

Борис Голдовский

ИСТОРИЯ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРА КУКОЛ



Москва
2007

Борис Голдовский

Истории драматургии театра кукол

«Автор»

2007

Голдовский Б. П.

Истории драматургии театра кукол / Б. П. Голдовский —
«Автор», 2007

Книга доктора искусствоведения Б. П. Голдовского впервые раскрывает трехвековую историю русской драматургии театра кукол. В книге также рассказано о западноевропейской кукольной драматургии XVII–XVIII вв.

© Голдовский Б. П., 2007

© Автор, 2007

Содержание

«Неизвестная» кукольная драматургия	6
Книга I. Заметки о европейской кукольной драматургии	12
От Гольдони до Стендаля	12
От Сервантеса до Лорки	17
От Метерлинка до Гельдерода	22
От Джонсона – к Пристли	26
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Борис Голдовский

Истории драматургии театра кукол

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

Драматургия – это кровь театра. Недаром только те театры остаются в истории, которые создали свой репертуар, свою драматургию.

С. Образцов

«Неизвестная» кукольная драматургия

Над этой книгой я работал много лет, и с годами она менялась. Первая ее часть – «Заметки о европейской кукольной драматургии» – написана давно (в восьмидесятые годы прошлого столетия) и была задумана как Предисловие к будущему многотомному изданию пьес. Издание не состоялось, а текст, для кого-то, может быть, полезный и вполне самостоятельный, остался.

Вторая часть книги – «История русской драматургии театра кукол» – написана много позже: в 2006–2007 гг. Ее тема была мне подсказана старым другом – Анатолием Петровичем Кулишом.

Какая же она «неизвестная»? Известная. Классическая. Просто великая драматургия. Кто не знает пьес Бена Джонсона, Генри Филдинга, Альфреда Жарри, Мориса Метерлинка, Бернарда Шоу, Николая Гумилева, Даниила Хармса?

Все дело в том, что, когда мы говорим «кукольная драматургия», сразу вспоминаем пьесы про гусят, ежей, медвежат и прочих милых существ. Но причем здесь кукольная драматургия? Разве всего этого нет в драматических пьесах? Сколько угодно: «Золушка», «Кот в сапогах», «Аленький цветочек», «Синяя птица»... Но речь не о детской драматургии, а о драматургии театра кукол в целом. О тех пьесах, где герои – не люди, а куклы. Этот огромный пласт литературы для театра остается неизвестным как собственно кукольная драматургия.

Тема, безусловно, коварная. Почему бы, например, к разряду неизвестной кукольной драматургии не отнести пьесы Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана? Тем более что это – вполне кукольная драматургия. Почему только драматическому театру должны принадлежать пьесы, персонажи которых – фантастические существа с деревянными ногами (котурны), искусственными предплечьями, удлинненными руками, увеличенными кистями рук, искусственными головами-масками, нечеловеческой дикцией (маски были дополнительным резонатором звука)... Согласитесь, это гораздо ближе к кукольному театру, чем к драматическому.

Если история драматического театра и его драматургии за последние полтора столетия достаточно подробно изучена, имеет фундаментальную библиографию, то история кукольной драматургии ни разу не была последовательно изложена. Это целая область, охватывающая и театроведение, и литературоведение, и этнографию, и фольклористику, и культурологию.

Между тем, без понимания истории драматургии театра кукол невозможна и его полная история, без которой, в свою очередь, нельзя в полной мере оценить историю отечественного театрального искусства в целом. Недаром академик А. Белецкий еще в начале 20-х гг. прошлого века писал, что «кукольный театр – один из камней преткновения на пути создания истории театра вообще»¹.

Оставаясь своеобразной моделью или, по меткому выражению Ш. Маньена, «родом театрального микрокосма» драматургического искусства, история драматургии театра кукол в течение всего периода своего существования не излагалась последовательно.

Первым к проблеме обратился в конце XIX в. французский исследователь Эрнест Мендрон. Его книга «Марионетки и гиньоли»², изданная в Париже в 1900 г. и посвященная отдельным чертам драматургии театра кукол, положила начало немногочисленным исследованиям на эту тему. Книга Э. Мендрона стала своеобразным продолжением работы выдающегося историка искусства и археолога Шарля Маньена «История марионеток Европы с древнейших вре-

¹ Белецкий А. Старинный театр в России. М.: Т-во «В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1923. С. 5.

