

ТГВШНТ и Х

по предмету: "Народное творчество"

Курсовая работа

на тему: "Театр кукол"

выполнила: Шапиро Н.
приняла: Исмаилова С.

Ташкент - 2011

Обычный

**История народного кукольного театра
в Азии и Европе
глава Из книги "Театр Петрушки" («Госиздат» 1927 г.)
План:**

1. Истоки
2. Восток
3. Греция и Рим
4. Средневековая Европа
5. Италия
6. Испания и Португалия
7. Франция
8. Бельгия и Голландия
9. Англия

Вначале считаю необходимым выяснить терминологию, связанную с историей кукольного театра.

«Фанточчини» (Слово тосканское. Фантошами назывались в Тоскане небольшие фигурки, изображавшие человеческое тело, независимо от того материала, из которого они были сделаны) называются те деревянные куклы, которые двигаются путем проходящей через их туловище веревочки, одним концом прикрепленной к тяжелому деревянному бруску, а другим — к ноге бродячего фокусника, который движением колен заставляет эти фигурки танцевать.

«Бураттини» (Buratto — слово, обозначающее сито для просеивания. Оно делалось в Италии из грубой шерстяной материи, обыкновенно выкрашенной в яркие цвета. Это название перешло на куклы по аналогии с качеством той материи, которая служила им одеждой.

Некоторые историки предполагают, что это наименование произошло от имени актера Бураттино (XVI век), впервые введшего в кукольный театр приемы Итальянской Комедии.)

называются фигурки, предназначенные для кукольных сценических представлений. Они состоят из головы (фарфор, дерево, глина, гипс, материя, папье-маше), рук, а иногда и ног. Туловища у этих кукол нет: его заменяет широкая одежда, куда прячется рука актера-кукольника. Указательный палец продевается в голову, а большой и средний — в руки куклы. «Бураттини» соответствует русскому «петрушке». Буду называть условно всякий кукольный театр — театром «петрушки», если его куклы будут иметь данное техническое устройство.

Именами «пупи» (Pupi) и «пупаччи» (Pupazzi) называют те же «бураттини» в Риме и Неаполе.

Марионетками называются маленькие куклы с подвижными членами, которые поддерживаются проволокой, прикрепленной к верхушке головы, и приводятся в движение веревочками.

Театром теней называется тот, в котором сценическое действие достигается благодаря движению перед экраном плоских контурных фигур-силуэтов. Это драматическое искусство в Европе называется «blanc et noir» (светотень). Тени на экран отбрасываются благодаря косо навешенной на его оборотной стороне лампе или свече. Куклы-силуэты в большинстве делаются из кожи буйвола, по которой выцарапывается рисунок и делается по плоскости раскраска. Приводятся они в

движение тоненькими палочками, прикрепленными к отдельным частям фигуры. Кукольник сидит по середине сцены перед щитом и под лампой и передвигает кукол по экрану.

Указанная терминология, определяющая отдельные виды кукольных представлений, является условной, ибо почти каждый исследователь придает им различный смысл.

Предметом моей статьи является «бураттини» — театр «петрушки». Ввиду того, что этот вид кукольного театра в истории живет нераздельно с иными видами кукольных представлений, пришлось уделить место также и фантошам, и марионеткам, и кукольному театру теней.

Цель моя следующая: выяснить происхождение, истоки и краткую историю кукольного театра, по возможности в отдельности для каждой страны, и установить пути его развития. Кроме того, я стремился выявить в основных чертах ту роль, то значение, которое народный кукольный театр имел в тех странах, где он обосновался.

I. Истоки

Кукольный театр создавался в течение тысячелетий. В истории всех народов кукольный театр берет свое начало из религиозных мистерий. Еще в глубокой древности, во время религиозных церемоний, человечество начало употреблять фигуры богов-истуканов. С течением времени эти, вначале неподвижные, изображения начали изготавливаться движущимися, и согласно описанию древних историков, во время религиозных церемоний толпой шли жрецы, неся на плечах изображения божеств, которые, исполняя элементарные движения, непрерывно двигали головой и руками. Впоследствии эти религиозные изображения движущихся кукол в дни празднеств начали разыгрывать самостоятельные религиозные действия.

Во время раскопок в Египте, в Антиное, в 1904 г. был найден древнейший из известных нам кукольный театр, относимый к XVI в. до нашей эры. Это был театр, изображавший мистирию Озириса—Изиды.

При чтении религиозных псалмов в день празднества Изиды жрецы в ритуальных костюмах, некоторые даже в масках, воспроизводили мифических персонажей. Затем следовали куклы. Раскрывались створки дверей кукольного театра, и перед зрителями проходило при чтении каждого нового псалма новое религиозное кукольное действие. Вначале выходила Изида со вздетыми руками и оплакивала своего убиенного брата и мужа — бога добра —Озириса. Кукольный театр в виде барки-ковчега иллюстрировал вторую картину — поиски Изидой тела ее возлюбленного супруга, брошенного в Нил. Следующая картина показывала нам ее плач над телом найденного бога и, наконец, воскрешение сына — Озириса богом-отцом — Ра. Наступает момент ликования. Певицы под религиозную музыку здесь же, у кукольного мистериального театра, исполняют торжественные, победоносные гимны.

Мы впоследствии увидим, как это мистериальное представление XVI в. до нашей эры повторится снова, но здесь уже место Озириса займет Христос, а верную супругу Изиду — «мать», Мария.

В Египте на много веков мы теряем из виду кукольный театр и находим его уже в Индии, где он вначале носит также мистериально-религиозный характер. Упоминание о механических деревянных куклах мы встречаем в Индии в XI в. до нашей эры. В это время куклы уже перешли из храма на театральные подмостки, где они приводились в движение нитками (сутра) кукольника (Sutradhara, т.-е. дергающий нитки).

Текстов для кукольных представлений не было, был лишь краткий сценарий со стихами. Все зиждилось на импровизации. Отсутствие текста объясняет то, что мы не

имеем почти ни одного подлинника кукольной пьесы вплоть до XIX в. нашей эры, и то эти записи сохранились лишь благодаря людям, ценившим и любившим театр.

В Индии в древнейших кукольных постановках за много веков до нашей эры мы встречаем нашего любимца и героя нашего исследования, далекого предка Петрушки — Видушака.

Он изображается в виде карлика с высовывающимися зубами, горбатым брахманом (*Жреческая каста в Индии*) с безобразным лицом, лысой головой и желтыми глазами. Он возбуждает во всех веселость своим поведением, видом своей глубоко-комической фигурки, платьем, речью и обжорством. Таков образ Видушака Петрушки, как рисовали его современники. Мы далее увидим, что все черты сходства, все законы наследственности будут сохранены; наш весельчак не потеряет своего живота, кривого носа, горба и любви к женщинам в течение почти трех тысяч лет своего существования.

В Индии Видушака изображался глуповатым, но за этой глупостью таилась хитрость. Он — насмешник и грубиян, он драчлив и бьет всегда всех своей палкой. Он бывает сам бит и даже попадает в тюрьму, но он никогда не пропадает.

Видушака изображался брахманом, ибо в его лице народ высмеивал своих жрецов, — их лицемерие, надменность, страсть к женщинам, к вину и лакомствам. Вместе с тем он говорит не на языке высшего класса — по-санскритски, а на языке толпы — на пракритском наречии.

Здесь же мы находим у Видушака палку, которая в дальнейшем явится неизменным спутником Петрушки во всех его испытаниях.

Наш кукольный герой почти во всех частях света пройдет одинаковые пути и вынесет одинаковые испытания судьбы.

Сходство в судьбе, сходство в истории не случайно. Для объяснения последнего легко было бы историку кукольного театра, следуя популярным современным европейским теориям о происхождении индо-европейского языка и эпоса из единой индо-европейской прародины, применить ту же теорию к истории кукольного театра. Но дело обстоит иначе. Историю кукольного театра, так же как историю языка, эпоса, историю театральные формы, мы должны изучать в перспективе отлагавшихся в них последовательно друг за другом ряда слоев и прослоек, явившихся результатом хозяйственного общения и форм этого общения отдельных народов друг с другом. Кроме учета непрерывно поступавших в кукольный театр новых элементов, накопившихся в зависимости от экономических сношений отдельных стран, мы должны все время иметь в виду, что кукольный театр в отдельных местах создавался благодаря одним и тем же предпосылкам — закономерным связям, а потому и слагался независимо в своих основных особенностях.

Имеющаяся литература почти совершенно не дает материала для выяснения интересующих нас в этом отношении моментов, а потому остается лишь схематично наметить основные пути, повлиявшие на создание кукольного театра той или иной страны.

Имея наиболее древние сведения о кукольном театре Индии (мы имеем данные лишь о религиозно-мистериальном театре Египта), наметим в общих чертах пути взаимной связи между кукольными театрами отдельных стран, а также краткую историю для каждой страны в отдельности.

При изучении восточного кукольного театра мы прежде всего должны иметь в виду пути торговых сношений, которые были между отдельными странами. Но здесь мы должны снова оговориться, что установить, во-первых, насколько в кукольном театре каждой страны довлеют элементы привнесенной древне-индусской культуры, во-

вторых, насколько в нем имеются элементы кукольного театра иных стран, привнесенные путем экономических сношений между этими странами и, в-третьих, насколько здесь имеются элементы самобытного развития, — пока не представляется возможным. На основании имеющихся отрывочных данных мы можем установить лишь основные моменты, повлиявшие на создание кукольного театра отдельных стран.

II. Восток

Кукольный театр и поныне очень популярен во всех странах Востока. В Индии в наши дни кукольный театр марионеток является любимейшим зрелищем и взрослых и детей. Этот театр сохранил свои древние основные приемы. Так же, как и за много веков до нашей эры, народ сзывается на представление кукольного театра теми же древними национальными инструментами, которые далее с помощью бамбуковых колотушек иллюстрируют кукольное сценическое действие. Сохранились и древние куклы, изображающие мифических персонажей и народные типы в жизненно-реальных чертах. Сохранились на кукольной сцене также древние гротескные изображения животных: тигра с открывающейся и закрывающейся пастью, слона, коня, буйвола и других.

