

ПЕТРУШКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Автор: В. И. НОВИКОВ

Русский человек упорно не желает отказываться от национальных культурных традиций даже тогда, когда история, казалось бы, беспощадно подвела под ними черту. За примерами не стоит далеко ходить. Чем объяснить существование такого удивительного праздника, как "старый Новый год", который уже фактически обрел официальный статус? Почему бы и нет, если "Татьянин день" в качестве студенческого праздника узаконен? Но это у всех на виду. Есть и не столь очевидное. Однако при внимательном рассмотрении становится ясным, что старое просто облеклось в новые одежды.

Невольно задаешься вопросом, что такое традиция вообще? Почему в разные эпохи мы сталкиваемся с культурными явлениями, внешне как будто не имеющими ничего похожего, но, по сути дела, отмеченными общей печатью? Впрочем, прошлое и не должно повторяться. Каждая эпоха по-своему творчески самовыражается, и эта художественная образность никогда не дублируется. Но в любом случае сохраняется "похожесть", хотя и не всегда различимая простым взглядом. Можно сказать, что любое время обязательно накладывает на знакомое полотно собственную уникальную ретушь.

Традиция не просто передает культурные ценности от одного поколения другому, а делает это избирательно - во имя новых потребностей. Оставляя в неприкосновенности суть, она иногда до неузнаваемости перестраивает внешность. Особая роль отводится искусству. Ю. Лотман писал по этому поводу: "Гениальным свойством искусства вообще является мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира" [Лотман, 1992, с. 235]. Итак, на повестке дня прутковское: "Зри в корень!".

Невозможно оспаривать, что центральная фигура русского фольклора - Иван-дурак. Даже больше - он воспринимается воплощением национального характера. Но значимый момент: Иван-дурак - главный герой отнюдь не бытовой, а волшебной сказки. Другими словами, этот образ сложился в отдаленную эпоху и не претерпел существенных изменений, по крайней мере в фольклорной традиции. Даже переключаясь в художественную литературу, он не изменился ("Конек-горбунок" П. Ершова). Но подобный уход в прошлое представляется просто невозможным. Иначе Иван-дурак растерял бы свое обаяние. Такого-то как раз и не происходит. Следовательно, он продолжал свою "живую жизнь", но только переменял обличье в соответствии с новыми историческими условиями.

"Бунташное" XVII столетие и петровская эпоха сломали сложившуюся в течение предыдущих веков социальную иерархию. Люди из низов смело пробивались к верхам власти, тесня родовитую знать. Достаточно указать на А. Меншикова. Исторические анналы того периода переполнены рассказами о сделанной в одночасье карьере или о немислимом обогащении. Казалось, все благоприятствовало проявлению качеств, присущих сказочному Ивану. Своеобразным памятником этого социально-экономического перелома стала народная кукольная комедия о приключениях Петрушки. В некоторых

Н о в и к о в Владимир Иванович - кандидат филологических наук, историк культуры.

ее вариантах у Петрушки даже есть фамилия Самоваров, а самовары появились на Руси именно в петровское время.

Обоснованно высказывались предположения, что первоначальное имя нового фольклорного персонажа - Иван (см. [Перетц, 1896]). Но, перейдя в кукольные представления, он стал Петрушкой вследствие отождествления с любимым народом шутком Анны Иоанновны Петрилло (в просторечии просто Петрухой). Этот забавник под именем Петрухи Фарноса был героем лубочных картинок. У него кукла заимствовала свой горб. Одновременно свободная красная рубаша и остроконечный колпак Петрушки - традиционная одежда скоморохов, в то время уже исчезнувших из российской повседневности из-за церковных гонений. А на Руси шуты и скоморохи воспринимались как нечто единое.

Кукольная комедия о Петрушке в общих чертах сложилась в первой половине XIX в. и пользовалась широкой популярностью вплоть до начала нового столетия. Существовали различные местные варианты (петербургский, московский, южный), отличавшиеся только количеством сцен и действующих лиц. Главный герой всюду был один и тот же: иногда просто Петрушка, иногда Петр Петрович Укусов (в западных губерниях), иногда Ванька Рататуй (на юге). Сама комедия представляла собой ряд эпизодов. Обычно в начале появлялся сам Петрушка, представлял себя публике, забавлял и "задирал" ее, затем объявлял о своем решении жениться и выводил на сцену невесту. Далее следовал эпизод покупки лошади у цыгана. После остроумных препирательств Петрушка приобретает лошадь, садится на нее, но она тут же сбрасывает его на землю. Петрушка зовет врача, остается недоволен лечением и избивает доктора (обычно немца). Поочередно появляются другие персонажи (татарин, офицер, арап и т. д.) и получают от Петрушки свою порцию побоев. Даже блюститель закона квартальный бессилен справиться с Петрушкой. В конце концов олицетворяющая нечистого собака (или сам черт) утаскивает Петрушку в преисподнюю. Но эта смерть мнимая. В начале следующего представления Петрушка оказывается жив-здоров.

