

ПЕТРУШКА: К БЫТОВАНИЮ ИМЕНИ ПЕРСОНАЖА В ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕАТРЕ

С.П. Сорокина

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; sorokinasp@mail.ru

Аннотация: Опираясь на мемуарные источники и данные средств массовой информации XIX в., автор статьи выясняет следующие моменты, связанные с историей бытования театра Петрушки в России. Документальные свидетельства о типе представлений, близких к тому, который позднее будет ассоциироваться с образом Петрушки, появляются в России в 1810-е гг. Эти представления напоминают петрушечные, прежде всего, содержательной направленностью (комические избиения/убийства в сочетании с музыкально-танцевальными номерами) и фигурой главного действующего лица. При этом имя *Петрушка* регулярно начинает встречаться в прессе с 1850-х гг., ранее черты образа, которые затем будут характерны для Петрушки, сосредоточены в герое, носящем иное наименование — как правило, имя комического персонажа европейских кукольных театров (Полишинель, Пульчинелла). Трансляторами данного типа зрелищ к середине 1840-х гг. являются в основном иностранцы. Попав в Россию, пьесы данного типа, неумело переведенные/пересказанные русскими помощниками европейских кукольников, в значительной степени утратили сюжетность и связь с семейной темой. Авторы свидетельств относят такие зрелища к театральным развлечениям наиболее низкого статуса — организуются в маленьких балаганах на ярмарках и гуляниях, на городских улицах мелкими «содержателями», демонстрируются за самую скромную плату, поэтому и их потребитель — самая простая публика, на которую они в первую очередь и рассчитаны. С ростом популярности данного типа кукольного театра прежде всего у простонародного зрителя связана замена наименований европейских масок русским аналогом.

Ключевые слова: фольклорный театр; Петрушка; Пульчинелла; Полишинель; кукольный театр; балаган

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2026-49-03-13

Для цитирования: Сорокина С.П. Петрушка: к бытованию имени персонажа в фольклорном театре // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2026. № 3. С. 177–188.

PETRUSHKA: THE ORIGIN OF THE FOLK THEATRE CHARACTER'S NAME

Svetlana P. Sorokina

A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; sorokinasp@mail.ru

Abstract: Drawing on memoir sources and 19th-century media reports, the author explores the following points regarding the history of the Petrushka theater in Russia. Documentary evidence of a type of performance similar to the one later associated with the image of Petrushka appears in Russia in the 1810s. These performances resemble Petrushka primarily in their content (comic beatings/murders combined with musical and dance numbers) and the figure of the main character. The name *Petrushka* begins to appear regularly in the press beginning in the 1850s; previously, the image traits that would later become characteristic of Petrushka were concentrated in a character bearing a different name—usually, the name of a comic character from European puppet theaters (Polinchinelle, Pulcinella). By the mid-1840s, the transmitters of this type of spectacles were primarily foreigners. Having arrived in Russia, plays of this type, ineptly translated and retold by Russian assistants to European puppeteers, largely lost their plot and connection to family themes. Authors of accounts classify such performances as theatrical entertainments of the lowest status—organized in small booths at fairs and festivals, on city streets by small “keepers” and presented for the most modest fees. Therefore, their audience is the most common audience, for whom they are primarily intended. The growing popularity of this type of puppet theater, primarily among common audiences, is associated with the replacement of European mask names with Russian equivalents.

Keywords: folklore theater; Petrushka; Pulcinella; Polichinelle; puppet theater; booth

For citation: Sorokina S.P. (2026) Petrushka: The Origin of the Folk Theatre Character's Name. *Lomonosov Philology Journal*, no. 3, pp. 177–188.

Среди широкого спектра феноменов народной зрелищно-развлекательной культуры театр Петрушки относится к числу наиболее активно изучавшихся российскими фольклористами. Тем не менее на ряд вопросов документально подтвержденных ответов дать не удастся. Прежде всего, неизвестно, как эта театральная практика соотносится со скорее всего существовавшими на Руси кукольными представлениями скоморохов. Документальных данных о феномене того типа, за которым закрепилось название театр Петрушки, мы, по сути, не имеем до середины 1840-х гг. При этом к 1845 г., когда Д.В. Григоровичем [Григорович 1991] было дано первое довольно подробное описание данного явления, оно воспринималось как относительно новое для России и пришлое, занесенное сюда итальянцами и немцами.