Особенно распространен в современной Индии и почти во всех странах Востока кукольный театр теней, популярный с глубокой древности.

Этот театр мы находим на острове Яве, в Сиаме, в Бирме, но особенного совершенства он достиг в Турции и Китае, где его истоки опять-таки теряются в глубине веков.

Вместе с индусскими торговыми кораблями и переселенцами из долины Ганга—сингалёзами (*Раса южной Индии, впервые поселившаяся на Цейлоне в 543 г. до нашей эры. Около 500 г. до нашей эры индусы окончательно покорили Цейлон.*) проникает культура Индии на Цейлон. Сюда сингалёзы приносят индусский национальный эпос, который получает здесь глубоко своеобразное развитие. Переносится на Цейлон и кукольный театр «видушака».

То же дал морской торговый путь индусского кукольного театра на остров Яву, где получил распространение и сохранился поныне не театр деревянных кукол (*Wajang-Golek*), а театр теней (*Wajang Kulek*. «*Kulek*» по-малайски — кожа. *Куклы для театра теней, как мы указывали, изготавливаются из кожи буйвола*). Содержание представлений этого теневого театра состоит из древне-индусских саг, — сказаний о богах и героях. Характерно, что это содержание сохранилось у яванцев и поныне, хотя они сиздавна уже не буддийцы, как победители-индусы, а магометане.

В наши дни яванский кукольный театр сохранил свой давний религиозный характер и свою чисто религиозную обрядовую форму.

В этих странах мы видим непосредственное влияние древне-индусской культуры, видим перенесение на иные почвы народного творчества Индии через переселенцев и через морские торговые пути.

Путем морских и сухопутных (через северо-западные границы) торговых сношений Индия издавна входит в соприкосновение с Персией. Персидский кукольный герой — Канкаль Пахляван — также подобен Видушака. Он шутник, урод, наделен пискливым голосом и обладает такой влюбчивостью и страстностью, что ради женщин, орудя своей неизменной дубинкой, вступает в бой с самим дьяволом.

Истоки китайского кукольного театра также выходят из религиозных церемоний, в которых еще в глубокой древности куклы принимали самое действенное участие.

Многие китайские легенды повествуют о происхождении и истории театра марионеток, веками существовавшего в Китае наравне с театром теней.

Хроники Ле-Цзы относят их возникновение ко времени 1000 г. до нашей эры. Ле-Цзы рассказывает, что в это время один искусный мастер изготовлял кукол из соломы и лакированного дерева, которые могли даже танцевать и петь.

Хроники Ио-Фу-Цза-Лу, повествующие о театре марионеток II в. до нашей эры, дают нам возможность предполагать, что в течение значительного времени марионетки принимали участие в общественной жизни страны и, наряду с выступлениями при императорских дворцах, служили для увеселения народа.

Вместе с марионетками и театром теней веками в Китае существовал и «петрушка», главный герой которого Кво своим характером снова напоминает нам Видушака. Китайский лысый Кво так же высмеивает непопулярных министров и царедворцев, и его дубинка так же прогуливается по их спинам.

Мы, к сожалению, не имеем текстов этого театра, но по описанию очевидцев перед нами как бы целиком воссоздаются кукольные представления «петрушки». Вот отрывок, описывающий один из моментов этого представления: «Одну куклу Кво убил, и она свешивается своей остроконечной шапкой через край сцены. Сейчас он борется с чудовищем в виде большого бульдога».

Театр «кво» был насыщен бытом и политикой. Во время героической борьбы Китая за свое освобождение, во время боксерского восстания, по имеющимся у нас сведениям, кукольный театр являлся мощным агитационным средством в борьбе против иностранных империалистов.

Устройство китайского театра «петрушки» то же, что и в большинстве европейских стран. Кукольник выступает на народных гуляньях, укрывшись цветным матерчатым мешком, имеющим два отверстия. Нижнее — выше колен кукольника — стягивается продетым шнуром и оставляет его ноги свободными, а верхнее — широкое четырехугольное отверстие — находится немного выше его головы и служит открытой сценой для действия кукол. Здесь же, внутри мешка, в нижней передней части находится карман для прятания кукол. Деревянная рама, к которой прикреплен верхний край мешка, своей передней частью приделана к особой палке, которая внутри мешка опирается нижним концом на пояс кукольника. Задняя часть рамы придерживает более высокую заднюю часть отверстия мешка и образует фон, на котором действуют куклы, вырезанные из дерева.

В наши дни представления «петрушки» в Китае вымирают, встречаясь чрезвычайно редко.

Благодаря давней тесной экономической и культурной близости Китая и Японии китайский кукольный театр повлиял на кукольный театр Японии. В последней мы имеем театр двух видов: «Нингё-цукаи», в котором куклы вводятся людьми, и «Ито-цукаи» — наши марионетки.

Большим распространением и особенным успехом среди рабочих в Осака, значительном фабрично-заводском центре Японии, пользуется театр «Нингё-цукаи». Характер его иной, чем кукольного театра всех стран Азии и Европы. Здесь куклы равняются двум третям или трем четвертям человеческого роста. Сделаны они мастерски: головы благодаря шарниру двигаются в разные стороны, подвижны также лицо, брови, глаза и верхняя часть рта, локти, плечевые суставы, кисти и пальцы рук. Во время представлений певцы или чтецы повествуют о происходящем, в то время как куклы передвигаются по сцене кукольниками-актерами, покрытыми черными капюшонами и находящимися за низкой, едва достигающей им до колен досчатой перегородкой (*некоторые кукольники выступают непокрытыми и без перегородки*).

Японский театр «Нингё-цукаи» давно оторвался от народно-ярмарочного примитива

и ушел в сторону театра живых актеров. Путем хитроумного мастерства в изощрении механизма кукол он стремится подражать последнему и, несмотря на то, что в этом виде дает совершенно своеобразное, выразительное и полноценное сценическое действие, он ныне не имеет ничего общего с ярмарочным «петрушкой».

Японский кукольный театр создал нечто среднее между театром живых актеров и кукольным.

Особенно интересно познакомиться с турецким кукольным героем, представителем турецких низовых масс, выявителем их идеологии и настроений — Карагёзом (Кара — черный, гёз — Глаз; Карагёз—Черноглазый).

В образе этой куклы видно влияние и Востока и Запада (эллинистических начал), воссоединенное с большой яркостью и убедительностью. Со стороны Востока на создание образа Карагёза мог повлиять и индусский Видушака путем непосредственного проникновения из Индии через входившие, начиная с XIV в., в тесное соприкосновение с последней племена монголов и через отдельные магометанские страны, которые благодаря торговым сношениям с Индией восприняли отдельные элементы ее культуры и впоследствии со своей стороны повлияли на создание культуры будущей Турции.

Кроме того, здесь мы должны учесть, что как в Турции, так и почти во всех остальных странах Азии и Европы рассадниками одних и тех же элементов индусского кукольного театра были цыгане, значительно повлиявшие на однообразие героя кукольного театра (*В Азии цыгане жили в Персии, Туркестане, Малой Азии и Сирии. В Европе цыгане появились в конце средних веков (XV в.). В 1422 г. мы их находим в Италии, в 1427г. — во Франции, в 1430 г. — в Англии и тогда же в Эльзасе, а в 1447 г. — в Барселоне. В том же столетии цыгане кочевали по Литве, Польше и центральной России. В южной Европе, на островах Крите и Корфу, а также в Румынии цыгане жили еще до XV в.*).

Во всех странах Азии и Европы сиздавна кукольниками были цыгане, принесшие туда свои представления после исхода из Индии во время эпохи смут и нашествий на последнюю, т.-е. в X веке.

В Турции Карагёз долгое время считался цыганом, что отразилось и на его внешности и на языке.

На создание турецкого кукольного театра, кроме того, имел влияние, как мы уже указывали, византийский и греческий мим, т.-е. опять-таки древнейший кукольный театр Египта и Индии, но уже преломленный через призму греко-римских понятий. Отсюда исключительное сходство Карагёза с итальянским Пульчинелло. Оба одинаково высмеивают всех и всё, оба никогда не унывают и, имея одинаковое вооружение — палку, оба ею пробивают себе дорогу в жизни. И Карагёз и Пульчинелло заставляют дрожать полицию и власть имущих, и в заключение оба избегают виселицы, как бы близко от нее ни находились. Оба — страстные любители женщин, Дон-Жуаны, пользующиеся громадным успехом. Правда, в этом Карагёз, наделенный восточным темпераментом, перецеголял Пульчинелло, и недаром одним из его атрибутов в турецкой кукольной комедии был мощный фаллос, который иногда оканчивался бычачьей головой. Оба героя сходны даже внешне — у них одинаковый крючковатый, петушиный нос.

Во время представлений Карагёз неоднократно перевоплощается: он становится султаном, нищим, лодочником, продавцом железа, доктором, изгоняющим духов, и стихотворцем-поэтом, наконец, он обращается в столб, становится мостом и даже... женщиной. Те же перевоплощения свойственны итальянскому Пульчинелло, — он становится градоправителем, купцом, доктором, поэтом и даже обращается в статую.

Карагёз сходен с Петрушкой всех стран Европы: с французским Полишинелем, германским Гансвурстом-Касперле и английским Панчем. Так же, как Панч, Карагёз очень плохо обращается со своей женой, но не доходит, правда, до женоубийства; зато, подобно ему, он убивает своего сына. Как Панч, Карагёз, редко получая отпор, преследует женщин всего света. Наконец, сходство с английским кукольным героем дополняется одинаковой концовкой кукольных представлений. Появляется шайтан — черт (в Турции чаще — змей — чудище), Карагёз его побеждает и обращает в бегство.