Особо следует подчеркнуть импровизационный характер кукольного действия о Петрушке. Главный герой сразу же ставит себя на один уровень с публикой; он - плоть от плоти ее. Петрушка перебрасывается со зрителями озорными репликами, стараясь не пропустить ни одного ехидного замечания с их стороны. Эту характерность "комедии о Петрушке" прекрасно передал Н. Некрасов в "Кому на Руси жить хорошо":

Комедия немудрая,
Однако и не глупая,
Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз!
Шалаш полным-полнехонек,
Народ орешки щелкает,
А то два-три крестьянина
Словечком перекинутся -
Гляди, явилась водочка:
Посмотрят да попьют!
Хохочут, утешаются
И часто в речь Петрушкину
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо!
Такие есть любители -
Как кончится комедия,
За ширмочки пойдут,
Целуются, братаются,
Гуторят с музыкантами

[Некрасов, 1953, с. 37].

Другая особенность "комедии о Петрушке" - ее злободневность. Петрушка живо и бойко откликается на все, что волнует разношерстную аудиторию - от новостей с фронта военных действий до мелкого жульничества трактирных полковых. Именно это

качество натолкнуло Ф. Достоевского в "Дневнике писателя" на мысль, что "комедию о Петрушке" вполне можно было бы представить в Александрийском театре - и публика ломилась бы на представление не в меньшем количестве, чем в ярмарочный балаган. В разговорах со сцены Петрушка мог бы язвительно философствовать по поводу того, что "тррахнул банк в Москве, полетели вагоны с рекрутами". Наконец, "черт, являющийся в конце, мог бы явиться тоже... в виде какого-нибудь банка или поземельного общества". Главное в том, что комедия "в высшей степени народная и в высшей степени веселая, художественная, удивительная..." [Достоевский, 1981, с. 180 - 181].

Достоевский нисколько не преувеличивал. Доказательством может служить следующий эпизод из воспоминаний режиссера А. Алексеева-Яковлева. Он рассказывает об одном эпизоде во время масленичного гуляния на Марсовом поле: "В центре толпы стояли А. Л. Дуров и К. А. Варламов и наперегонки балагурили со стариком Мелентьевым, "петрушечником"... Оказывается, А. Л. Дуров и К. А. Варламов, отправившись побродить "под горами" и увидев вышедшего на промысел старика Мелентьева, порешили "заговорить" его во время обычного вступительного приветствия Петрушки к собравшейся публике и тем самым не дать ему начать кукольное представление... И вот К. А. Варламов и А. Л. Дуров, к полнейшему удовольствию старика Мелентьева, забросали Петрушку приветствиями, упреками, вопросами, советами и т. п. Мелентьев, конечно, не оставался в долгу - нетрудно представить себе, что тут получилось, поскольку все трое в разной, конечно, мере, однако же были прирожденными балагурами и за словом в карман не лезли" [Русские... 1948, с. 110]. Знаменитые артисты совсем не считали зазорным обмениваться репликами с Петрушкой, вернее, с кукольником, невидимым для публики.

Единственный момент, связывающий "комедию о Петрушке" с волшебной сказкой, - похищение главного героя чертом в финале. По-видимому, здесь сказывается влияние райка, пришедшего в Россию с Запада. Само собой напрашивается аналогия с кукольным представлением истории доктора Фауста. Но Петрушка вовсе не обуреваем жадной познания. Он всячески стремится укорениться в действительности, причем отнюдь не стесняясь в средствах. Петрушка - типичное порождение русского XVIII в., выведшего на авансцену много подобных характеров. Ими переполнены ныне забытые авантюрные романы того времени. В ряде вариантов комедии Петрушка не устает повторять, что он "в Питере бывал", "по Питеру гулял". Именно из "комедии о Петрушке" дошла до нашего времени знаменитая питерская песенка:

Чижик-пыжик, где ты был?
На Фонтанке водку пил.
Выпил рюмку, выпил две:
Зашумело в голове.