Опираясь на мемуарные источники и данные средств массовой информации XIX в. (такая возможность в значительной степени открывается благодаря книге Анатолия Петровича Кулиша «Театр кукол в России XIX века. События и факты» [Кулиш 2007]), мы попытаемся уточнить некоторые моменты, связанные с историей бытования театра Петрушки в России, в том числе нас интересует вопрос, когда главный герой кукольного театра, получившего название «Петрушка», обрел свое имя.

А.Ф. Некрылова и В.Е. Гусев отметили, что имя *Петрушка* за персонажем кукольной комедии определенного типа утвердилось не сразу, как не сразу стал он и ее главным героем [Некрылова, Гусев 1983: 16–17]. В 1845 г., по наблюдениям Григоровича, основную роль в спектаклях, разыгрываемых бродячими артистами-итальянцами, играет Пучинелла (у Григоровича так — С.С.), а Петрушка, хотя без него «не обходится ни одно уличное представление», «лицо совершенно постороннее действию, ни с какой стороны, по-видимому, не нужное» [Григорович 1991: 58]. Григорович считал, что исполняемая странствующим кукольником комедия «не похожа на ту, которую вывез он из своего отечества», поскольку «переобразовал» ее со слов итальянца какой-нибудь его русский работник, обладающий «необыкновенную способностью врать не запинаясь и приправлять вранье свое прибаутками» [Григорович 1991: 58]. Автор очерка пересказывает содержание представления: служба Пучинеллы у Капитана-исправника, к которому он доставляет мамзель Катерину; намерение главного героя жениться на 99-летней Матрене Ивановне, вместо которой выскакивает собака и треплет жениха за нос; явление доктора, исцеляющего Пучинеллу и получающего за это оплеухи; отправка последнего за драку в солдаты, но «буян, сумасброд, безбожник» Пучинелла не хочет выполнять команды и душит Капитана-исправника; в результате «ад изрыгает черта, чтобы уничтожить преступника» [Григорович 1991: 68]. Тут-то и появляется Петрушка, о роли которого в спектакле Григорович пишет: это «лицо неразгаданное, мифическое, неуместным появлением своим не спасает Пучинелла от роковой развязки и только возбуждает в зрителях недоумение. Неунывающий Пучинелла садится верхом на черта <...> но черт не слушается; всадник зовет Петрушку на помощь, но уже поздно, приговор изречен и Пучинелла погибает образом, весьма достойным сожаления, т. е. исчезает за ширмами» [Григорович 1991: 68]. Как видим, в пересказе Григоровича Петрушка действительно эпизодическое и необязательное лицо спектакля, появившееся не без влияния кукольных пьес о Дон-Жуане, которые активно игрались в механических (марионеточных) кукольных театрах того времени [Кулиш 2007: 323] и где Дон-Жуана всегда сопровождал

его слуга, часто носивший имя традиционной европейской комической куклы (например, Пимперле [Кулиш 2007: 124–126]). Отметим, что представление, описанное Григоровичем, по-видимому, было перчаточным. Во всяком случае скорее таковым изобразил его иллюстратор очерка Е.И. Ковригин.

Попробуем, насколько это возможно, прояснить, какими были представления примерно такого плана, какое видел Григорович, в предшествующие десятилетия и встречалось ли в них имя «Петрушка».

Одно из первых хоть сколько-нибудь пространных описаний принадлежит князю И.М. Долгорукому [Кулиш 2007: 19]. Он посетил кукольную комедию на Нижегородской ярмарке в 1813 г., и, не вдаваясь в подробности, отметил, что подобные представления «всякий видал». То, что по своему характеру представление, на которое попал Долгорукий, было интересующего нас типа, можно предположить на основании двух отмеченных им моментов. Во-первых, Долгорукий пишет, что куклы во время игры «щелкают лбами». А удары головой о голову противника в театре Петрушки — излюбленный трюковый прием. Во-вторых, автор упоминает, что среди действующих лиц комедии есть «монах» («ряса»), из которого кукольник делает посмешище. Персонаж-священнослужитель действительно часто встречается в записях пьес театра Петрушки. При этом ни имен действующих лиц, ни перечня сцен, ни описания каких-либо технических сторон организации зрелища Долгорукий не приводит, отмечая лишь его примитивность.