Внешние атрибуты современного турецкого театра теней в известных частях сходны с европейским театром «петрушки», конечно, за исключением самой теневой основы. Тот же оркестр в два-три человека, гремящий для завлечения публики трещотками, то же сопровождение песен кукольных персонажей музыкальным аккомпанементом флейты (у нас — чаще скрипки или гармоники).

Кукольные пьесы в Турции, так же как и в Европе, описывают повседневную жизнь масс и являются отражением их политических настроений.

Турецкий театр исключительно народен, и недаром турецкие легенды приписывают создание кукольного театра рабочему Карагёзу и надсмотрщику Хаджейвату — двум центральным героям кукольной комедии. Согласно легенде, оба были весельчаки, шутники и оба работали во время постройки Брусской мечети. Карагёз и Хаджейват веселили рабочих, но своим неугомонным смехом мешали работе и в наказание по приказанию властей были казнены. Однажды султану, повествует легенда, взгрустнулось без веселых шуток Карагёза и его друга. Он потребовал, чтобы их привели. Задумались приближенные, — как быть? Они нашли выход, изобразив перед султаном наших весельчаков в виде кукол.

Персонажи турецкого кукольного театра теней чрезвычайно многочисленны. Вот их небольшой перечень, который нам вспомнится, когда мы остановимся на европейском «петрушке»: знатные господа, султаны и паши, банкиры и купцы, чиновники и иноземные посланники, дервиши и землепашцы, полицейские, школьные учителя, мужики, содержатели гостиниц-трактиров, глашатаи, грузчики, дровосеки, рыбаки, погонщики ослов, корабельщики, гребцы, воры и разбойники, замужние женщины и их дочери, служанки, гетеры и танцовщицы, персы и арабы, греки и французы, арнауты, армяне, евреи и негры (Здесь мы перечислили персонажей кукольного театра теней, ибо о турецком театре «петрушки» имеющиеся сведения чрезвычайно скудны). Каждый говорит на своем языке-диалекте. Среди этих персонажей действуют различные чудовища и животные.

Многоязычие кукольного театра дает богатейший материал для ознакомления с восточной жизнью. Массовые диалекты, правда не в такой степени, как в Турции, имеются, как увидим впоследствии, и в европейском кукольном театре.

На русском Востоке — в Туркестане — мы находим «петрушку» в его обычном виде и со всеми его атрибутами. Истоки туркестанского кукольного театра — из Индии, непосредственно через Афганистан и через бродячих кукольников-цыган. Кроме того, на его облик в значительной степени повлиял китайский кукольный театр. Подобно последнему, содержание кукольных пьес Туркестана захватывает все стороны жизни и трактует религиозно-философские учения.

Ныне кукольный театр Туркестана служит одним из развлечений в дни народных гуляний. Здесь имеются два вида кукольных представлений: «петрушка» (кол-курчак) и марионетки (чадыр хайаль — Шатер представлений).

Устройство театра «петрушки» здесь точно такое же, как и в других странах Востока. Голову кукол делают из папье-маше, дерева, а иногда даже из фарфора; кукольники

для изменения своего голоса употребляют обычный пищик.

Петрушка — «Палван Качаль» (лысый богатырь) своим именем напоминает нам персидского Канкаль Пахлявана. При нем, как обычно, жена. Остальных кукольных персонажей также чрезвычайно много. Число их достигает сорока пяти. Со времени завоевания Туркестана русскими появились новые куклы: европейцы-русские, подобно тому, как в турецком театре со времени колониального проникновения Франции в Турцию стали выводиться на кукольной сцене французы. Благодаря завоевательному характеру политики империалистических стран они возбуждали к себе со стороны коренного населения ненависть и презрение. Европейцы высмеиваются. Русский — чиновник царской России — пьяница Абрам с супругой действуют совместно с есаулом царской армии и городовым. Он, обычно под общий смех зрителей, падает носом вниз, и в конце постановки на сцене появляется, при бурном восторге толпы, своя кукольная туземная армия. К сожалению, мы не имеем записей этих чрезвычайно интересных кукольных постановок времен самодержавия и можем о них судить лишь по отрывочным внешним описаниям, и то из западных источников.

Все же по имеющимся данным можно заключить, что во время порабощения Туркестана царской Россией кукольные театры («петрушка» и марионетки) были мощным средством национальной пропаганды и сатиры.

*

Восточный кукольный театр имел огромное, нецененное до сего времени влияние на восточное изобразительное искусство и литературу. Значительна была его роль также в политической жизни страны, ибо он являлся единственной трибуной для выражения общественного мнения. Кукольный театр боролся за политическое раскрепощение, боролся с восточной тиранией и не раз был преследуем властями. Так, в 1557 г. в Каире, во время возникновения там народных революционных волнений, власти прежде всего поспешили запретить этот театр сатиры и протеста. Как мы увидим впоследствии, эту же роль играл народный кукольный театр в Европе. В заключение обзора восточного кукольного театра мы считаем не лишним привести небольшую легенду о его происхождении, распространенную в Тунисе и рисующую в художественном образе чаяния угнетенных классов.

«Давным-давно жил в Стамбуле человек, которому плохое управление паши и прочих должностных лиц было, как бельмо на глазу. Он долго обдумывал, как помочь народному горю, но так как проникнуть к султану было невозможно, он решил устроить кукольный театр, ибо надеялся, что султан, жаждущий новинок, посетит это представление. Так и случилось. Как только распространилось известие о всеобщем успехе кукольного театра, который был основан на циничном и смешном характере Каракуса — тунисского Карагёза, паша тотчас посетил постановку. Но теперь Каракус стал говорить совершенно иные вещи. Он не отпускал уже сальностей и грубостей. Султану были открыты глаза на действия его министров и губернаторов; большинство правителей были изгнаны и наказаны, Каракус же был произведен в визири, а его выдумка не погибла и стала достоянием народа».

В этой древней тунисской легенде еще не изжиты мотивы возможного соглашения между народом и султаном, мотивы, далекие от современного пробуждения на Востоке подлинного национально-революционного движения, когда народ видит свое освобождение не только в изгнании империалиста-европейца, но также в избавлении от классового угнетателя — султана, визиря и богача.

Не приходится сомневаться, что современное революционное движение Китая, Индии, Турции, Персии и других стран Востока, раскрепощение Туркестана и

Монголии — найдут свое новое отображение в поныне живущем в этих странах кукольном театре.

III. Греция и Рим

Древнейшие в мире культуры Востока, существовавшие многие тысячелетия, не могли пройти бесследно для всемирной истории. Когда страны нынешней Европы и Восток были теснейшими экономическими и политическими узлами объединены Грецией и Римом в одно целое, взаимодействие обеих культур сделалось еще более неизбежным. Весь круг мировоззрения Востока прошел сквозь призму греко-римских понятий и нашел свое новое отечество и в Греции и в Риме. Во время этого объединения все отдельные политические единицы, несмотря на географические и этнографические отличия и постоянное столкновение экономических и политических интересов, жили однородной культурной и политической жизнью. Наука, литература, искусство одной страны переходят в другую, проникают друг в друга, теряют свой чисто национальный характер и приспособляются к новой жизни и новым экономическим условиям. Вырастает культура внациональная, мировая, космополитическая.

Благодаря слиянию Востока с эллинизмом — Западом — в одной общей государственности открываются новые рынки внутри комплекса эллинистических государств и вне его — в странах центральной Азии, в Индии, Китае и в Африке. Эти новые рынки, усиленная торговая и промышленная деятельность, благодаря которой вводится взамен натурального хозяйства денежное, способствуют теснейшему соприкосновению отдельных стран Востока и Запада между собой.

Вместе с проникновением элементов культуры Востока в страны Запада проникает в последние и кукольный театр. Но вместе с тем, обращаясь к Греции и к Риму, мы видим, что там благодаря наличию одних и тех же предпосылок происхождение кукольного театра исходит от тех же самодовлеющих истоков, как в Египте и в Индии. И здесь вначале мы находим изображение богов, которые действительно, путем мимических движений, принимают участие в религиозных церемониях. В последующем эти движущиеся фигуры уменьшаются в размерах и становятся достоянием широких масс в виде кукол, изображающих богов. Эти куклы проникают в частные дома и там ими разыгрываются в примитивных формах те действия, которые исполнялись в храмах в дни религиозных празднеств.

Со временем начали создаваться специальные кукольные театры, владельцы которых скитались по всей стране. Этот театр все более и более завладевает народом и служит ему лучшим развлечением. Наконец свершилось немислимое ранее, кукольному театру была уступлена в Греции большая сцена Вакха, на которой до этого исполнялись полные торжественного пафоса трагедии Эврипида. Параллельно с представлениями на большой сцене кукольный театр, так же как и на Востоке, проникает в самую гущу народа, скитаясь в руках отдельных странствующих кукольников по улицам, заглядывая в портики и останавливаясь на перекрестках.

Репертуар кукольного театра был самый разнообразный. Он состоял по преимуществу из пародий на те зрелища, которые представлялись в больших театрах, и из сатирических диалогов, насыщенных злобой дня. Здесь высмеивались политические деятели, а иногда куклы не щадили даже богов. Наряду с обличением модных пороков, философских школ, трибунов, поэтов, куртизанок и пр. кукольный театр посредством той же сатиры защищал рабов и гладиаторов.

Он уходил все далее и далее от своего религиозного прародителя, заслужил любовь низовых народных масс, всегда был окружен толпой и очень ценим ею, несмотря на понятное пренебрежительное и ироническое отношение к нему привилегированных

слоев общества.

Представления марионеток были обычным развлечением и в Риме, воспринявшем культуру эллинизма и ставшем проводником последнего на всем Западе — в Галлии, Британии, Испании и Германии. В Риме кукольные представления можно было смотреть за ничтожную плату или даже совсем безвозмездно. На звуки трубы или дудки кукольника люди всевозможных классов с любопытством устремлялись к театру и с неизменным удовольствием воспринимали эти простые представления.