В этой связи бронзовую фигурку чирика-пырика на набережной Фонтанки можно воспринимать и как своеобразный памятник Петрушке.

В целом Петрушка не столько умен, сколько хитер и изворотлив, даже агрессивен. В минуту опасности он готов стусеваться, но быстро обретает себя и вновь становится бойким и даже грубоватым, не брезгуя и нецензурным словом. Иностранцы ему не по нутру; немцев он не любит и всячески над ними потешается. Никакого налета культурности у него нет. Новинки литературы и искусства для него просто не существуют; он - существо из другого мира. Отсюда понятно, почему в начале XX в. популярность этого балаганного героя упала. Он уже не мог удовлетворить новые потребности, поскольку казался слишком уж простоватым. Счастливым соперником Петрушки оказался кинематограф; публика, ранее толпившаяся вокруг ярмарочных балаганов, пошла смотреть "движущиеся картинки". Да и первые фильмы, представлявшие собой чередования эпизодов, чрезвычайно походили на привычные представления.

Вновь ожил Петрушка после революции 1917 г. Новая власть быстро осознала агитационные потенции народного театра и выдвинула лозунг: "Возвратить театр народу!". Особое значение придавалось театру марионеток. А. Луначарский в "Докладной запис-

ке" Наркомпросу 1918 г. писал: "Легко осуществимый технически, тесно связанный всеми своими элементами с народным творчеством, он будет служить пробным камнем для установления истинного народного репертуара и для выработки тех театральных приемов, которые приведут к неразрывному слиянию сцены с народной аудиторией" (цит. по [Смирнова, 1983, с. 87]).

Первыми энтузиастами нового кукольного театра были художники. Шесть выпускниц Академии художеств стали основательницами первого Государственного театра марионеток в Ленинграде. Известная художница Н. Симонович-Ефимова (серовская "Девушка, освещенная солнцем") и ее муж живописец-анималист И. Ефимов создали аналогичный театр в Москве. Помимо пьес с Петрушкой в нем шли инсценировки басен И. Крылова. Вскоре этим начинанием горячо заинтересовался А. Толстой. В своих воспоминаниях Симонович-Ефимова пишет: "Случился раут по поводу именин дочки в одной знакомой семье, где собирались поэты и художники. Хозяйка дома попросила меня показать кукольный театр. К тому времени выработался "Больной Петрушка" (которого я придумала для деревенских детей). Я сыграла его и две новые басни. Вот тут-то и стали оправдываться фантастические, заносчивые мысли о театре Петрушек, потому что, когда я кончила, ко мне подошел Алексей Николаевич Толстой, который, оказалось, был среди публики, и спросил: "Кто писал вам текст Петрушки? Вы знаете, что он очень, очень хорошо написан"... Он продолжал: "Станиславский давно мечтает о кукольном театре и заказал мне пьесу. Я знаю, как трудно писать для Петрушек, поэтому-то я и оценил вашу. Вам надо показать ваш театр Станиславскому, я устрою это"... И устроил. Через два дня я сыграла эти пьесы Станиславскому у него на дому, а еще через несколько дней - в Художественном театре: для артистов театра и студий" [Симонович-Ефимова, 1980, с. 70].

Одним из первых представлений стала инсценировка сказки Толстого "Мерин". Симонович-Ефимова вспоминает: "Последняя исполнялась особенным образом, под чтение Алексея Николаевича, который принялся за дело серьезно, настаивая и на совместных с ним многочисленных репетициях. Мы разучивали... при его, так сказать, режиссуре. Было сделано так: несколько сказок он прочел один, а когда начал читать последнюю, "Мерин", занавесочка нашего балагана раскрылась, и стало разыгрываться все то, о чем он читал. Как будто неожиданно для его самого, или еще, как будто он чтением вызвал слова к реальной жизни. Волки ели мочалу, давились ею, кашляли; у лошади, в конце концов, неожиданно вырос волчий хвост, который вилял по-собачьи, крючком вверх: все это было очень смешно. (Не условно смешно, а крепко смешно, по-площадному. Все и хохотали.)" [Симонович-Ефимова, 1980, с. 71].