² Maindron E. Marionnettes et guignols. Paris, 1900.

мен до наших дней»³ (1850), где впервые раскрывалась богатейшая история европейского театра кукол как вида искусства. В отличие от Маньена, Мендрон значительное место в своем исследовании посвятил и кукольным пьесам, и их авторам.

Размышляя о путях развития кукольного театра, Ш. Маньен отмечал: «Удивительное дело! В истории деревянных актеров мы находим совершенно те же ступени развития, что и в истории истинной драмы. Действительно, скромный театр марионеток есть род театрального микрокосма, в котором повторяется и отражается в малом виде образ всей драмы и в котором глаз критика может с изумительной определенностью проследить совокупность тех же законов, по которым совершается развитие драматического творчества в человечестве»⁴.

Среди тех, кто положил начало исследованиям европейского театра кукол, особое место занимает Пьетро Ферриньи (Йорик), автор увлекательного, полного поэзии и прозрений эссе «История бураттини»⁵ (в русских изданиях – «История марионетки», «История марионеток»)⁶. Увлеченно рассказывая о разнообразии форм и задач кукольного театра, автор справедливо писал: «Я был бы самонадеянным безумцем, если бы имел в виду дать полный перечень всех произведений, продекламированных, симпровизированных и исполненных куклами с первого появления их на сцене!.. Очень возможно, что никакая другая сцена не могла бы так точно воспроизвести «дух времени» и что никакой другой театр не мог бы лучше выразить критический и философский дух современного общества, как театр бураттини, действующий со всей преобладающей страстью данного момента, блистающий пародиями, сатирами, смелыми фарсами, импровизированными тирадами и намеками на все текущие события и политических деятелей. Все великие люди, все реформаторы, все герои дня, все отвлеченные существа, все олицетворения идей, все герои религии, атеизма, эпической поэзии, романа и хроники – от Иисуса Христа до Вельзевула, от Виктора Эммануила до Гарибальди, от Жанны д'Арк до Моники из Кракова, от Карла Пятого до Джуованни Черной Шайки – все они были воскрешены бураттини на подмостках театра марионеток!..»⁷.

Рассуждения П. Ферриньи пробудили интерес к театру кукол, обрисовав его огромный, неисследованный потенциал. Труды своих европейских предшественников успешно продолжили исследователи XX столетия: Й. Веселы, Г. Бати, Дж. Спейт, Х. Юрковский и другие. Наиболее значительный вклад внес польский ученый, драматург, профессор Х. Юрковский, создавший, наряду с многочисленными статьями и книгами по истории мирового театра кукол, исследование «История драматургии для театра кукол»⁸. В ней автор анализирует путь развития отдельных драматургических произведений европейского кукольного театра XVI – начала XX вв. В сферу внимания ученого попадают авторские пьесы, созданные Луи Дюранти, Луи Лемерсье де Невилем, Марком Монье, Альфредом Жарри, Артуром Шницлером, Августом Стриндбергом, Гордоном Крэгом, Мишелем де Гельдеродом, Федерико Гарсиа Лоркой и др.

В России исследования по истории и теории театра кукол начали публиковаться только в конце XIX в. Начало им положила работа выдающегося историка русского и украинского театра В. Н. Перетца – профессора Киевского университета, академика Петербургской академии наук и АН СССР. Ему принадлежит первый в России крупный научный труд «Кукольный театр на Руси»⁹. Ученый глубоко исследовал вопросы взаимоотношения литературы и фольк-

³ Magnin Ch. Histoire des marionnettes. Paris, 1850.

⁴ Маньен Ш. История марионеток у древних // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 4. Кн. 8. С. 3.

⁵ См.: Jorick. Storia dell Burattini. Firenze, 1902.

⁶ См.: Йорик. История марионеток / Пер. с англ. М. П. и В. Т. Библиотека Театра и Искусства. 1913. № 1. С. 49–60. № 2. С. 55–66. № 3. С. 3–49. № 4. С. 27–34. 1914. № 9. С. 3–11; Йорик. История марионеток. Репринт. изд. М.: [Б. и.], 1990.

⁷ Йорик. История марионеток. С. 81–83.

⁸ Jurkowski H. Dziejje literatury dramatycznej dla teatru lalek. Wroclaw, 1991.

⁹ См.: Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник Императорских театров. 1895. Приложение. Кн. 1.