Вплоть до середины 1840-х гг. сообщения о ярмарочном кукольном театре остаются очень краткими, однако некоторые интересные штрихи в них появляются. П.П. Свиньин, описывая пасхальные гуляния в «Достопамятностях Санктпетербурга и его окрестностей» (1817), упоминает драку кукол, в которой ревнивый муж, Полишинель, бьет жену. При этом кукольник явно иностранец, поскольку Свиньин характеризует речь персонажей следующим образом: «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 в 1825 г. в балагане на Царицыном лугу также видел представление с дракой кукол «топорной работы», которые «прыгают за растянутым полотном, и филиары испорченным русским наречием разговаривают между собою через гребешок и перышко» [Цит. по: Кулиш 2007: 34]. Здесь интересно упоминание гребешка и перышка — т. е. пищика, который использовали петрушечники на протяжении всего периода бытования театра. Рассказывая о московских пасхальных гуляниях

1841 г., журнал «Москвитянин» перечисляет имевшиеся там развлечения, иронически пересказывая тексты рекламных вывесок: «Кроме пяти балаганов под Новинским находились балаганчики и палатки, в которых публика занималась механическим театром и панорамой; смотрела на маскарад ученых английских собак с панорамой и театром превращений; заглядывала в кукольный театр с разными превращениями; любовалась *италианским порчинелем* <курсив мой — С.С.>, школою ученых собак и обезьян...» [Цит. по: Кулиш 2007: 74]. Упоминание итальянского «порчинеля» наряду с механическим театром, возможно, говорит о том, что первый был перчаточной куклой. Имени «Петрушка» ни в одном из описаний нет. До очерка Григоровича в прессе встречаются лишь наименования, часто искаженные, европейских комических кукол: например, в 1829 г. в представлениях Петра Феци участвовали *буритани, пурчинели, пригали и арликини* [Кулиш 2007: 39], в 1838 г. в балагане под Новинским итальянец Жан Мутте показывал кукольное представление с *Быратини* [Кулиш 2007: 64], в 1839 Марко Мутте демонстрировал спектакль с *Полишинелем* [Кулиш 2007: 66], Хан Фетце — с *Полишинелем и Транспарантом* [Кулиш 2007: 67], а у Жузебе Пеотели можно было увидеть итальянские *Буратины и Липорченеля* [Кулиш 2007: 67], в рекламе Надуева в 1841 г. кукла называется *принчанель* [Кулиш 2007: 75], в том же году француз Лемольт открыл театр, который позиционировал как детский, в представлениях участвовали куклы *Арлекин, Поличинелло, Пиерро* [Кулиш 2007: 72]. Отметим, что представления с этими куклами показывались не только на ярмарках и гуляньях, но и в специально снятых помещениях. Каковы были содержание перечисленных спектаклей и вид кукол, неизвестно.

Однако на существование, по крайней мере в 1840-е гг., представлений, близких к театру Петрушки, указывают, помимо очерка Григоровича, еще два интересных свидетельства. В 1844 г. зритель екатеринодарского приходского училища В.Ф. Золоторенко видел комедию со сценами, похожими на известные по театру Петрушки: «Наконец явился неопрятный вельми носатый великан; он сперва убил солдата, потом лекаря, наконец, самого черта. Дебоширил до тех пор, пока не схватила его за нос белая собака, которая утащила его вниз за кулисы» [Золоторенко 1991]. Облик персонажа («носатый великан») также может быть соотнесен с внешностью Петрушки.

Более развернутое изложение содержания кукольной пьесы, игравшейся на масленичных гуляниях в Москве, дает «Московский городской листок» в 1847 г.: «А вот немудреные балаганчики, сколоченные из лубка или чуть прикрытые парусиной. На их огромных