Официальная поддержка привела к тому, что в театре марионеток стали работать крупные мастера искусств; среди них композитор Ю. Шапорин, художники В. Фаворский и молодые Кукрыниксы. На первых порах все эти талантливые люди опирались на опыт старого народного игрища. Петрушка, воскресший из небытия в качестве героя советской действительности, отнюдь не казался анахронизмом или вставным номером. Названия многочисленных театров марионеток говорят сами за себя: "Кооперативный Петрушка", "Петрушка-рабфаковец", "Красноармейский Петрушка". Кукла "красноармейского Петрушки", созданная Кукрыниксами, произвела фурор на Первой всеевропейской выставке театральных кукол в Брюсселе в 1930 г. и стала эмблемой Всесоюзного союза кукольников.

Петрушка преобразился в победившего пролетария. Место народного Петрушки занял революционный. В дни торжеств (1 мая, 7 ноября) на площадях больших городов появлялись платформы, с барьеров которых хорошо знакомый публике Петрушка в красной рубашке сыпал солеными политостростями, вызывая всеобщий восторг собравшихся. Рядом с ним были "классовые враги": длинноволосый поп в рясе, толстобрюхий кулак в свеженачищенных сапогах и с часами на цепочке, одетый с иголки нэпман в цилиндре. Все они один за другим становились жертвами Петрушки.

Театр Петрушки рассматривался как "единственный возможный театр революционной сатиры" [Цехновицер, Еремин, 1927, с. 85]. Конечно, это был прежде всего полити-

ческий театр. Представления приурочивались к каждому из многочисленных новых праздников "красного календаря": Международному юношескому дню, Дню Красной армии, Дню просвещения и т. д. Так, в День Парижской коммуны противником Петрушки неизменно выступал Тьер, часто в форме генерала Белой армии. В противоречии с исторической правдой он оказывался побежденным и низвергнутым. На сцену выводились и недавние противники - Колчак, Деникин, Врангель, и лидеры буржуазной Европы - Ллойд-Джордж, Пуанкаре, Керзон.

Перед "театром Петрушки" ставилась задача способствовать внедрению "советского образа жизни". Он рассматривался как театр рабочего клуба, откликающийся на любые значимые события в жизни фабрики или завода. Ему надлежало высмеивать прогульщиков, хулиганов, бюрократов из администрации предприятия. Часто Петрушка уже переставал быть главным действующим персонажем. Ему отводилась роль резонера, вводящего зрителя в суть дела при начале представления и подводящего итог в финале.

Новый театр уже не мог быть только фольклорным. Ему понадобились свои авторы. Театр Петрушки стал литературным театром. Для примера можно привести пролог пьесы под витиеватым названием, имитирующим фольклор: "Представление любительское про дело потребительское, про Нюрку, купца и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика" (автор М. Вольпин). В этой нехитрой пьесе купец стремится одолеть открытый рядом с его лавкой кооперативный магазин. Приказчик этого магазина ухаживает за дочерью купца Нюркой. Она уводит его из магазина, и этим пользуется купец, чтобы подменить товар: вместо керосина оказывается вода, зубного порошка - сода, парфюмерного крема - вакса для обуви. Приказчик возвращается и дарит Нюрке банку крема для лица. Она в восторге, сразу же открывает ее и начинает мазать лицо, на глазах превращаясь в негритянку. Обман раскрывается, купца арестовывают и отдают под суд. Такова фабула. Перед началом 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 деву-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 дядя
денег ради
рады нашему брату подгадить.
Хитер, как лисица, зол, как Каин,
этой вот лавки хозяин. (Показывает на лавку купца.)

(цит. по [Цехновицер, Еремин, 1927, с. 164 - 165]).

Петрушка воспринимался в то время, как один из "мировых образов" классической культуры. Об этом говорил М. Горький в речи на Первом съезде советских писателей в

1934 г. Он выстроил своеобразный ряд этих образов: "Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, - далее - доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и наконец Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть" [Горький, 1954, с. 305].

Новое произведение Толстого "Золотой ключик, или Приключения Буратино" целиком укладывалось в контекст своего времени. Сказочная повесть о похождениях деревянного человечка Буратино принадлежит к числу тех редких книг, с которыми знаком буквально каждый читающий по-русски. Значительно менее известен в России ее первоисточник. Повесть К. Коллоди "Приключения Пиноккио" в нашей стране не переиздавалась после появления переработки Толстого. Положение изменилось только в последнее время. Но толстовское переложение отнюдь не оказалось вытесненным. Наоборот, сказка Коллоди широкой популярности не приобрела, и ее новые издания видимо можно объяснить стремлением познакомить российских детей со всем спектром мировой детской литературы. Пиноккио (по-итальянски кукла из соснового полена) остается случайно забредшим в Россию чужестранцем, где Буратино давно уже стал своим родным героем. В чем же дело?