В Риме народный кукольный театр вообрал в себя старинные традиции древнеримской комедии «Ателлан», так прозванной, ибо главными типами, которые здесь высмеивались, были простоватые и неуклюжие жители небольшого города, находящегося недалеко от Неаполя, — Ателло. Эти комедии были во многом родственны кукольному театру. Они также были народны, остры и грубоваты. Язык их, тяжеловесный, но меткий и острый, был языком масс. Содержание комедии «Ателлан» и кукольного театра было насыщено местным бытовым и политическим содержанием. За последнее авторы пьес иногда жестоко платились. Так, например, при императоре Калигуле был сожжен автор народной комедии за дерзкую остроту,— судьба, подобная судьбе многих кукольников в дальнейшей истории нашего народного театра.

Оба театра не имели записанного текста, оба зиждились на импровизации и оба были насыщены движением, палочными ударами и здоровым смехом. Кукольный театр Рима воспринял элементы комедии «Ателлан», и оба театра гармонично повлияли на создание, спустя много веков, представлений итальянских комедиантов и кукольного театра нового времени.

Центральной комической фигурой комедии «Ателлан» был Маккус — уродливый шутовской персонаж, как бы срисованный с индусского шута Видушака. Он был небольшого роста, его спину украшал горб, а живот от обжорства горбуна так вспух, что был похож на второй горб. Неправильной формы голова, уродливое лицо с длинным носом, похожим на клюв.

Функции его — функции шута: смешить публику жестами, криками и гримасами. Для изменения своего голоса, для лучшей имитации Маккус держал во рту особый пищик. За его пискливый голос, за длинный и крючковатый нос, за размахивание руками, наподобие крыльев, народ дал ему меткую кличку — Пульчинелло — петушок, которая впоследствии сохранилась за ним в кукольном театре большинства европейских стран: французский Полишинель, испанский Дон Кристобал Пулчинелла, английский Панч.

IV. Средневековая Европа

В Европе народный кукольный театр исчезает с поля нашего зрения в промежуток от возвышения и распада Римской империи до эпохи Возрождения, — в так называемые средние века. У нас чрезвычайно мало данных, чтобы восстановить историю кукольного театра этого времени. Ясно одно, что в начале средних веков, во время напряженной борьбы язычества с христианством, театральные куклы, как порождение ненавистного языческого мира, подверглись гонению со стороны религиозных реформаторов. Несмотря на то, что древние античные статуи и сценические куклы безжалостно разбивались и уничтожались яростными религиозными фанатиками, кукольный театр не исчезает совершенно — он таит свое семя, которое потом пышно взрастет и оплодотворит все страны Европы. Куклы скитаются, запрятанные под плащом кукольников-антрепренеров. Украдкой высунет свой длинный нос древний Маккус и сразу же, пугаясь монашеской тонзуры, прячется в складках плаща.

Наконец в XIV столетии мы в одном рукописном средневековом романе находим изображение кукольного театра «петрушки». На этой миниатюре видно, как из ящика выглядывает существо с толстым животом и увесистой дубинкой. Перед ним находится женщина. Это изображение примечательно, ибо показывает, что в XIV столетии наш старый знакомец продолжает жить, правда, еще не признанный и гонимый.

С течением времени церковь осознала ту большую роль, какую могут сыграть деревянные куклы в деле пропаганды христианства. Она поняла, что при замене прежних языческих персонажей новыми — христианскими — куклы смогут приблизить религиозные абстрактные символы и формулы, чуждые массам, и дать им вещественное оформление. Начался перелом — уход от символики. Христос в иконографии вместо агнца стал изображаться человеком, и следом явились запрещенные ранее иконы и статуи. В это время снова появляется механическая скульптура — фантоши. В церквах и в средневековых монастырях начинаются кукольные религиозные представления. Ныне в этих постановках разыгрываются деяния Христа, девы Марии и жития святых. Особенно часто употребляются куклы в день Рождества, когда они разыгрывают поклонение волхвов, и на страстной неделе — в представлении «страстей». Эти постановки распространяются по всем католическим странам и пользуются особым успехом в деревнях и в глухих предместьях. Успех и массовое распространение кукольных постановок снова показали церкви кощунственными, языческими, и она снова начала преследовать недавно возрожденных кукол-фантошей и марионеток (*Слово «марионетка» происходит от употреблявшихся в Венеции в дни ежегодных церковных праздников деревянных механических кукол, получивших в народе название «деревянных Марий» или «Марион». Во время праздников продавались маленькие изображения Марион — маленькие Марии — марионетки. Во Франции марионетками называются небольшие статуи богородицы с подвижными членами, выступавшие в средневековых мистериях.*). Следует ряд булл и запретов; но ничто не помогает, и возрожденные куклы не уйдут снова в подполье. Гонимый кукольный театр начинает свой обычный путь, — он уходит из церкви и, как создание народа, идет в народ — на ярмарку и на городские и сельские площади. Начались грозные обвинения кукольников средневековой церковью. Их обвиняют в магии и в волшебстве, обвиняют в вызывании душ умерших, и зачастую средневековая инквизиция их пытается, обезглавливает и сжигает живыми. Но несмотря на все преследования церкви кукольники продолжают разыгрывать свои пьесы, содержание которых складывалось из средневековых легенд, народных сказаний и текстов из Старого и Нового завета.

Мы сейчас в отдельности для каждой страны Европы проследим пути развития народного кукольного театра.

V. Италия

В Италии, начиная с XV столетия, кукольный театр получает новое и своеобразное развитие, которое имело огромное влияние в истории кукольного театра всех европейских стран. Возрожденные куклы в руках итальянцев-антрепренеров побывали и во Франции, и в Испании, и в Англии, и в Германии. Всюду они заложили начало нового этапа кукольного сценического творчества. Новые кукольные представления порвали с церковными традициями и наполнились светским содержанием. Они впитали в себя быт шумных и бурных городов Италии новой эпохи.

Ныне пришло и техническое совершенство в смысле мастерства изготовления кукол.

Прежде мало подвижные и схематичные средневековые куклы начали двигать руками и ногами, начали сражаться на кукольной сцене, танцевать, играть в кости, наигрывать на трубе и пр.

Содержание кукольных пьес зиждилось, как и прежде, на импровизации, и этим они роднились с представлениями итальянских комедиантов (*Commedia dell'arte* имела следующие отличительные признаки: отсутствие определенного автора пьес и коллективное творчество актеров над разработкой текста представлений. Эти комедии имели еще следующие названия: *Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*, *Commedia di zanni*). Эта родственность объясняет нам и то, что многие актеры итальянской комедии вначале, для учебы в мастерстве импровизации, скитались по всей Италии с кукольным ящиком на спине и лишь потом выступали со сцены. Одни и те же актеры принесли в оба театра одни элементы.

Перед постановкой кукольник устанавливал завязку, число выводимых персонажей и составлял канву сценария. Импровизационные диалоги были насыщены злобой дня — скандалами папского двора, сатирой над деспотизмом мелких светских правителей и пр. Эти выступления, полные злых насмешек и острых пародий, благодаря импровизации сценических представлений и вытекающему отсюда отсутствию писанных текстов, были неуловимы для цензуры и папских жандармов.

Выводимые персонажи, для приближения постановок к потребителю и ввиду скитания театра по всем местностям Италии, говорили на местных диалектах.

Представления состояли из фарсов и комических пьес, зачастую полных грубых шуток. На кукольной сцене по-прежнему разыгрывались и церковные сценки, но последние настолько далеко ушли от средневековых представлений, что трудно сказать, чего в них было более: религиозного элемента или комического и сатирического. Кукольниками выводились также популярные общественные лица и характерные типы тех местностей, по которым скитался театр. Эти выводимые в постановках типы со временем стали постоянными сценическими масками и не только в кукольных представлениях, но и в Итальянской Комедии.

Особенный успех и распространение получают кукольные представления в течение первой половины XVI столетия. В это время мы снова встречаем Маккуса-Пульчинелло. Вот его образ этого времени: «лицо покрыто черной полумаской, в руке большой колокол, одет он в широкую белую одежду с капюшоном; на голове остроконечная шапка».

Говорит Пульчинелло (*Двойники Пульчинелло — Кассандрино в Риме и Меопатакко в других местностях Италии.*) в нос, благодаря пищухе кукольника (*Пижик в Италии называется pivette или faschio*). Его физические атрибуты: неуклюжесть, пузатость, длинный нос и два горба (*В Италии так же, как и во Франции, горбы не обязательная принадлежность Пульчинелло*). Пульчинелло одновременно — вор, лжец, трус, хвостун и дебошир-скандалист. Он наслаждается вольными двусмыслицами и грубыми шутками. В нем нет ни одного положительного качества. Пульчинелло зачастую попадает, ибо открываются его проделки, его бьют, сажают в тюрьму и даже вешают.

Успех этого героя так велик, что в Италии были созданы специальные представления — *Pulcinellate*, в которых он один был полным властителем сцены и выступал в качестве всевозможных персонажей. Главная его партнерша — жена, невеста или любовница.

Кукольный театр представлял собой высокое узкое четырехугольное сооружение в виде прилавка, ящика, обтянутого со всех сторон холстом. С кукольником следовал его помощник, который во время представлений стоял сбоку на возвышении и в

повествовательной форме пояснял происходящее. Вторым помощником был музыкант.

Пульчинелло со своим кукольным ящиком обошел, как мы говорили, почти всю Европу. Явившись в какую-либо страну, он там уже находил своих кукол с горбатым шутком во главе, которые произошли на месте теми же путями, как и в Италии. Со времени прихода итальянских кукольников местный шутовской персонаж видоизменялся и принимал новые характерные черты итальянского Пульчинелло.