лора, связи русской и украинской литературы, историю европейского народного театра XVII–XVIII вв. В. Н. Перетц был также автором многочисленных трудов по историографии, театроведению, библиографии, текстологии. После публикации «Кукольного театра на Руси» он разработал и разослал в научные журналы опросный лист, который помог ему собрать дополнительную информацию о русском кукольном театре.

В «Кукольном театре на Руси» В. Н. Перетц подробно проанализировал репертуар кукольных представлений в России XVIII–XIX вв., обратив внимание не только на традиционные народные кукольные представления, относящиеся в первую очередь к фольклорным традициям, но и на литературные произведения, созданные авторами специально для исполнения в кукольных театрах. Однако этот фундаментальный труд не касался проблем истории возникновения и развития драматургии театра кукол в целом. Исследователя интересовали проблемы истории самого театра и сюжеты отдельных спектаклей.

Вклад в исследование истории и теории драматургии театра кукол внесла и Ю. Л. Слонимская, написавшая статью «Марионетка»¹⁰, где предпринята попытка анализа специфики драматургии театра марионеток. Статья Слонимской, развивающая идеи Г. Крэга о «сверхмарионетке», и сегодня остается значимой для теоретиков и практиков искусства играющих кукол.

Точно так же остаются актуальными и труды Н. Я. Симонович-Ефимовой («Записки петрушечника», «Теневой театр», «Куклы на тростях», «Кукольный театр через века» и др.)¹¹, давшие автору настоящего исследования богатый материал для размышлений о путях развития русской кукольной драматургии первой половины XX в.

Ряд важных мыслей о специфике драматургии театра кукол принадлежат И. П. Еремину – филологу, профессору Ленинградского Университета («Русский народный кукольный театр») – и О. Цехновицер («История народного кукольного театра в Азии и Европе»)¹². Однако профессиональная авторская кукольная драматургия не являлась предметом их исследования.

Среди ученых, обращавшихся к вопросам семиотики драматургии театра кукол, – выдающийся фольклорист, лингвист, этнограф, театровед, исследователь театра кукол славянских народов, один из создателей Международного союза деятелей театра кукол (УНИМА), создатель этнотеатроведения П. Г. Богатырев. Среди многочисленных научных работ П. Г. Богатырева огромное значение имеет статья «О взаимосвязи двух близких семиотических систем: кукольный театр и театр живых актеров»¹³, где среди многих других открытий ученый отметил, что сама специфика искусства, в котором «актер заменен кукольником в неразрывном единстве с куклой», диктует необходимость «говорить о двух различных, хотя и близких, семиотических системах театрального искусства: семиотической системе кукольного театра и семиотической системе театра живых актеров»¹⁴. Теоретические выводы П. Г. Богатырева позволяют выдвинуть версию о том, что драматургия кукольного и драматического театров, при всей их близости, имеют существенные, часто принципиальные, знаковые различия.

Значительная роль в осмыслении истории и специфики кукольной драматургии принадлежит Леноре Густавовне Шпет (1904–1976) – теоретику театра кукол, педагогу, одному

¹⁰ См.: Слонимская Ю. Л. Марионетка // Что же такое театр кукол? Сб. статей. М.: СТД, 1990. С. 27–69.

¹¹ См.: Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.–Л.: Госиздат, 1925; Симонович-Ефимова Н. Я. Теневой театр // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 207–234; Симонович-Ефимова Н. Я. Куклы на тростях. М.: Искусство, 1940; Симонович-Ефимова Н. Я. Кукольный театр через века // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. С. 252–255.

¹² См.: Еремин И. П. Русский народный кукольный театр // Театр Петрушки при ТЮЗе: Сб. статей. М. – Л.: Госиздат, 1927. С. 49–82; Цехновицер О. История народного кукольного театра в Азии и Европе // Театр Петрушки при ТЮЗе. С. 9–47.

¹³ Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем: кукольный театр и театр живых актеров // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 308: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. VI. Тарту: ТГУ, 1973. С. 306–329.

¹⁴ Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем: кукольный театр и театр живых актеров // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 308: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. VI. Тарту: ТГУ, 1973. С. 313.