Анализ с неизбежностью приводит к представляющейся вечной дилемме России и Запада. Пример произведений детской литературы кажется элементарным, и на нем четче, чем где бы то ни было, выступают различия российского и западного менталитета. Однако простота эта только кажущаяся.

Трудно с определенностью сказать, когда возникла тенденция русифицировать для массового потребления популярные произведения западной литературы. За примерами ходить далеко не надо: достаточно указать на повесть о Бове-королевиче. На рубеже XIX - XX вв. эта тенденция, казалось бы, окончательно себя изжила. Но в области детской литературы изменений не произошло. Первые переводчики "Алисы в стране чудес" Л. Кэрролла всячески стремились приспособиться к мировосприятию своих малолетних читателей. Иностранные имена заменялись русскими; стихотворные вставки были вовсе не переводами малопонятных русским детям иронических баллад английского шутника, а пародиями на хорошо знакомые тексты из гимназических хрестоматий ("Бородино" М. Лермонтова, "Песнь о вещем Олеге" А. Пушкина). Классический пример - первая "проба пера" В. Набокова "Аня в стране чудес". Толстой шел по проторенному пути.

В Италии сказочная повесть Коллоди имела ошеломительный успех. Впервые вышедшая из печати в 1883 г., она к началу нового столетия была переиздана уже более 500 раз. Сразу же последовали переводы на другие европейские языки. Первые русские издания "Приключений Пиноккио" датируются 1906 г. Следовательно, история деревянного человечка была хорошо известна русским детям и до Толстого. Как бы отмежевываясь от старого персонажа, писатель дал своему герою новое имя. Появился Буратино, и Пиноккио мгновенно был забыт. Разгадать этот феномен можно только предположив, что Толстой по-настоящему выстрадал образ своей деревянной куклы. Как ни удивительно, но это истина!

Возможно, чтобы пресечь кривотолки, писатель начал свою повесть предисловием, объясняющим происхождение ее замысла: "Когда я был маленький - очень-очень давно, - я читал одну книжку; она называлась "Пиноккио, или Похождения деревянной куклы" (деревянная кукла по-итальянски - буратино).

Я часто рассказывал моим товарищам, девочкам и мальчикам, занимательные приключения Буратино. Но так как книжка потерялась, то я рассказывал каждый раз по-разному, выдумывал такие похождения, каких в книге совсем не было.

Теперь, через много-много лет, я припомнил моего старого друга Буратино и надумал рассказать вам, девочки и мальчики, необычайную историю про этого деревянного человечка" [Толстой, 2002, с. 159].

Эти слова - скорее всего, писательская фантазия. Вряд ли в детстве он читал по-итальянски повесть о приключениях Пиноккио, а первое русское издание появилось, когда Толстому было двадцать четыре года. Впервые он обратился к ней в 1924 г.; в Берлине

по просьбе Н. Петровской (Ренаты из "Огненного ангела" В. Брюсова) Толстой взялся отредактировать ее перевод повести Коллоди. Сюжет захватил его, и он - художник безбрежной творческой фантазии - внес в текст многочисленные новации. Этот год и следует считать годом рождения русского Буратино. Вообще, это предисловие крайне лукаво. Дело в том, что Толстой, пользуясь незнанием читателей, подменяет одного героя другим. Буратино, в отличие от Пиноккио, не просто деревянная кукла, а персонаж театра марионеток, представляющий собой аналогию российскому Петрушке, от которого он унаследовал свой длинный нос. Интересно отметить попутно, что Толстой отнюдь не был первооткрывателем театра марионеток. Например, кукольным театром увлекалась Жорж Санд; в своем доме она устраивала представления, где ставила пьесы о похождениях Буратино собственного сочинения.

Возможно, первоначально все было простой случайностью. Превратности эмигрантского существования делали неизбежным погоню за заработками даже для такого признанного писателя, как Толстой. Вероятно, редактирование перевода итальянской сказочной повести он рассматривал сначала как обыкновенную поденщину. Но постепенно работа увлекла его, и не удивительно, что сразу же возник соблазн придать Пиноккио черты русского ярмарочного Петрушки. Помимо прочего, это отвечало как веяниям времени, так и творческим интересам самого писателя.