Итальянский кукольный театр — театр «бураттини-петрушки» — видоизменяется с течением времени, ибо он следует вкусам масс, вкусам социального потребителя. В связи с ростом буржуазии в XVIII в. репертуаром кукольных представлений, так же как и театра живых актеров, откуда кукольники зачастую брали сюжеты своих представлений, служили слезливые комедии, так же, как ранее, во время господства аристократии, их содержанием являлись романтические истории из рыцарской жизни. Рядом с этим заимствованным репертуаром на сцене кукольного театра сохранился и свой исконный репертуар, глубоко противоположный и классово-чуждый представлениям театра живых актеров. Этот репертуар состоял из народных фарсов, басен и из историй об известных убийцах. Все это и служило причиной того, что вокруг кукольных театров по-прежнему толпились простолюдины: слуги, солдаты, крестьяне, ремесленники и матросы.

Когда в XVIII столетии изгоняются сценические маски из больших театров, они продолжают жить на маленькой кукольной сцене.

Во всем этом огромное, недооцененное поныне, революционное значение кукольного театра, антагониста театра живых актеров, следовавшего вкусам господствующих классов. Кукольные представления являлись излюбленными трудящимися именно благодаря своей коренной противоположности господствовавшему театру, благодаря непритязательной внешней форме и содержанию, целиком наполненному политической и общественной злобой дня. Путем едкой и острой сатиры куклы борются со злоупотреблениями, предрассудками и гнетом как политическим, так и церковным. Куклы выступали в качестве защитника Галилея и Джордано Бруно от преследования фанатичной церкви. Они борются с феодализмом, нетерпимостью и всеми теми пороками, которыми была полна жизнь итальянских городов нового времени. Все это и вызывало искреннюю любовь к горбтому Пульчинелло со стороны трудовых масс.

Кукольный театр был популярен в Италии и в XIX в. Один из крупнейших русских мыслителей прошлого века, В.Ф.Одоевский, во время своего путешествия в 1847 г. по Италии посещает кукольный театр марионеток и отмечает исключительный успех этих кукольных постановок.

Старый репертуар кукольных постановок сохранился до наших дней. Один из наших соотечественников (Ф.Г.Беренштам), побывавший в Италии в 1922 г., скитался по Венеции и ее окрестностям вместе с одним кукольником театра «бураттини». Репертуар последнего был огромен. Он состоял из 250 пьес, исполнявшихся кукольником по памяти. Здесь были обработки средневековых легенд, переделки театральные пьес XVII и XVIII вв., и здесь по-прежнему главным сценическим героем являлся

Пульчинелло, сохранивший свою бодрость, неутомимость, смех и едкую сатиру в продолжение 400 лет со дня своего вторичного возрождения на почве Италии.

VI. Испания и Португалия

Про испанский кукольный театр можно сказать то же, что и про итальянский. Тот же путь от церковных постановок на площадь и рынок. Главный кукольный персонаж —

наш старый знакомый Пульчинелло — согласно местным вкусам получил здесь пышное имя — Дон Кристобал Пулчинелла (Don Cristobal Pulchinella). Он в Испании принял облик трусливого, но заносчивого борца или гордого дворянина-гидальго. Техника театра та же: тот же пищик во рту, тот же возвещающий трубный звук.

Несмотря на обычные преследования церкви, кукольный театр Испании никогда не порывал с церковными традициями. На кукольной сцене изображались сценки из Старого и Нового завета и всевозможные легенды о святых, полные средневековой романтики и средневековой морали. Этим содержанием пропитаны все кукольные постановки Испании и Португалии. Во время господства аристократии, когда началось увлечение историей античности и герои древности заполнили театр и литературу всей Европы, на кукольной сценке Испании религиозной окраске подверглись даже представления из жизни героев древности. Так, в Лиссабоне кукольником изображалась смерть философа Сенеки. Умерший философ-язычник возносится в сиянии на небо и там, из облаков, обращается к символам веры, к Христу. Идеалы феодализма подавляли идеалы нового нарождающегося общественного порядка.

Лишь изредка для увеселения толпы в кукольном театре вводились сценки светского содержания и даже иногда представлялся бой быков.

Итальянское влияние сохранилось лишь во внешних формах, характеры же отдельных кукол и сюжеты, как мы указывали, совершенно изменились соответственно национальным особенностям страны и соотношениям классовых сил. Дон Пулчинелла имел небольшую роль — его отодвигала в сторону остальная масса иных персонажей, рожденных согласно местным вкусам: мавры, рыцари, великаны, колдуны, древнегреческие и римские герои, святые и отшельники. Для кукольных постановок обрабатывались старые рыцарские сказания, мавританские и испанские романсы, истории о приключениях испанских мореплавателей, открывших Вест-Индию, и иные всевозможные романтические сюжеты. Всякому, кто пожелает ознакомиться с этими постановками, рекомендуется прочесть главу из «Дон Кихота» о встрече рыцаря с бродячими кукольниками и о его героической борьбе с маврами, выступавшими на кукольной сцене. (Сервантес. Дон Кихот, ч. II, гл. 25 и 26.)

Это описание даст возможность не только ознакомиться с внешним видом кукольного театра, но и с техникой постановок.

Испанский и португальский кукольный театр был исключительно консервативен. Ни одна из итальянских кукол, за исключением Пульчинелло, не привилась на испанской почве.

В Португалии владельцами кукольных театров были обычно нищие и калеки. Они таскали свой театр на спине, и с ними всегда так же, как и в Испании и Италии, следовал спутник, обычно мальчик, который, во время мимического действия кукол, вел описательное повествование.

VII. Франция

Из Италии кукольные представления проникли во Францию. До прихода итальянских кукольников во Франции были свои представления, которые истоки несли из религиозных постановок. Из последних особенной славой пользовались те, которые давались при церкви св. Якова в Дьепе, запрещенные лишь при Людовике XIV в 1647 г.

Во Франции свершилось обычное — по изгнании из церкви куклы перешли на церковную паперть, а оттуда на площадь, сохраняя первое время свое исконное церковное содержание.

Еще до запрещения кукольных мистериальных постановок в 1630 г. впервые перед

парижанами предстал итальянский Пульчинелло, получивший здесь имя Полишинель. Он быстро акклиматизировался и уловил наиболее комичные галльские черты: развязность, бойкость и хвастовство. Он перенял все характерные черты национального французского шута и гармонично воссоединил их с характером итальянского Пульчинелло.

Кукольные представления получили огромное распространение по всей Франции и, не находя, благодаря своей грубости и народности, расположения среди придворной пудреной знати, обосновались, начиная с XVII в., на ярмарках, базарах и улицах.

Чрезвычайный интерес для характеристики отношения к народному кукольному театру высших слоев общества имеет суждение о нем Вольтера, который, несмотря на то, что сам был глашатаем нового времени, заплатил огромную дань эстетическим понятиям аристократического общества.

Вот что сказал про Полишинеля Вольтер:

«Вообразите вы, господа, Людовика XIV в его зеркальной галлерее, окруженного блестящим двором, и представьте, что покрытый лохмотьями шут расталкивает толпу героев, великих людей и красавиц, составляющих этот двор; он предлагает им покинуть Корнеля, Расина и Мольера для *Полишинеля*, который имеет проблески таланта, но кривляется. Как вы думаете, как встретили бы подобного шута?»

Мы знаем об этой встрече. Полишинель, не принятый аристократией, злобно настроенной к его «кривляниям», а главное к его языку — острому, полному сарказма и обличения, нашел свое пристанище и возбудил всеобщую любовь лишь среди трудовых народных масс.

Почва для успеха кукольного театра в XVIII в. была налицо. С одной стороны, нарождающиеся революционные силы демократии, сумевшей выступить на общественную арену со своим словом во время Великой французской революции, с другой — оппозиционное, полное также революционных устремлений настроение нарождающейся буржуазии.

Французская Комедия и Опера увидели в кукольном театре, так же как и в процветавших пригородных театрах-балаганах, серьезных и опасных конкурентов и стали добиваться королевского указа об их закрытии. Началась упорная борьба, из которой с победой выходит кукольный театр, хотя на стороне последнего была лишь обычная дубинка и острый язык Полишинеля, а на стороне Французской Комедии и Оперы—все средства государственной власти.

Торжествующий Полишинель обосновывается даже на площади рядом с Комедией и пародирует ее представления (В это время появляются пародии на пьесы Пирона и Вольтера «Альзира», «Меропа»). Он стал ее театральным рецензентом, — устным газетным фельетоном. Ни одна злоба дня, ни одна политическая новость, ни одна крылатая народная шутка не проходила мимо зоркого и чуткого Полишинеля и тотчас же срывалась с его уст на кукольных подмостках. (На политические новости французский театр «Полишинель» реагировал и впоследствии; так, например, во время Севастопольской войны в кукольном театре представлялось «Взятие Малахова кургана».)

Эта чрезвычайно знаменательная борьба между двумя театральными антагонистами, истоки которой кроются во взаимной конкуренции, доходила даже до воинственных столкновений, результатом которых зачастую являлся разгром власти имущими ярмарочных кукольных театров.

Особенного напряжения столкновения достигли в XVIII в., и закончились они лишь после опубликования в эпоху Великой французской революции декрета о свободе театров (1791 г.).

Интересно обратиться к рассмотрению репертуара народного кукольного театра со времени его выступления на ярмарках Сан-Жермен и Сан-Лорен. Мы имеем даже списки пьес, исполнявшихся с 1695 по 1712 г.: 1) Похищение Прозерпины Плутоном; 2) Полишинель-падишах, 3) Смешной купец, 4) Полишинель, играющий в жмурки, 5) Свадьба Полишинеля и разрешение его жены от беременности, 6) Полишинель-кудесник, 7) Двоюродные братья и сестры, 8) Любовные похождения Полишинеля.