из организаторов советского детского театра, одному из основоположников ГАЦТК им С. В. Образцова. Л. Г. Шпет с 1947 по 1960 гг. возглавляла Кабинет детских театров Всероссийского театрального общества, вела активную педагогическую деятельность в театрах и театральных учебных заведениях страны. С 1933 г. она регулярно выступала в печати со статьями по проблемам драматургии театра кукол¹⁵. В многочисленных лекциях Л. Шпет, посвященных специфике этой драматургии содержится полезный теоретический материал¹⁶.

Широким кругозором отмечены статьи о зарубежной драматургии для театра кукол известного литературоведа, театроведа С. Д. Дрейдена, начавшего литературную деятельность в 1923 г. в журнале «Жизнь искусства». Разносторонне образованный, знавший и любивший театральное искусство, друживший и тесно сотрудничавший с К. Чуковским, С. Маршаком, А. Бруштейн, С. Образцовым и др., в юности С. Д. Дрейден сам работал в кукольном театре, знал направления его поисков и суть проблем. Ученый был составителем и автором вступительных статей ко многим книгам о театре кукол («Театр кукол», «Театр кукол СССР», «Театр кукол зарубежных стран»¹⁷ и др.).

В книге «Театр кукол зарубежных стран»¹⁸ он выступил с развернутой вступительной статьей, в которой впервые в России рассказал о некоторых пьесах мировой кукольной драматургии и опубликовал их. Это были не только традиционные кукольные пьесы «Переполох в небесном царстве» (Китай), «Комическая трагедия и трагическая комедия о Панче и Джуди» (Англия) и др., но и произведения драматургии Б. Шоу, К. Чапека, К. Галчинского, Дж. Родари, К. Чандара и других выдающихся драматургов. С. Д. Дрейден не ставил перед собой задачи систематизировать собранный им теоретический и исторический материал, но его работы положили начало изучению русской кукольной драматургии и определению ее места в общеевропейском театральном процессе.

Значительная роль в изучении законов различных художественно-эстетических принципов и направлений театра кукол принадлежит Н. И. Смирновой – историку и теоретику русского и советского театра кукол. Проблемы кукольной драматургии были хорошо знакомы Н. Смирновой, начинавшей свою деятельность в должности редактора Министерства культуры СССР (1953–1961) и принимавшей участие в создании многих пьес для театра кукол того времени. Впоследствии, будучи научным сотрудником ВНИИ искусствознания, она написала ряд исследований, сыгравших значительную роль в театроведении («Советский театр кукол 1918–1932» (1963); «Театр Сергея Образцова» (1971); «10 очерков о театре “Цэндери́кэ”» (1973); «Искусство играющих кукол: смена театральных систем» (1983)¹⁹ и др.). Среди исследований Н. Смирновой необходимо выделить книгу «Искусство играющих кукол: смена театральных систем», в которой автор делает вывод о решающем влиянии новых драматургических идей на исторически обусловленную смену театральных систем.

Исследования Н. И. Смирновой были направлены в основном на анализ конкретных спектаклей и определение законов преемственности различных художественно-эстетических принципов и направлений театра кукол. Но главной задачей исследовательницы было осмысление истории театра кукол как вида искусства в целом.

¹⁵ См.: Шпет Л. Г. Человек с куклой // Театр. 1967. № 6. С. 74–78; Шпет Л. Г. О театре кукол // Театр. 1977. № 7. С. 56–60; Шпет Л. Г. Актер-человек среди актеров-кукол // Что же такое театр кукол? В поисках жанра. М.: ВТО, 1980. С. 23–28 и др.

¹⁶ См.: Москалев И. М. Ленора Шпет: Уроки театра и жизни. М.: СТД РФ, ГАЦТК им. С. Образцова, 2005.

¹⁷ См.: Театр кукол: Сб. пьес / Вступ. статья С. Д. Дрейдена. М.: Искусство, 1955; Театр кукол СССР: 1959–1960 / Сост., общ. ред. и вступ. статья С. Д. Дрейдена. М.: ВТО, 1962; Театр кукол зарубежных стран / Сост., ред. и вступ. статья С. Д. Дрейдена. Л.-М.: Искусство, 1959.

¹⁸ См.: Дрейден С. Д. Куклы мира // Театр кукол зарубежных стран. С. 5–68.

¹⁹ См.: Смирнова Н. И. Советский театр кукол: 1918–1932. М.: Изд-во АН СССР, 1963; Смирнова Н. И. Театр Сергея Образцова. М.: Наука, 1971; Смирнова Н. И. 10 очерков о театре «Цэндери́кэ». М.: Искусство, 1973; Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: смена театральных систем. М.: Искусство, 1983.