вывесках кит проглатывает слона, силач несет дворец за плечами, акробат свою самим им оторванную ногу продевает сквозь уши кошки. Народ осаждаёт едва приметные двери. Что ж тут такое? Это, по подписи, механические театры, а в самом деле — марионетки. Русский человек сохранял постоянно свою нежную привязанность к итальянскому выходцу времен двух Иоаннов, долгоносому мусье Полишинелю, и его чувствительной истории в лицах. В пяти балаганах под Новинским и трех на Лубянке повторяется эта драма — и балаганы всегда полны. Первые места гривенник, и чем дальше, тем дешевле, до 2-х к. серебром включительно. А сколько наслаждения! Занавес поднимается; театр представляет город, дома на боку в рост кукол, зеленое небо, вместо земли — ничего; разумеется ничего, потому что внизу сидит хозяин и дергает пружинки марионеток. Является Полишинель, поет, начинает разговор с публикой, потом приходит цыган, продает лошадь. Полишинель его бьет, отнимает лошадь, садится на нее, лошадь сшибает ездока. Полишинель охает, приходит доктор, плешивый непременно и в зеленых очках; Полишинель его бьет больно, а иногда до смерти; тут зачем-то является татарский мулла, Полишинель и его бьет и убивает (у итальянцев бывает жертвою такой лютой Полишинеля иезуит; там это имеет смысл). Затем выводится на сцену хожалый, муштрует Полишинеля, однако побит и убит в свою очередь. Каков же Полишинель — откатал и хожалого! Все кричит и рукоплещет. В минуты такого восторга часто заходит в комедию действительный хожалый, и кто шумит слишком, выпроваживает того за ворот вон. Увы! Такие несчастливцы лишаются удовольствия видеть, как прибегает собака и, схватив за нос непобедимого Полишинеля, повергает его в ничтожество, то есть проваливается с ним сквозь землю» [Цит. по: Кулиш 2007: 90–91]. Как видим, примерно в то же время, когда описал представление с Пучинелла в Петербурге Григорович, похожее можно было видеть и в Москве. Судя по рассказу московского корреспондента, в данном случае куклы были, по-видимому, марионетками, а не петрушками. Главный герой тут фигурирует под именем Полишинель, а о наличии персонажа по имени Петрушка не упоминается. Перечисленный корреспондентом набор сцен вполне соответствует тому, какой нам знаком по более поздним фиксациям пьес театра Петрушки.

Итак, документальные свидетельства о феномене того типа, за которым позже закрепилось название «театр Петрушки», появляются в середине 1840-х гг. В этот период, с одной стороны, явление воспринимается еще как относительно новое, а с другой стороны, как уже определенным образом укоренившееся в России. При этом более раннее свидетельство Долгорукого, хотя и весьма туманное,

говорит о том, что кукольный театр *какого-то сходного* с будущим Петрушкой плана был в России в начале XIX в. и ранее, поскольку Долгорукий характеризует его как вполне банальное, привычное явление простонародной культуры.

К середине 1840-х гг. складывается тип представлений, уже достаточно близких к тому, который далее будет ассоциироваться с образом Петрушки. Эти представления напоминают петрушечные прежде всего содержательной направленностью (комические избиения/убийства в сочетании с музыкально-танцевальными номерами) и фигурой главного действующего лица. При этом имя «Петрушка» еще почти отсутствует (встретилось только у Григоровича), черты же образа, которые затем будут характерны для Петрушки, в этот период сосредоточены в герое, носящем иное наименование — как правило, имя комического персонажа европейских кукольных театров (Полишинель, Пульчинелла), что вполне естественно, поскольку таковыми эти герои и были в своих национальных традициях. Трансляторами данного типа зрелищ к середине 1840-х гг. являются в основном иностранцы, что подчеркивается в большинстве свидетельств. Как можно заключить из имеющихся сообщений, представления могли показываться и при помощи перчаточных кукол, и при помощи марионеток. Авторы свидетельств относят такие зрелища к театральным развлечениям наиболее низкого статуса — организуются в маленьких балаганах на ярмарках и гуляниях мелкими «содержателями», демонстрируются за самую скромную плату, поэтому и их потребитель — самая простая публика, на которую они в первую очередь и рассчитаны.

