. 496 с.
URL: <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/scenki/petrushka-v-parizhe-lubok.htm> (дата обращения: 11.03.2021).

Об авторе:

Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения, преподаватель факультета среднего профессионального образования, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-7051-5881, shlykovasv19@mail.ru

REFERENCES

1. Belyy A. *Kotik Letaev* [Kotik Letaev]. St. Petersburg: Epokha 1922. 296 p.
URL: https://imwerden.de/pdf/belyj_kotik_letaev_1922.pdf (accessed: 03/11/2021).
2. Benua A. *Zhizn' khudozhnika: vospominaniya* [Benois A. The Artist's Life: Memoirs]. Volume 2. New York, 1955. 404 p.
3. *Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [Cabaret Pieces of the Silver Age]. Comp., prepared text, entered article by N. Buks. Moscow: OGI, 2018. 569 p.
4. Likhachev D.S., Panchenko A.M. "Smekhovoy mir" *Drevney Rusi* ["The Laughing World" of Ancient Russia]. Leningrad: Nauka, 1976. 204 p.
5. Peretts V.N. *Kukol'nyy teatr na Rusi: Istoricheskiy ocherk* [Peretz V.N. The Puppet Theater in Russia: Historical Sketch]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov. Prilozheniya. Kn. 1* [Yearbook of the Imperial Theaters. Applications. Book 1]. St. Petersburg: Printing House of the Imperial



St. Petersburg Theaters, 1895, pp. 85–185.

6. *Skomoroshiny*. Sbornik [Buffoons. Collection]. Public Domain. Moscow: Eksmo, 2007. 542 p.

7. Tsekhnovitser O., Eremin I. *Teatr Petrushki: dlya rabotnikov gorodskikh klubov, shkol i kukol'nykh teatrov* [Petrushka Theater: for Employees of City Clubs, Schools and Puppet Theaters]. Moscow, Leningrad: State Publishing House, 1927. 184 p.

8. Chernyy S. *Petrushka v Parizhe (Lubok)* [Petrushka in Paris (Lubok)]. *Sobranie sochineniy: V 5 t. T. 2: Emigrantskiy uezd. Stikhotvoreniya i poemy. 1917–1932* [Collected works in 5 volumes. Vol. 2: Emigrant County. Poems and Long Poems. 1917–1932]. Compilation, preparation of the text and comments by A.S. Ivanova. Moscow: Ellis Lack, 1996. 496 p.

URL: <http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny-sasha/scenki/petrushka-v-parizhe-lubok.htm>

(accessed: 03/11/2021).

About the author:

Svetlana P. Shlykova, Ph.D. (Arts), Faculty Member at the Department of Secondary Professional Education,

Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire

(410012, Saratov, Russia),

ORCID: 0000-0002-7051-5881, shlykovasv19@mail.ru