Существенный вклад в осмысление ряда проблем истории русской драматургии театра кукол внесла А. Ф. Некрылова – фольклорист, филолог, театральный критик, автор книг и статей («Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века», «Северорусские варианты “Петрушки”», «Сценические особенности русского народного кукольного театра “Петрушка”», «Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра “Петрушка”», «Из истории формирования русской народной кукольной комедии “Петрушка”», «Традиционная архитекtonика народной кукольной уличной комедии», «Куклы и Петербург»²⁰ и др.). При том, что предметом исследований А. Ф. Некрыловой является в первую очередь русская народная кукольная комедия, живущая по законам народного театра и заметно отличающаяся – структурно, знаково, художественно – от профессионального театра кукол, в ее работах содержатся важные выводы о том, что объединяет народный и профессиональный театр кукол, о каналах взаимовлияния этих двух культурных феноменов.

Работы филолога, литературоведа, театрального критика Е. С. Калмановского по изучению драматургии театра кукол значительно повлияли на репертуар театров кукол России 70-х – 90-х гг. XX века. Будучи авторитетным специалистом-литературоведом, автором книг и статей, посвященных русской литературе, драматическому и кукольному театрам («Дни и годы», 1975; «Книга о театральном актере», 1984; «Театр кукол, день сегодняшний», 1977²¹ и др.), ученый исследовал творчество А. В. Сухова-Кобылина, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, А. М. Горького. Он воспитал плеяду театральных критиков 1970–80-х гг., писавших о новых тенденциях в русской кукольной драматургии. Е. С. Калмановский неоднократно писал о необходимости создания последовательной и стройной истории русской кукольной драматургии.

Большой вклад в изучении истории и теории драматургии театра кукол внес А. П. Кулиш – историк, теоретик театра кукол, театральный критик, профессор Санкт-Петербургской театральной академии. Он одним из первых приступил к анализу сценических характеров и персонажей в советской кукольной драматургии 60-х – 80-х гг.²², придя к выводу о том, что «театр кукол – театр предельно отточенной мысли, емкой метафоры, театр жесткой структуры всех составляющих его элементов, экономного и четкого отбора сценических приемов и прежде всего – театр гармонично сконструированных характеров»²³. Эта теоретическая работа затронула одну из самых неисследованных зон драматургии театра кукол – ее структуру, сюжетные, пространственно-временные особенности и поэтику. Наряду с этим А. Кулиш создал источниковедческий труд о театре кукол в России XIX в., построив его в форме летописи²⁴. Эта «Летопись» очень существенна для исследования драматургической основы искусства играющих кукол в России.

²⁰ См.: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1984; Некрылова А. Ф. Северо-русские варианты «Петрушки» // Фольклор и этнография русского севера. Л.: Наука, 1973. С. 242–249; Некрылова А. Ф. Сценические особенности русского народного кукольного театра «Петрушка» // Народный театр. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 121–140.; Некрылова А. Ф. Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка» // Русский фольклор. Л.: Наука, 1974. Вып. 14. С. 210–218.; Некрылова А. Ф. Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка» // В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов. Вып. I. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 137–147; Некрылова А. Ф. Традиционная архитекtonика народной кукольной уличной комедии // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6–9 декабря 1983 г.) [М.: Б. и., 1984]. С. 23–36; Некрылова А. Ф. Куклы и Петербург // Кукольники в Петербурге. СПб: СПАТИ, 1995. С. 7–26.

²¹ См. Калмановский Е. С. Дни и годы: жизнь Т. Н. Грановского. Л.: Сов. Писатель, 1975; Калмановский Е. С. Российские мотивы / В серии: Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв. СПб.: Logos, 1994; Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: введение в изучение актерского творчества. Л.: Искусство, 1984; Калмановский Е. С. Театр кукол, день сегодняшний: из записок критика. Л.: Искусство, 1977.

²² См.: Кулиш А. П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. Л.: ЛГИТМиК, 1987.

²³ См.: Кулиш А. П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 3.

²⁴ См.: Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века (1900–1974). М.: Берегиня, 1994.