Имя *Петрушка* для обозначения главного действующего лица кукольного театра начинает регулярно встречаться в прессе с 1850-х гг. Так, в № 5 журнала «Москвитянин» за 1851 г. сообщается о двух балаганах на новгородском масленичном гулянье, в одном из которых давал представления «при содействии турецкого барабана и, если не ошибаюсь, шарманки, *Петрушка* (не принимаем этого имени за собственное)» [Цит. по: Кулиш 2007: 101]. Это сообщение чрезвычайно любопытно. С одной стороны, слово *Петрушка* написано с большой буквы и курсивом. С другой стороны, приписка в скобках призывает не принимать это имя за собственное. Что имел в виду автор? Возможно, принадлежность персонажа к галерее популярных комических масок, к череде комических героев, которые появлялись в сходных зрелищах под именами *Полишинель*, *Пульчинелла* и др. Возможно (что представляется менее вероятным), вид куклы — перчаточная.

Обратим внимание на сообщение во «Владимирских губернских ведомостях» за 1854 г. В нем говорится об открытом на бульваре

города балагане, в котором даются представления с *Петрушкой* (слово выделено курсивом), причем персонаж получает следующую характеристику: «этот известный герой народных механических *тиатров*» [Цит. по: Кулиш 2007: 112]. Примечательным здесь является слово *известный*. По-видимому, оно говорит о том, что имя *Петрушка* для обозначения главного действующего лица представлений определенного характера уже вполне употребимо и привычно.

Таким образом, можно конкретизировать время закрепления имени *Петрушка* за героем определенного типа народной театрально-зрелищной практики — это произошло на рубеже 1840–1850-х гг. Очевидно также, что зрители того времени ясно ощущали преемственность такого рода представлений и их героя по отношению к комедиям с участием Пульчинеллы или Полишинеля.

Подтверждением последнего являются опубликованные в 1854 г. в «Москвитянине» записки представителя известного дворянского рода Матвея Павловича Бибикова (1812–1856) под названием «Уличные зрелища в Италии». Матвей Павлович прожил в Италии 8 лет (с 1841 по 1849 гг.) и оставил несколько очерков, посвященных народной городской культуре этой страны. В «Уличных зрелищах...» отдельную главку он отвел Пульчинелле («Пульчинелло», с. 94–96). На протяжении всего рассказа Бибиков постоянно сопоставляет итальянского комического персонажа с его российским собратом, почти отождествляя их: «Во всех городах Италии есть уличные кукольные театры; это складные будки, ни дать, ни взять, как те, которые мы видим в Петербурге и Москве, и которые служат сценою для русского пульчинелло, Иван Иванович Гуляки» [Бибиков 1854: 94–95]. Далее Бибиков дает характеристику главному действующему лицу итальянской кукольной комедии. Очевидно, ему была известна концепция Ш. Маньена¹, возводившего европейских комических кукол к Маккусу. При этом Матвей Павлович вновь включает российского персонажа в ряд европейских героев: «У нас итальянский пульчинелло назвался Иваном Ивановичем Гулякой, во Франции Полишинель, в Англии Пуншем, в Германии Гансвурст» [Бибиков 1854: 95]. Сопоставление русского персонажа с европейскими по является и в пересказе содержания комедии. Причем Бибиков пы-

¹ Статья Ш. Маньена «История марионеток у древних» была опубликована в России в 1850 г. в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены» (Т. IV. С. 1–28; автор перевода не указан). Во Франции она вышла в 1842 г. в «Revue de Paris» (Nov. 1842, Mai 1843), а в 1852 г. в Париже Ш. Маньен опубликовал монографию «История марионеток в Европе». Бибиков мог познакомиться с работой Маньена в годы жизни в Европе, но скорее всего он знал русскую публикацию, поскольку сам печатался в «Пантеоне...».

тается усмотреть и некоторую особенность русского героя. Приведем это уникальное свидетельство русского путешественника: «Пульчинелло развратен, пульчинелло пьяница, пульчинелло безбожник, пульчинелло вор. Пульчинелло женат, разумеется, не по любви, а из расчета, и достояние жены прогуливает с красавицами. В доме ни гроша. Жена, выведенная из терпения, начинает упрекать пульчинелло в распутстве.

Этим начинается драма.

Пульчинелло раскаивается, плачет, бьет себя в грудь, приговаривая: “*mea culpa*”, клянется, что никогда больше не будет кутить, умоляет жену позволить ему в последний раз раскупорить фляжку вина с тем, чтобы чокнуться с нею, в знак примирения. Бедная жена соглашается, пульчинелло отравляет ее, и хохочет над трупом.