Этот репертуар, начиная со второй половины XVIII в., в связи с политическими событиями меняется, и на кукольную сцену выступает ряд новых персонажей.

Рядом с Полишинелем лицедействует его кум (сосед), жена Жакелина, собака (иногда живая, подобно тому как в Англии на кукольной сцене выступала живая свинья, а в Чехии — живая мышь), полицейский, аптекарь и палач. Вокруг этих обычных персонажей — спутников Полишинеля — развивается все кукольное действие.

Со времени термидорской реакции, завершившей стремление французской буржуазии к завоеванию господства, кукольный театр входит в конфликт уже с новыми властителями.

Этот конфликт чрезвычайно характерен, ибо вскрывает классовый антагонизм, существовавший между победительницей-буржуазией и широкими массами демократии. Ранее революционная буржуазия была союзником Полишинеля, а теперь, в связи с ее победой, подобно аристократии, стала его врагом.

Во время Великой французской революции Полишинель — одно из обойденных историей действующих лиц этого времени. Он деятельно участвует во всех политических событиях, гражданских праздниках, в процессиях и торжествах. Но когда во время термидорской реакции он стал порицать мероприятия революционной буржуазии, содержатель кукольного театра вместе с Полишинелем был приговорен к смерти и обезглавлен на том же самом месте, где Людовик XVI и Мария-Антуанетта сложили свои головы.

С XIX в. начинается упадок театра «полишинель». Он пользовался успехом у демократических элементов страны при выявлении их оппозиционных настроений и был недостаточен для выявления тех революционных настроений, которые высказались в первой пролетарской революции 1848 г.

Ныне кукольный театр уходит с ярмарки и площади в салоны и пользуется огромным успехом у высших слоев общества — новой буржуазии.

Несмотря на то, что ряд выдающихся писателей, артистов и художников Франции принимали самое деятельное участие в судьбе и характере кукольного театра (Кукольный театр был излюбленной забавой и предметом для изучения Жорж Занд, ее сына Мориса и других деятелей культуры Франции XIX в.), его массового возрождения более не было, ибо для революционного театра «полишинель» была нужна не тепличная обстановка буржуазно-аристократических салонов, в которых он был изысканным пустячком, а простор и шум площадей и толпы.

Единичные кукольные театры имеются во Франции и поныне. Содержание их пьес и выводимые типы опять-таки характерны для современной французской буржуазии. Здесь и мать Жигонь, одаривающая буржуа-парижанина не менее чем шестнадцатью детьми, здесь жандарм Грипанно, доктор, судья, полицейский комиссар и т. д., а во главе всех уже Гильом, сменивший в Париже Полишинеля. Разновидностью последнего является Гиньоль из Лиона, созданный лионским марионеточником Мурге, которому в 1910 г. благодарные буржуа, увидев в этом кукольном герое выразителя своих идеалов, воздвигли даже в Лионе памятник. (Мурге создал тип недалекого ткача Гиньоля в 1810 г.)

Но французский мелкий буржуа, ценитель Гильома, начиная с прошлого века, входит в конфликт с представителями крупной буржуазии, подлинными властителями современной Франции. Благодаря этому конфликту в характере Гильома изредка проскальзывают старые черты Полишинеля, и он даже по-прежнему (правда, издали) замахивается своей традиционной дубинкой на судью, жандарма и комиссара.

В этом же торговом Лионе в XIX в. был создан другой повелитель кукольной сцены, украшенный согласно вкусам дня высоким цилиндром. Это вольно-разнузданный и комичный Гнаффрон — выразитель современного буржуазного мещанства Франции. Но все эти типы — видоизменение одного кукольного героя, одного излюбленного представителя трудовых масс Франции — Полишинеля.

VIII. Бельгия и Голландия

Отметим кукольный театр Бельгии и Голландии, ибо в этих небольших странах он в продолжение значительного времени имел большое распространение.

Кукольные театры проникли сюда из Франции и Италии и здесь выступали, начиная со времени крушения феодализма, на сельских ярмарках и площадях торгово-кипучих городов Фландрии и Голландии. Эти кукольные театры до наших дней донесли старо-фламандские и голландские наречия и сохранили всю свою старую примитивность, простоту устройства, а также старые театральные приемы.

Бельгийский Полишинель — Вольтье — также является выразителем настроений оппозиционных групп населения. Начиная с XVIII в. он выступает от имени революционной буржуазии. Устройство театра и содержание постановок этого времени почти однородны с кукольным театром Франции.

В Голландии народные кукольные театры существовали сиздавна, доказательством чему служат картины старых голландских мастеров, так крепко изобразивших современный им быт. В этих картинах мы не раз встречаем изображения кукольного театра.

В Голландии мы также встречаем Полишинеля, получившего здесь имя Ганса Пиккельгеринга (Иван-Копченая селедка) Голландский Полишинель называется также—Тооуеелжек.

Этот Ганс даст толчок к созданию английского Панча и надолго обоснуется под своим именем в Германии.

IX. Англия

Происхождение английского Петрушки-Панча итальянское. Это имя — сокращенная переделка имени Пульчинелле.

Пути итальянского кукольного театра идут в Англию из Франции, Голландии и непосредственно из Италии. Итальянские комедианты прибывают в Англию в начале XVII в. Точную дату появления в Англии Панча установить невозможно, но все же, по всей вероятности, в Англии он уже был в середине XV столетия. С конца же XVII в. вся история народного кукольного театра Англии сосредоточивается на истории и репертуаре Панча.

До проникновения в Англию итальянского Пульчинелло там был уже свой кукольный театр, истоки которого теряются в глубокой древности. Так же, как и всюду, он вышел из религиозных мистерий и рождественских религиозных драм, которые всегда сопутствовали пышным церемониям римско-католической церкви. Пьесы этих религиозных постановок черпали свое содержание из Старого и Нового завета, и их действующими лицами обычно являлись святые. Впоследствии в эти религиозные постановки начали входить и светские сюжеты, которые свое содержание черпали из постановок театра живых актеров. Во время этих представлений религиозное содержание перебивалось светским. На кукольной сцене воздвигался храм

Соломона, действовали библейские персонажи, и рядом с ними выступал длинноносый Панч. Во время изображения потопа он неожиданно появлялся из-за кулис и под дружный хохот толпы обращался к Ною: «Туманная погодка, дружище Ной!»

О характере кукольного театра времен Шекспира мы можем судить из целого ряда указаний современников. Особенно много дает нам бытописатель Англии XVI и XVII вв. Бен Джонсон (Бен Джонсон род. в 1574, ум. в 1637 г. Является одним из крупнейших драматургов Англии.). По его пьесам мы восстанавливаем двоякий вид кукольного театра: один, когда куклы не только ведут мимическое действие, но и диалоги, и второй — когда куклы участвуют только в пантомиме, и за них в описательной форме ведет рассказ специально приставленный человек. Последняя форма, как мы указывали ранее, обычна и для Франции и для Италии.

Кукольный театр Англии был настолько популярен, особенно в низших слоях общества, что он, так же как и во Франции, соперничал с театром живых актеров. Пренебрежительное отношение питали к этому народному развлечению привилегированные слои населения. Это недоброжелательство вызывало частые доносы на кукольников и неоднократные обращения к королю и властям с требованиями об изгнании из страны театра «Панча». Последний, так же как и во Франции, мстил аристократии издевкой, смехом и не щадил в своих шутках современный ему общественный строй.

Одной из излюбленных сатир театра «Панча» XVIII в. являлась сатира на вкусы аристократии. В это время Панч являлся выразителем настроений нарождающейся революционной буржуазии. Этому третьему сословию Англии кукольный театр служил оружием в его борьбе со старым порядком. Одна из сатир Панча направляется специально на театр английской аристократии, и однажды на кукольной сценке в качестве актера была выведена живая, специально выдрессированная свинья, которая своим неистовым хрюканьем и танцами с Панчем пародировала известных в первой половине XVIII в. кумиров аристократии, певцов Николини и Валентини.

Театр Панча был угрозой не только для придворного театра, но и для церкви. Так кукольный театр обосновался около церкви св. Павла и, по свидетельству современников, на много уменьшал количество прихожан в соборе, которые церковный благовест принимали за созывающий звон колокола народного кукольника.

Внешнее оформление народного кукольного театра было убого, куклы были сделаны грубо, оркестр редко состоял более чем из одного исполнителя — скрипача. Между последним и Панчем во время постановок велись диалоги, которые стремились вызвать смех толпы, а потому не гнушались ничем и зачастую отличались исключительной грубостью. Театр состоял из небольшого ящика, который во время скитания кукольника помещался на его спине.

Обычно в представлениях были заняты два человека, — один вел диалоги и управлял куклами, другой трубными звуками или звоном колокола сзывал народ на представление, а также сопровождал музыкой кукольное действие. Заработок кукольников был невелик. Если смотрящие были скарены и сбор был мал, то появлялся мистер Панч и обращался к публике с соответствующим призывом.

Пьески не записывались, ибо вся постановка зиждилась на импровизациях, правда, постольку, поскольку они не приобретали постоянного характера от частых повторений. Постановки сопровождалось, кроме музыкального аккомпанемента, также пением любимых народных песен. В кукольном действии зачастую

сохранялись местные наречия — диалекты.

Излюбленной пьесой кукольного театра была пьеса о приключениях мистера Панча. Народ сжился со своим любимым детищем. Эту любовь, эту радость толпы при появлении длинного носа нашего героя с большой яркостью запечатлел Свифт, который нам рассказал обо всех проделках Панча и о той радости, которую испытывала толпа при появлении безобразного кукольного героя и при звуках его пискливого голоса.

Рядом с Панчем выступал ряд кукол, заимствованных из народных сказаний, а также из придворного театра. Здесь были: царь Соломон, царица Савская, герцог Лоренский, Георгий Победоносец, доктор Фауст, Дон Жуан и пр., и пр.