Среди исследований российских ученых нужно отметить и работы этнографа, историка театра И. Н. Соломоник, в частности, ее книгу «Куклы выходят на сцену»²⁵, изданную в 1993 г. В ней автор не только рассказывает об известных традиционных и профессиональных театрах кукол Италии, Франции, Бельгии, США и др., но и о драматургии этих театров. Автор уделила также немало места публикации воспоминаний современников, свидетельствовавших об интересе к театру кукол в России XVIII – начала XX вв. В книге И. Н. Соломоник мы находим и упоминания о времени возникновения отечественной профессиональной кукольной драматургии в XIX веке.

Ряд важных выводов о специфических чертах драматургии театра кукол, ее связи с технологическими системами театральных кукол содержат диссертации А. А. Ивановой «Театр кукол: содержательность традиционных технологических систем»²⁶ и Н. Ф. Райтаровской «Марионетка в истории русского театра кукол»²⁷, где авторы доказательно связывают семантику традиционных технологических систем театра кукол со спецификой элементов его драматургии.

Заметный вклад в исследования русской кукольной драматургии конца XX в. внес театральный критик К. Н. Мухин, опубликовавший в 80–90-х гг. ряд статей о состоянии современной ему кукольной драматургии²⁸. В них анализировались пьесы, фиксировались достижения и неудачи драматургов, устремления режиссеров и художников-кукольников.

Среди театральных критиков, размышлявших о проблемах драматургии театра кукол, необходимо назвать и Б. М. Поюровского. Автор ряда книг и статей о театре кукол, его драматургах и драматургических произведениях²⁹, инициатор и участник создания некоторых пьес репертуара ГАЦТК им. С. В. Образцова, где он в течение 10 лет заведовал литературной частью, Б. Поюровский способствовал процессу признания драматургии театра кукол как особого, имеющего собственные законы вида драматургии.

Выдающуюся роль в истории русской драматургии театра кукол сыграли, конечно же, и те, кто на практике создавал эту драматурию – драматурги и режиссеры. Они, как правило, не только создавали пьесы, спектакли, но и анализировали цели, задачи драматургии театра кукол. Без них – Н. Симонович-Ефимовой, Евг. Деммени, В. Швембергера, С. Образцова, Е. Сперанского, А. Федотова, М. Королева, В. Сударушкина, В. Вольховского и др. – невозможно представить не только историю драматургии театра кукол, но и всё отечественное искусство играющих кукол в целом. Их практическая работа подготовила почву для создания истории драматургии русского театра кукол.

²⁵ См.: Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену: книга для учителя. М.: Просвещение, 1993.

²⁶ См.: Иванова А. А. Театр кукол: содержательность традиционных технологических систем: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. СПб., 1996.

²⁷ См.: Райтаровская Н. Ф. Марионетка в истории русского театра кукол: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. М., 1988.

²⁸ См.: Мухин К. Н. Миг между прошлым и будущим // Театральная жизнь. 1989. № 13. С. 20–21; Мухин К. Н. Вся власть куклам?! // Детская литература. 1990. № 5. С. 61–63; Мухин К. Н. Все от куклы отвернулись // Театральная жизнь. 1992. № 2. С. 8–9 и др.

²⁹ См.: Поюровский Б. М. Рассказы о том, как становятся кукольниками. М.: Искусство, 1971; Поюровский Б. М. Театр кукол... без кукол? // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 144.

Книга I. Заметки о европейской кукольной драматургии

От Гольдони до Стендаля (Италия)

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: «теа сифра», клянется, что никогда больше не будет кутишь, умоляет жену позволить ему в последний раз раскупорить фляжку вина с тем, чтобы чокнуться с ней, в знак примирения. Бедная жена соглашается, Пульчинелло отравляет ее и хохочет над ее трупом... Вельзевул, схватив Пульчинелло за нос, проваливается с ним в тартарары.

**Уличные зрелища в Италии.
Из записок туриста
Матвей Бибиков³⁰**

Многие выдающиеся европейские драматурги прошлого начинали свою творческую биографию с искусства играющих кукол. Наглядный пример тому – Италия XVIII столетия, «золотой век» европейского театра кукол. Он вошел в моду, стал непременным участником массовых гуляний, праздников, и – что немаловажно – получил признание как факт искусства. Не существовало, наверное, такого королевского двора, аристократического семейства, богатого дома, которые бы не содержали труппы кукольников или не поощряли кукольных представлений. Театр кукол стал предметом внимания образованных людей своего времени: философов, писателей, композиторов. В нем стали замечать качества «философского камня», превращающего в драгоценное золото официальной культуры подвижную ртуть культуры народной. На протяжении сотен лет традиции театра кукол давали в Италии великолепные плоды: рождались и шли в мир гениальные кукольные типажи; здесь родился Пульчинелла – родоначальник не только большой семьи кукольных героев, но и огромного количества персонажей, ставших классическими в мировой литературе и драматургии.