Заметьте, что итальянский пульчинелло отравляет свою жену, английский дает ей тумака — прямо в висок, немецкий закалывает ее шпагой, а Иван Иванович Гуляка хватается за святые волосы и таскает по сцене.

Ребенок просыпается в люльке и начинает кричать, — он просит есть. Пульчинелло угощает его собственной своею грудью; ребенок артачится и выводит его из терпения. Пульчинелло берет ребенка за голову и колотит головой об стену.

Соседи сбегаются на крик. Пульчинелло выгоняет их из дому метлой, по шеям; приходит доктор, щупает пульс жены и ребенка, качает головой и просит ланцет, чтобы пустить им кровь.

Пульчинелло берет со стола ножик, отрезывает голову доктору и хохочет, взявшись за живот.

Соседи бегут за полицейским чиновником и приводят его на сцену, пульчинелло дает ему взятку, чиновник уходит. Пульчинелло хохочет. Вдруг является генерал и приказывает схватить пульчинелло, — его ведут вешать; но он притворяется, что не знает, как это надо взяться, чтобы быть повешенным (а его вешают несколько раз в день)! Палач продевает голову в веревку, чтобы показать ему, как нужно употреблять ее; а пульчинелло дергает веревку, вешает, вместо себя, палача и засыпает сном праведника.

Но злодеяния его утомили небеса; во время сна пульчинелло, прилетает бабочка и вьется около него; вот она растет, растет и острыми когтями хватается его за нос. Пульчинелло просыпается, хочет смеяться, но смех замирает на устах: эта бабочка сам Вельзевул.

“Мера злодеяний твоих переполнилась, твой час настал”, — говорит голос из-за кулис, и Вельзевул, схватив пульчинелло за нос, проваливается с ним в тартарары.

Сцена, освещенная адским огнем, от которого повсюду распространяется запах серных спичек» [Бибиков 1854: 95–96].

В приведенном фрагменте обращают на себя внимание несколько моментов. Персонажа русской комедии Бибиков знает под именем Ивана Ивановича Гуляки. Видел ли Матвей Павлович представления в России до своего отъезда в Италию (т. е. до 1841 г.) или после возвращения (т. е. после 1849 г.), неизвестно. Возможно, и до и после, так как есть ощущение, что *не раз*. При этом сам герой и тип комедии с Иваном Ивановичем Гулякой, несомненно, тот же, что и с Петрушкой: главное действующее лицо избивает/убивает всех, кто встречается на его пути. При этом итальянская пьеса, пересказанная Бибиковым, гораздо более сюжетно связана², чем ее русские аналоги. Итальянская история — это семейная драма (а вернее — трагифарс). По известным к началу 1850-х гг. описаниям, русская пьеса предстает как слабо объединенная единой темой, связанная в основном общим героем. Напомним, в пересказе Золотаренко «носатый великан» убивает солдата, лекаря, черта и утаскивается собакой; по сведениям «Московского городского листка», жертвами главного действующего лица становятся цыган, доктор, мулла, хожалый, конец героя тот же, что и в спектакле, виденном Золотаренко; практически бессюжетное представление описал Григорович. Как видно, при определенном сходстве русской и итальянской версий отечественные пьесы отличались гораздо меньшей объединенностью сюжета «семейной» темой. В то же время в каких-то вариантах последняя встречалась и в России (см. выше свидетельство Свинына). Об этом упоминает и Бибиков, отмечая, что Иван Иванович Гуляка, в отличие от своих европейских собратьев, таскает жену за волосы по сцене, видимо, имея в виду большее «милосердие» русского персонажа, который свою супругу все-таки не убивает.

Интересно также, что слово *пульчинелло* как будто бы воспринимается Бибиковым не совсем в качестве имени. Напомним замечание в «Москвитянине» 1851 г. по поводу *Петрушки* — «не принимаем этого имени за собственное». То же восприятие слова *пульчинелло* находим у Бибикова. На протяжении всего очерка он пишет его с маленькой буквы (правда, трижды оно все же написано с большой; хотя имена *Полишинель*, *Пуниш*, *Гансвурст* даны с прописной), как бы подчеркивая этим, что «пульчинелло» — это род (тип) куклы, а не уникальный персонаж.