Как все эти персонажи, зачастую выводимые совместно в одной пьесе, уживались, — судить нам трудно, но ясно одно, что, согласно современным вкусам, такое большое количество действующих лиц было для большей занимательности пьес.

Мы упомянули, что Панч выступает совместно с доктором Фаустом. Английский народный кукольный театр имел даже специальную постановку, которая трактовала этот сюжет, особенно излюбленный, начиная с XVII столетия. Панч в представлении о докторе Фаусте противопоставлялся последнему, и взаимоотношения этих двух персонажей точно такие же (это мы увидим впоследствии), как на сцене германского кукольного театра.

Следующей излюбленной кукольной пьесой была пьеса о Дон Жуане. Мы имеем балладу, написанную приблизительно между 1787 и 1790 гг., которая дает возможность увидеть близкое соприкосновение Панча с образом Дон Жуана.

В этой балладе, называвшейся «Проказы Панча», шаг за шагом воспроизводятся все этапы народной кукольной комедии «Панч и Джуди». Но здесь мы находим и своеобразные изменения, выявляющие донжуанский характер Панча. Он отправляется в путешествие по разным странам, и благодаря его привлекательности и соблазнительности ни одна женщина не может устоять перед его чарами. Первая соблазненная им была простая деревенская девушка, вторая — благочестивая игуменья, а третья — женщина легкого поведения (*The tabbiest of tabbies* — непереводаемое английское выражение). Панч покоряет женщин Италии, шумливых женщин Франции и, вначале застенчивых, а потом обычно влюбленных — Англии, гордых и слабых женщин Испании и холодных — Германии.

В балладе успех Панча приписывается его договору с дьяволом, заключенному с последним, подобно Фаусту и Дон Жуану.

Панча ждет возмездие, но он избавляется от кары, вступает в бой с дьяволом и побеждает его. «Дьявол побежден.— Ура!» — заканчивается баллада.

В этой концовке основное отличие непобедимого и неустрашимого Панча от судьбы Петрушки всех стран. Чрезвычайно интересно для выявления этого отличия вспомнить русские народные комедии «петрушки», в которых черт всегда являл собою кару.

Из этой баллады мы можем с достаточной ясностью восстановить внешний образ Панча. Здесь мы находим и его безобразный нос и растущий на спине горб.

Панч обладает исключительной изворотливостью и изобретательностью. Он поразительный ловкач. Он верит в свою судьбу, и ему везет.

В зависимости от эволюции настроений английской буржуазии и народных масс, выразителем которых, начиная с XVII в., являлся Панч, его образ переживает значительную эволюцию.

В первое время Панч был только шумливым, веселым и хвастливым малым и производил гораздо более шума, чем вреда (конец XVII — первая половина XVIII в.).

Со временем эти черты его характера получили завершение: он стал кровожаден, груб и абсолютно неразборчив в средствах, которые употреблял в своей борьбе за личное благополучие (вторая половина XVIII в.).

Панч обладает таким же невоздержанным темпераментом, как Видушака или Карагёз. Он целиком порочен. В народных кукольных представлениях торжествует не добродетель, противопоставленная буржуазией в конце XVII в. аристократии как реакция против распущенности последней, а порок. В прославлении порока видна прежде всего классовая принадлежность Панча в XVIII в. не к буржуазии, а к демократическим элементам страны. В то время как буржуазия проповедует мораль — единственную «добродетель» по отношению к аристократии, низовые слои общества проповедуют порок — силу против самой буржуазии. И в то время когда буржуазия в своем искании силы в борьбе против аристократии снова пришла к античным сюжетам, ища в них новые гражданские добродетели, народный кукольный театр пришел к проповеди порока — дубинке — силы против самой буржуазии. Действительно, в народной комедии Панча нет никакой нравоучительности. Это качество кукольной комедии всячески оберегается вначале самой революционной буржуазией, а потом трудящимися. Когда однажды одному кукольнику вздумалось ради необходимой «справедливости» изменить содержание комедии и ввести победу дьявола над Панчем, то это вызвало бурю возмущения. Кукольник был закидан грязью, и зрители потребовали, чтобы немедленно было восстановлено традиционное содержание. Народные массы Англии достаточно пичкались в церквях, оплоте аристократии, а затем и буржуазии, пуританской моралью. Здесь, на площадях, они, отбросив ханжество, утрировали в образе Панча свою мораль и свою справедливость.

Народ любил своего героя за то, что, он не боялся ни далекого дьявола, ни близкого полицейского, за то что он торжествовал над законами страны — вне зависимости от кого они исходили: от аристократии или от буржуазии. Панч был умнее, сильнее и хитрее всех тех, с кем ему приходилось соприкасаться, и угнетенные слои общества в его образе видели свое торжество — торжество своей силы. Все это приводило к тому, что кукольные представления были целиком насыщены политическим содержанием, политической сатирой.

Приведем один из характерных примеров из истории кукольного театра уже XIX в., рисующий насмешку английского пролетариата над избирательными законами страны. Во время выборов в Вестминстере сэр Ф.Бэрдэтт был представлен на кукольной сцене целующим жену Панча Джуди и его ребенка. Поцелуй и ласка были лестью, подкупом для того, чтобы получить лишний голос на выборах. Вот характерные диалоги, которые были между ними: «Как вы поживаете, мистер Панч? — говорит баронет. — Я надеюсь, что вы, окажете мне свою поддержку». — «Я не знаю, — отвечает Панч, — спросите мою жену. Я подобные вещи предоставляю на ее разрешение». — «Это совершенно правильно, — продолжал сэр Францисс. — Что вы скажете, мистрисс Джуди? Господи, какой у вас прелестный младенец! Мне бы хотелось, чтобы мой был похож на него». — «Таким он может быть, сэр Францисс, — заметила Джуди, — потому что вы очень похожи на моего мужа, — у вас такой же прекрасный длинный нос». — «Правда, мистрисс Джуди, но лэди Бэрдэтт не похожа на вас, — добавил сэр Францисс, целуя Джуди. — Прелестный младенец. Я думаю, что он крепкого здоровья? Как его желудок? — «О, благодарю вас, прекрасно», — был ответ, и Джуди не могла отказать просьбам такого любезного и доброго кандидата.

Комедия Панча откликнулась сатирой на все злобы дня. Панч не щадил аристократию,

— во время скачек, традиционной забавы высших слоев общества, на кукольной сцене изображался бег ослов. Панч, представитель пролетариата, побеждает, но его обманывают и обходят призом.

В английском театре марионеток главным кукольным персонажем также является Панч. В этом театре он имеет огромную свиту, напоминающую свиту турецкого Карагёза. Вот краткий перечень действующих лиц в этих кукольных представлениях: короли и королевы, придворные, служанки, девы, младенцы, дворяне, мартышки, скоморохи, канатные плясуны, гуси, провинциальные помещики, крысы, городские головы, выездные лакеи, свиньи, индейцы, кошки, священники и пр., и пр.

Рядом с Панчем в народных комедиях выступает его двойник Джек Пуддинг. Объяснение этого имени в том, что героям кукольной сцены давались имена любимых народных кушаний. Таков и голландский Пиккельгеринг — Копченая селедка, и герой германского кукольного театра, которого мы сейчас встретим, Гансвурст — Иван-Колбаса (Возможен иной перевод: Гусиная колбаса.), таков и французский двойник Полишинеля — Жан Поташ — Иван-Похлебка.

Х. Германия

В Германии народный кукольный театр прошел все обычные этапы своего развития. Первые куклы мы встречаем в древне-национальном культе в виде изображения домовых богов. Эти же куклы встречаются в германских мистериях и мимических представлениях. Они скитаются со шпильманами (музыкантами) и бродячими скоморохами и разыгрывают сцены, главным образом черпая их содержание из религиозной драмы и из преданий о рыцарской жизни.

Как и в других странах, германский кукольный театр создан благодаря наличию национальных предпосылок. Вместе с тем на его развитие повлияли гастролирующие в Германии с конца XVI в. английские комедианты. Вскоре за последними вступают на почву Германии и голландцы, которые приносят сюда своего Пиккельгеринга. Наезжали в Германию также итальянские и французские кукольники. Итальянские марионетки были поставлены во Франкфурте-на-Майне еще в 1557 г. Вскоре в Вене на еврейском базаре некто Петр Резонир устроил даже свой постоянный кукольный театр, во главе которого он работал в продолжение многих лет.

С XVII столетия на сцене кукольного театра стала исполняться легенда о чернокнижнике—докторе Фаусте. В этих представлениях рядом с Фаустом мы встречаем нашего старого знакомого Пульчинелло-Панча, теперь уже в образе Гансвурста или Касперле. Образ Гансвурста подобен образу Пульчинелло и отличается от последнего лишь костюмом и некоторыми чертами своего характера. Как верно отмечает академик В.Н.Перетц, «Полишинель изящен и остроумен, несмотря на некоторые вольности в выражениях, — Гансвурст грубее, придурковатее, шутки его порою нелепы и циничны; он жаден и прожорлив до невероятия: за обещание колбасы готов идти куда угодно и вести дело с самим чертом.

Вот как характеризует нашего героя Лессинг (Значительнейший немецкий писатель, род. в 1729 г. ум. в 1781 г., автор ряда драматических произведений и очерков по драматургии): «Он придурковат и прожорлив, и обжорство идет ему впрок. В общем он простоват, но не без лукавства, трусоват и в то же время сорвиголова. Он любит выпить, покушать, повеселиться и поухаживать за женщинами. Он не преклоняется ни перед какими авторитетами, не только государственными, но даже церковными. Он большой реалист-практик, ибо даже использует, эксплуатирует самого дьявола. Он материалист с ног до головы и материалист здоровый, стоящий па почве живой

действительности».