При сравнении итальянской и русской сказочных повестей видно, что на первых страницах Толстой четко следовал первоисточнику. Разительные отличия появляются после того, как деревянный человечек попадает на представление бродячего кукольного театра. У Коллоди это просто первый эпизод странствований Пиноккио. Директор кукольного театра Манджафоко, несмотря на грозную внешность, оказывается добрым великаном и дарит Пиноккио пять золотых монет, которые и сыграли роковую роль в его дальнейшей судьбе. Не то у Толстого. Представление становится фактически завязкой сюжета всей повести. Карабас Барабас, в противоположность своему прототипу, сразу же проявляет себя как закоренелый враг Буратино. У Коллоди Манджафоко напрочь исчезает из повествования; у Толстого Карабас Барабас - один из основных персонажей и "главный злодей". Итальянские имена сохраняются, но дальнейший рассказ наполняется многочисленными русскими реалиями.

Парадокс в том, что эти реалии с первого взгляда представляются заимствованными. Действительно - Пьеро и Мальвина (Коломбина) - отнюдь не исконно отечественные персонажи. Но русскому читателю они к тому времени уже не казались чужеродными - после блоковского "Балаганчика", живописи К. Сомова и театрализованных песенок А. Вертинского. Вспомним также портрет Вс. Мейерхольда в костюме Пьеро работы А. Головина. Все эти выдающиеся мастера слова, кисти, сцены на некоторое время сделали задумчивую фигуру неудачника Пьеро принадлежностью русской культуры. Толстой даже попытался представить своего Пьеро как пародию если не на самого А. Блока, то на блоковского персонажа. Действительно, у него Пьеро - поэт. Стихи Пьеро -очевидная пародия на поэзию Блока. В отличие от Набокова, Толстой не пародирует какой-нибудь определенный текст; он переиначивает сам дух поэзии Блока и ее образность. Впрочем, есть и прямые совпадения.

У Блока:

"И сидим мы, дурачки, -
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед".

У Толстого:

"Мы сидим на кочке,
Где растут цветочки, -
Желтые, приятные,
Очень ароматные..."

В сказочной повести Коллоди Пьеро вообще отсутствует. Введение его - одна из новаций Толстого. Другое новшество не столь заметно. И там и здесь фигурирует девочка с волосами лазурного цвета, хозяйка маленького, изящного домика. Но если у Коллоди она - добрая Фея, ставшая в дальнейшем покровительницей Пиноккио, то у Толстого - традиционная Коломбина, которой он, правда, дал имя Мальвины. Здесь вновь русские реалии, уже скрытые для современного читателя.

Дело в том, что Мальвина - одно из самых распространенных имен русской романтической поэзии. У В. Жуковского, К. Батюшкова, Пушкина-лицеиста оно встречается постоянно. Своей популярностью оно обязано знаменитой мистификации XVIII в. - поэмам Оссиана. Мальвина - подруга погибшего сына Оссиана Оскара и спутница старости знаменитого барда. Из высокой поэзии это имя перешло в популярный романс, где укоренилось как устойчивый образ романсовой героини. В дальнейшем последовало новое нисхождение по уровню, и в начале XX в. "мальвинами" стали именовать многочисленных жриц покудной любви. Но старое вовсе не было забыто. В культурном контексте все перечисленное соседствовало, отнюдь не подменяя или вытесняя друг друга. Свою Коломбину Толстой назвал именем, которое, несмотря на зарубежное происхождение, было на слуху у русского читателя.

Но самым родным для этого читателя стал Буратино. Тут уж действительно казалось, что у кукольного героя Толстого только имя иностранное. Во всех своих проявлениях он разительно напоминает привычного ярмарочного Петрушку. Сам писатель отдавал себе в этом ясный отчет; отсюда характерные описки первого берлинского варианта, где Пиноккио то и дело прямо называется Петрушкой. Причем это здесь - имя собственное, написанное с прописной буквы. Ведь при написании со строчной буквы смысл меняется; вместо строго определенного ироикомического персонажа на сцену выходит просто кукла.