Приведенные выше, к сожалению, весьма фрагментарные данные тем не менее позволяют более зримо представить себе ситуацию бытования будущего театра Петрушки в 1840-е — начале 1850-х гг. Пьеса (различные ее варианты), занесенная из Европы в Россию, как

² То же сообщает Маньен и об английских представлениях с участием Панча [Маньен 2017: 215–216].

справедливо подметил Григорович, была без большого усердия, на скорую руку переведена (скорее — пересказана) отечественным помощником европейского кукольника — отсюда утрата сюжетной ясности. Возможно, в ее состав были включены какие-то сцены из бытовавших к этому времени собственно русских кукольных представлений. Можно осторожно предположить, что к таковым относится сцена продажи лошади: она явно не к месту в итальянской «семейной драме»³, но упоминается уже в самых ранних русских версиях. Напомним, что на наличие такой сцены в русских кукольных представлениях «намекает» зарисовка, сделанная Олеарием в России еще в XVII в. [Олеарий 1996: 197]. При этом рост популярности кукольного театра с участием Пульчинеллы или Полишинеля к середине 1840-х гг. привел, по-видимому, к потребности в замене имени главного героя русским аналогом, на роль которого, естественно, «пробовались» разные наименования (упомянутое Бибиковым Иван Иванович Гуляка, по более поздним свидетельствам, известны еще и Петр Иванович Уксусов, и Ванька Рататуй), однако наиболее популярным оказалось все же имя Петрушка и его вариации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бибилов М.П. Уличные зрелища Италии // Москвитянин. 1854. Кн. 1-2. № 6. С. 63-96.
2. Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Физиология Петербурга. М., 1991. С. 51-70.
3. Золотаренко В.Ф. [Петрушка на Кубани] // Народный театр. М., 1991. С. 438.
4. Кулиш А.П. Театр кукол в России XIX века: События и факты. СПб., 2007.
5. Маньен Ш. История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней. М., 2017.
6. Некрылова А.Ф., Гусев В.Е. Русский народный кукольный театр: учебное пособие. Л., 1983.
7. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. М., 1996.

REFERENCES

1. Bibikov M.P. *Ulichnye zrelissha Italii* [Street performances in Italy]. *Moskvitjanin*. 1854. Vol. 1-2. № 6. Pp. 63-96.
2. Grigorovich D.V. *Peterburgskie sharmanshiki* [St. Petersburg organ grinders]. *Fiziologija Peterburga*. Moscow: *Nauka Publ.*, 1991. Pp. 51-70.
3. Zolotareno V.F. [*Petrushka na Kubani*] [Petrushka in Kuban]. *Narodnyj teatr [Folk Theatre]*. Moscow: *Sovetskaja Rossija Publ.*, 1991. P. 438.
4. Kulish A.P. *Teatr kukol v Rossii XIX veka: Sobytiya i fakty*. [Puppet Theater in 19th-Century Russia: Events and Facts]. St.Petersburg: *SpbGATI Publ.*, 2007. 357 p.

³ То же можно сказать про английские и французские пьесы.

5. Man'en Sh. *Istorija marionetok v Evrope s drevnejshih vremen do nashih dnei*. [The history of puppets in Europe from ancient times to the present day]. Moscow: *Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo «Play&Play»; Artist. Rezhisser. Teatr; Kanon+ Publ.*, 2017. 288 p.
6. Nekrylova A.F., Gusev V.E. *Russkij narodnyj kukol'nyj teatr: uchebnoe posobie*. [Russian Folk Puppet Theater: A Study Guide]. Leningrad: *LGITMIK Publ.*, 1983. 53 p.
7. Olearij A. *Opisanie puteshestvija v Moskoviju i cherez Moskoviju v Persiju i obratno*. [Description of a journey to Muscovy and through Muscovy to Persia and back]. Moscow: «Ros. Semena» Publ., 1996. 366 p.

Поступила в редакцию 14.12.2025

Отредактирована 15.01.2026

Принята к публикации 21.04.2026

Received 14.12.2025

Revised 15.01.2026

Accepted 21.04.2026

ОБ АВТОРЕ

Светлана Павловна Сорокина — д.ф.н., ведущий научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; sorokinasp@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Svetlana P. Sorokina — Prof. Dr., Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences; sorokinasp@mail.ru