Необходимо отметить, что главный герой итальянского театра кукол изначально был представлен двумя различными куклами, имевшими два разных имени: Пульчинель и Пульчинелла. Об этом, со ссылкой на историка итальянского театра начала XVIII века (1731) Риккобони, мы читаем у Мендрона: «Неаполитанские комедии вместо Скапена и Арлекина имеют двух Полишинелей, одного – плута и пройдоху, другого – глупца, тупицу... Существует общее мнение, что эти два типа, разных характеров, но одинаково одетых, взяты из города Беневенто, столицы латинских самнитов. Говорят, что в этом городе, половина которого находится на горе, половина на равнине, рождаются люди совсем разных характеров. Те, которые на горе, – все живые, остроумные и активные. Те, которые внизу, – ленивые, невежественные и глупые»³¹.

³⁰ Бибиков М. Уличные зрелища в Италии. Из записок туриста // Москвитянин. 1854. № 6. Кн. 2, март, с. 94–96.

³¹ См.: Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, л. 89.

Это обстоятельство принципиально важно и для русского театра кукол, т. к. один из этих близнецов в 1-й пол. XIX в., вероятно, обернулся русским Петрушкой, о чем свидетельствуют очерки Д. В. Григоровича и записи Ф. М. Достоевского³².

Итальянский театр кукол – не только один из истоков русского профессионального театра кукол и его драматургии, но, вероятно, и предтеча итальянской комедии импровизации – *Commedia dell'arte*. Итальянский исследователь Пьетро Ферриньи (Йорик) утверждал, что лучшие актеры комедии импровизации XVII–XVIII вв. признавали первородство кукольной комедии и были авторам кукольных пьес (Руццанте, Джиральди, Андреа Калма, Мари Негро, Пьетро и Джованни Бриоччи, Вергилий Веруччи и другие)³³. Более того, проанализировав значительное число драматических пьес итальянского театра XVII–XIX вв., Ферриньи пришел к выводу, что «...эти пьесы – не что иное, как переделанные и заполненные бесконечными разговорами пьесы марионеток»³⁴.

Написать сюжет для кукол, проверить его на зрительский успех, а затем расширить за счет текста диалогов, монологов и передать драматической труппе – один из путей, по которым следовали драматурги прошлого.

Карло Гольдони (1707–1793) не только писал собственные кукольные пьесы, но и создавал спектакли. Вспоминая о годах детства, он писал: «Я был общим любимцем. Няня находила, что я умный мальчик. Матушка занялась моим воспитанием, отец же взял на себя заботу развлекать меня. Он соорудил театр марионеток и сам управлял куклами, вместе с тремя или четырьмя из своих друзей. Мне было тогда четыре года, и эта забава казалась мне восхитительной»³⁵. Наивно, разумеется, было бы утверждать, что представление, данное папашей Джулио Гольдони, произвело на четырехлетнего Карло столь сильное впечатление, что он ни о чем более не мечтал, как о реформе итальянского театра, но невозможно и отрицать тот факт, что искусство играющих кукол способно с детства и на всю жизнь заронить страсть к театральному колдовству.

Через шестнадцать лет судьба вновь свела Гольдони с театром кукол. Это случилось в Виппах, куда он приехал вместе с отцом, врачевавшим графа Лантьери – генерала армии Карла VI, и провел у него четыре месяца: «Граф Лантьери, желая развлечь меня, велел обновить давно не бывший в употреблении театр марионеток с большим набором кукол и декораций [около 40 кукол. – Б.Г.] Я воспользовался этим и решил позабавить общество, поставив пьесу одного выдающегося писателя, написанную специально для деревянных актеров. Это было «Чиханье Геркулеса» известного ученого, поэта, политика Пьетро Якопо Мартелли (1666–1727) из Болоньи»³⁶. Фантазия автора переносит Геркулеса в страну пигмеев. Бедные малютки пугаются при виде человека-горы и прячутся в норы. Однажды, когда Геркулес заснул, туземцы выходят из своих убежищ, вооружаются копьями из колючек терновника и влезают на спящего великана. Геркулес просыпается, чувствует какое-то щекотанье в носу и чихает. Пигмеи сып-