Подобно Петрушке, Буратино прежде всего озорник. Он неуправляем и не представляет, что выкинет через минуту. Кажется, он сам себя ставит в тупик только с целью найти из него хитроумный выход. Поведение Пиноккио гораздо логичнее. Он упорно стремится стать "хорошим мальчиком", хотя временами не в силах противостоять соблазнам, сбивающим его с прямого пути. Но, пройдя через различные метаморфозы - превращение в циркового осла, приключение в чреве Акулы, - он наконец-то усваивает обывательскую мораль: и деревянная кукла становится человеком из плоти и крови. Всего этого нет в сказочной повести Толстого. Начиная с определенного момента (встреча Пиноккио с доброй Феей), повествование в обеих книгах развивается по-иному, и сходство их окончательно утрачивается.

Столкновение с полицейским и бегство со многими приключениями от блюстителя закона - центральный момент кукольных пьес о проделках Петрушки. То же и в сказочной повести Толстого. Если у Коллоди Пиноккио случайно сталкивается с полицией и это не влечет для него никаких суровых последствий, то Буратино только и делает, что спасается от свирепых стражей порядка. Его преследуют как полицейские, так и их бульдоги. Ничего подобного в сказочной повести Коллоди нет. Даже больше: первоначально свирепая собака-ищейка Алидоро, после того как Пиноккио приласкал ее, становится верным товарищем деревянного человечка. Эту роль у Толстого выполняет преданный пудель Артемон, смело вступающий в схватку с полицейскими бульдогами. Алидоро из повести Коллоди как бы раздваивается, становясь двумя совершенно противоположными собачьими образами.

Разительно отличаются города Болванов в "Приключениях Пиноккио" и Дураков в "Приключениях Буратино". У Коллоди (перевод Э. Казакевича): "Пиноккио увидел на улице множество облезших собак, зевающих от голода; стриженных овец, дрожащих от холода; кур и петухов без гребешков и бородок, выпрашивающих кукурузные зернышки; больших мотыльков, не умевших летать, так как они продали свои разноцветные крылышки; павлинов, лишенных хвоста и готовых от стыда провалиться сквозь землю, и фазанов, тихо и стыдливо семенивших туда и обратно и оплакивавших свои блестящие золотые перья, навсегда заложенные в ломбарде.

Мимо всех этих попрошайек и стыдливых нищих то и дело проезжали барские кареты, в которых сидели или лиса, или сорока-воровка, или какая-нибудь хищная птица" [Коллоди, 1992, с. 51].

У Толстого Буратино видит прежде всего сломанный мост через высохший ручей. Далее "по ту сторону ручья среди кучи мусора виднелись полуразвалившиеся домишки, чахлые деревья с обломанными ветвями и колокольни, покосившиеся в разные сторо-

ны" [Толстой, 2002, с. 189]. Все здесь - как будто бы знакомая панорама щедринского города Глупова.

Вообще, вторая половина сказочной повести Толстого гораздо ближе к сатирическим сказкам М. Салтыкова-Щедрина, чем к книге Коллоди. Конечно, Толстой не ставил злободневную сатиру своей целью; это прежде всего противоречило бы жанру детской беллетристики. Но некоторые моменты язвительного отклика на современность в "Приключениях Буратино" имеются, и их невозможно упустить.

Сказанное относится и к фигуре Карабаса Барабаса. Он - воплощение зла, безжалостный эксплуататор бедного кукольного народа. Читатель того времени смотрел на него, как на придурковатого "буржуя" из газетных карикатур того времени. Но одновременно Карабас Барабас - художник с собственными эстетическими теориями. Он сам себя характеризует следующими словами: "Я доктор кукольных наук, директор знаменитого театра, кавалер высших орденов, ближайший друг Тарабарского короля" [Толстой, 2002, с. 171]. Театральные воззрения Карабаса Барабаса - сатирическое переименование сценических идей Мейерхольда, некогда выступавшего под псевдонимом Доктор Дапертутто.

Вероятно, в этом непривлекательном образе запечатлены и некоторые человеческие черты знаменитого режиссера, отличавшегося диктаторским характером и склонного к саморекламе. Даже его благоговейный ученик С. Эйзенштейн писал, что Мейерхольд "живое отрицание того, что гений и злодейство не могут ужиться в одном человеке" [Эйзенштейн, 1997, с. 353]. Семихвостая плетка - главное орудие правления на подмостках Карабаса Барабаса. Здесь легко провести параллель с многочисленными обвинениями в адрес Мейерхольда, свидетельствующими о его стремлении превратить актеров в простые марионетки, лишая их индивидуальности и пресекая любые творческие попытки.