В кукольном представлении о докторе Фаусте Гансвурст всегда противопоставляется Фаусту. Он пародирует его и даже вытесняет; шуткам Гансвурста уделяется часто больше места, чем мудрым разговорам чернокнижника. Это противопоставление имеет глубокую социально-экономическую подоплеку. Разочарование Фауста, выразителя идеологии умирающего феодализма, противопоставлено рационалистическому мировоззрению Гансвурста, стоящего на почве живой действительности выходящих на общественную арену новых классов. «Мудрость» аристократии, ушедшей благодаря экономическому кризису, связанному с изживанием феодального хозяйства, в надзвездные миры абстрактной философии, схоластики, теологии и алхимии противопоставляется рациональной умудренности народного героя. Фауст наказан, он гибнет, а неумирающее народное начало торжествует. Гансвурст неуязвим. В момент гибели Фауста он невозмутимо насвистывает веселые песенки. Фауста уносят черти, а Гансвурст сам отдувает своей дубинкой чертей, дает им подзатыльники и, подобно народному герою Панчу, наводит ужас на самого «глупого», по замечанию Гансвурста, дьявола. Он высмеивает религию, колдовство и суеверие.

В образе Гансвурста также выявлен протест со стороны растущей буржуазии против предрассудков, диктуемых церковью, тормозящих необходимую, благодаря экономическим предпосылкам, эволюцию хозяйственных и бытовых взаимоотношений.

Народному зрителю Гансвурст предлагает показать огонь без жару, исполнить колдовское действие по примеру своего господина Фауста. Он вертится на одной ноге и кричит: «Брр! бу! бам! бурр!» — пародируя заклинания, и когда его спрашивают, скоро ли он совершит колдовство, Гансвурст невозмутимо отвечает: «Уже идет». — «Кто?» — «Живописец, который должен нарисовать вам огонь без жара». Таков он всегда. Он не боится черта, и его смех и издевка над ним подрывали в народе насаждаемую церковью мистику и веру в колдовство.

Дубинка Гансвурста погуляла не только по спине черта, но и по спине духовенства. С этой точки зрения образ Гансвурста значителен, ибо знаменует поворот от эпохи натурального хозяйства ко времени зарождения торгового капитала.

Здесь мы видим, что образ народного героя — Гансвурста — в корне противоположен образу Фауста (*Мы имеем в виду образ Фауста народного германского эпоса. Фауст Гете — выразитель революционной буржуазии XVIII в. — ее жажды знания, стремления к универсальности и рационализму. Фауст Гете — искатель истины, борец за свободу, выразитель пафоса этой буржуазии и ее революционных устремлений в борьбе со старым феодальным строем. Образ Фауста у Гете пережил ряд изменений, связанных с эволюцией настроений этой буржуазии в промежутке между концом XVIII и началом XIX столетия (ранние фрагменты «Фауста» написаны в 1790 г., а первая часть в 1808 г.).*

Смех, шутка никогда не оставляют Гансвурста даже тогда, когда он появляется в кукольных пьесах, имеющих религиозное содержание. Он и здесь отпускает свои остроты. В пьесе, изображающей грехопадение Адама и Евы, неожиданно показывается, приветствуемый общим дружным смехом толпы зрителей, Гансвурст и начинает отпускать самые грубые остроты касательно наших прародителей. Он — неизменный спутник всех религиозных кукольных представлений, и согласно требованиям толпы, даже после постановок религиозных пьес, обязательно шло представление, в котором главным героем являлся Гансвурст.

Таков этот центральный герой германского кукольного театра, появившийся перед

нами в народных драмах о докторе Фаусте. Он имел огромное влияние на зрителей и в конечном счете, породил ряд значительнейших произведений, во главе которых стоит «Фауст» Гете, который почерпнул сюжет своего бессмертного произведения, как он сам признается, из постановок кукольного театра.

В Германии, так же как и в Англии, мы встречаем Гансвурста в пьесах о Дон Жуане, которые ставились в Германии с самого начала XVIII в.

Сюжеты кукольных постановок о докторе Фаусте и Дон Жуане в общем сходны. Эти произведения трактуют образ человека, полного чувственных стремлений, человека, запродавшего душу дьяволу (Севильская легенда Де-Марана о Дон Жуане). Оба героя — мятежные бунтари против судьбы, оба — одинаковые представители высших слоев общества и как бы символизируют его эгоизм и чувственность.

В представлениях о Дон Жуане Гансвурст так же противопоставляется бурному покорителю женских сердец, как ранее Фаусту, и так же занимает одно из центральных мест в этой кукольной комедии.

Со временем Гансвурст настолько стал популярен, что считал возможным отделиться от кукольных комедий марионеток и завел свой театр «петрушки».

В Вене Гансвурста заменяет тип простоватого австрийского мужичка Касперле, который пользуется огромной симпатией и популярностью среди широких крестьянских и городских масс. Прозвище «Касперле» со временем вытесняет и в самой Германии имя Гансвурста. Кукольные представления для Касперле (театра «петрушки») состоят из маленьких сценок, не имеющих одной завязки. В этих сценках мы встречаем хвастуна солдата, еврея, полицейского и, конечно, на первом месте, рядом с Касперле его сварливую жену. В заключение, как обычно, появляются черт и смерть. Касперле не медлит и сразу же прибегает к помощи своей дубинки и острого языка и путем этих веских аргументов быстро справляется с грозными пришельцами и торжествуя размахивает дубинкой. Но здесь неожиданно появляется злая теща. Касперле при виде этого последнего врага робеет и, при дружном смехе зрителей, обращается в бегство. Почти все эти элементы мы впоследствии встретим в России, на которую германский кукольный театр имел непосредственное влияние.

Представления германского кукольного театра были насыщены диалектами, ибо они всегда вбирали в себя бытовой фольклор той местности, где они происходили. Внешний вид Гансвурста-Касперле иногда видоизменялся. В некоторых представлениях он принимает почти облик военного: надевает высокую шляпу, похожую на тирольскую, увенчанную петушиным пером. Туловище его облегал короткая куртка. Длинные штаны необыкновенной ширины дополняли его живописный костюм.

XI. Чехо-Словакия и Польша

В заключение нашего обзора необходимо отметить кукольный театр Чехо-Словакии и Польши.

В Чехии кукольный театр имел то же развитие и те же истоки, как в Германии, и сложился в своих особенностях под влиянием последней. Впервые он упоминается в 1657 г. Кукольный театр сыграл огромную роль в чешском национальном возрождении и в пропаганде родной речи, ибо эти представления давались народными кукольниками на чешском языке. Содержание кукольных постановок с издавна — национально-исторические пьесы, легенды о докторе Фаусте, Дон Жуане и драматизированные народные анекдоты. Этот кукольный театр в настоящее время достиг в Чехии большого совершенства и, как мы указывали в предисловии к нашей книге, является мощным орудием пропаганды просвещения. Публика в этом театре живет одной жизнью с кукольниками. Приведу небольшой пример такой

постановки. Вот на кукольной сцене разбойник Райнога выслеживает Гашпарека (Чешский Пульчинелло-Касперле называется Кашперек — «Гашпарек»). Как только на сцене появляется последний, вся публика (детский спектакль) кричит: «Гашпарек! не ходи туда, там тебя убьет Райнога, этот разбойник выслеживает тебя». — «Вы думаете, что я боюсь этого негодяя? — отвечает Гашпарек, — у меня твердый череп. Я проучу его этой палкой».

«Браво, Гашпарек!» — раздается со всех сторон. «Почтенная публика, держите язык за зубами. Я продолжаю», — напоминает Гашпарек. Представление продолжается. Содержание чешских народных ярмарочных пьес напоминает нам общеевропейские кукольные представления. Вот постановка «петрушки» на ярмарке в Праге: на сцене появляются Кашпарек и еврей. Кашпарек дерется с евреем, убивает его и прячет в гроб. Выходит жена еврея для того, чтобы оплакивать мужа. Кашпарек убивает и ее и также прячет в гроб. Наконец появляется черт, который приносит виселицу и приказывает Кашпареку просунуть голову в петлю. Кашпарек не умеет, он просит черта научить его этому. Черт показывает и надевает себе петлю на шею, а Кашпарек затягивает петлю и бросает черта в тот же гроб. В конце представления Кашпарек проделывает целый ряд фокусов. Подбрасывает живую мышь, ловит ее на лету и пр. Эти ярмарочные чешские постановки грубы и мало содержательны. Они сохранили лишь отрицательные стороны общекукольного сюжета и не внесли в него того содержания, которое было в кукольных театрах других стран.

В Польше мы находим тот же рождественский религиозный кукольный театр, который появился здесь не позже начала XVI в. В этих рождественских представлениях с самого начала стала вводиться светская часть, которая как бы перебивала религиозные тексты и вносила оживление в религиозное действо. В кукольных постановках участвовало огромное количество фигур и было большое разнообразие интермедийных народных сценок. Здесь же мы встречаем нашего буяна-Петрушку, который называется *Korieniak* — Забияка. Он своей дубинкой избивает всех чем-либо не симпатичных ему кукольных персонажей. Эти светские сценки были насыщены местным материалом — анекдотами и народными шутками.

*

Таковы вехи и основные моменты истории народного кукольного театра Азии и Европы. Я не коснулся истории русского народного кукольного театра, ибо этот вопрос — предмет особой статьи нашего сборника.

Мы видели, что всюду кукольный театр переживал почти одинаковые этапы развития. всюду был один путь — из церкви на улицу, площадь, в самую гущу населения. Кукольный театр был единственным подлинным народным детищем и являлся выразителем его революционных настроений.

Наша цель, наша задача—всячески помочь возродить этот театр как массовое средство агитации и пропаганды среди широких масс пролетариата.

Используемая литература:

1. Некрылова А. "Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища" Л., 1984
2. Симонович-Ефимова Н. "Записки петрушечника" Л., 1980
3. Голдовский Б. "Куклы. Энциклопедия" М., 2004