Замысел русского писателя, резко отличающий его от итальянского первоисточника, заключен уже во втором названии повести - "Золотой ключик". Подобный волшебный предмет у Коллоди не предусмотрен. Если повесть "Приключения Пиноккио" представляет собой историю нравственного воспитания деревянной куклы, завершающуюся превращением ее в человека из плоти и крови, то "Приключения Буратино" - утопическое путешествие в страну счастья. Самое главное в том, что такая страна не за тридцатью морями, а совсем рядом, под родительским кровом; стоит только отыскать золотой ключик, открывающий волшебную дверь в сказочный мир. Все это соответствовало чаяниям "советского жителя", с нетерпением ожидавшего в собственной, "отдельно взятой" стране наступления эры всеобщего благоденствия.

Переделки иностранных произведений для русской детворы были обычным явлением в России. Прообраз доктора Айболита - английский; чудесный звериный доктор придуман британцем Х. Лофтингом. Переделками были и первые издания на русском языке повестей Кэрролла (Allegro, Набоков), о которых уже говорилось. К числу самых удачных подобных опытов принадлежат сказки А. Волкова ("Волшебник Изумрудного Города" и др.), заимствованные у американского писателя Ф. Баума. Эта традиция не иссякла и в наши дни. Книга об игрушечном медвежонке Винни-Пухе издается в России под двойным авторством - А. Милна и Б. Заход ера. Стоило только появиться сказочным повестям о Гарри Поттере, как сразу же родился русский аналог о Тане Гроттер. "Приключения Буратино" - кажется, наиболее удачный пример в этой сфере. Успех Толстого объясняется тем, что он насытил свою сказочную повесть русским духом. Буратино - наш родной Иван-дурак. По метким словам А. Синявского, Иван-дурак русской народной сказки - "апофеоз... полнейшей бесхитростности" [Синявский, 2001, с. 42]. Он - простодушный, добрый, смелый, с первого взгляда - вечный неудачник, но всегда добивающийся поставленной цели и приносящий счастье себе, своим близким и вообще всем людям.

Итак, Петрушка слился с Буратино и долгое время оставался исключительно персонажем детского театра. Этот Петрушка преобразился, перестал быть агрессивным и "окультурился". Однако он потерял свой сатирический накал и стал просто веселым де-

ревянным человечком (правда, отнюдь не утратив связи с современностью). Но представляется, что Петрушка далеко не исчерпал свои возможности. По словам Симонович-Ефимовой, "он еще не успел истрепаться", как меланхолик Пьеро, инженеру Коломбина, архизлодей Арлекин, которые "истрепались на маскарадах, опошлись, опустели и умерли" [Симонович-Ефимова, 1982, с. 285]. Уже есть признаки его "нового пришествия".

В современной Москве существует театр "Бродячий вертеп", поставивший своей целью возродить фольклорный театр и донести его до детей. "Комедия о Петрушке" - одна из главных пьес его репертуара. Этот театр работает так же, как некогда работал театр Ефимова и Симонович-Ефимовой, разъезжая по клубам и детским домам и даже, в случае приглашения, давая спектакли на квартирах. "Бродячий вертеп" играет и под открытым небом: в Москве на Арбате и в Санкт-Петербурге на Невском проспекте. Представляется, что это только первые шаги. Такому театру нельзя ограничиваться детской аудиторией, а следует постепенно становиться "театром для взрослых". Впрочем, "Бродячий вертеп" по такому направлению и идет.

Подобно олимпийскому Мишке задорный Петрушка вновь готов войти в "живую жизнь". Ему надлежит осовремениться. Петрушка должен стать человеком сегодняшнего дня. Ведь действительность дает много поводов для сатиры. Кажется, что именно такой путь органичен для Петрушки. Иначе он станет всего лишь фигурой городского праздничного гуляния.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Горький А. М. Собр. соч. В 30 т. Т. 27. М., 1954.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 22. Л., 1981.

Коллоди К. Приключения Пинокио. М., 1992.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992.

Некрасов Н. А. Сочинения. В 3 т. Т. 3. М., 1953.

Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1894/95. Кн. 1. Приложение. СПб., 1896.

Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. М. - Л., 1948.

Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980.

Симонович-Ефимова Н. Я. Образ Петрушки // *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки художника. М., 1982.

Синявский А. Д. Иван-дурак. М., 2001.

Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол. М., 1983.

Толстой А. Н. Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М., 2002.

Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. Л., 1927.

Эйзенштейн С. М. Мемуары. В 2 т. Т. 1. М., 1997.