³² Д. В. Григорович в очерке «Петербургские шарманщики» подробно описал структуру народных кукольников в Северной Пальмире. Он пишет, что «...итальянцы занимают первое место...», и отмечает тот факт, что в их кукольных комедиях действовали одновременно Пульчинелла и Петрушка. (См.: Лотман Л. М. Вступительная статья // Григорович Д. В. Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1954. С. 5). Ф. М. Достоевский в своем Дневнике писал о виденном им в Петербурге кукольном спектакле следующее: «Скажите, почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело – и детям, и старикам? Но и какой характер, какой цельный художественный характер! Я говорю про Пульчинеллу... Это что-то вроде Дон-Кихота, а в палате и Дон-Жуана. Как он доверчив, как он весел и прямодушен... И какой же подлец неразлучный с ним этот Петрушка, как он обманывает его, подсмеивается над ним, а тот и не примечает...» (Достоевский Ф. М. Дневник писателя (Черновые записи) // Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та им. Покровского. Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т, 1940. Вып. 2. Т. 4. С. 315). Собственно, это совершенно очевидное свидетельство того, что итальянские кукольники, привезя в Россию своих Пульчинелл, одного из героев назвали (или это сделали зрители) русским именем Петрушка.

³³ См.: Йорик. История марионеток. М., 1990. С. 55.

³⁴ См.: Йорик. История марионеток. М., 1990. С. 51.

³⁵ Гольдони К. Мемуары. М.-Л.: «Academia», 1933. Т. 1. С. 13.

³⁶ Гольдони К. Мемуары. Т. 1. С. 149–150.

лются с Геркулеса, как муравьи; на том спектакль и заканчивался. Гольдони отмечал, что «эта драма содержит планомерное развитие действия, интригу, перипетию, катастрофу. Ее стиль хорош и вполне выдержан: мысли, чувства – все соразмерно с ростом персонажей; даже стихи здесь коротки, как и подобает пигмеям»³⁷.

Так двадцатилетний Гольдони стал не только постановщиком и актером театра кукол, но и одним из первых теоретиков кукольной драмы, ибо его замечания о том, что в пьесе Мартелли «все соразмерно с ростом персонажей» и «стихи коротки, как и подобает пигмеям» – не только ирония, но и анализ той драматургии, которая присуща театру кукол. Здесь схвачено главное – соответствие текста масштабу куклы, ритму, динамике действия и поведению персонажей. Гольдони уловил учащенный пульс кукольной пьесы, лаконизм ее текстов, сверхусловность, иной хронотоп. Сюжет (который вскоре будет использован Дж. Свифтом) удивительно куколен. Недаром театры кукол вот уже несколько веков эксплуатируют тему Большого и Маленького человека, Гулливера и лилипутов, а в русском театре кукол XX в. появятся пьесы, раскрывающие этот сюжет по-своему³⁸.

«Чиханье Геркулеса» Пьера Джакомо Мартелли – один из примеров ранней европейской кукольной драматургии. Мартелли является весьма заметной фигурой в мировой литературе: драматург-классик, автор трактата «Античная трагедия в современности» (1714), сборника драматических произведений «Театр» (1709), поэт, создавший «мартеллианский» стихотворный размер, исследователь искусства, историк и теоретик, наконец, выдающийся государственный деятель. Он всерьез увлекался театром кукол и писал для него «соразмерные с ростом персонажей» пьесы, одну из которых и поставил двадцатилетний Гольдони.

По свидетельству П. Феррини, спустя некоторое время Гольдони и сам написал несколько кукольных пьес («Enea nel Lazio», «Amori di Alessandro Magno», «Finto principe», «Arcifan fano Re de Matt», «Mondo della luna», «Buove d'Antono», «Talismano»), которые были с успехом исполнены венецианскими театрами кукол³⁹. Затем, расширив эти пьесы, драматург передаст их драматическому театру.

Как уже отмечалось, будучи одним из истоков итальянской комедии импровизации, театр кукол обладал значительно большей вещной сохранностью. Он активно участвовал в создании новой европейской драматургии, но, являясь по природе своей формой искусства крайне консервативной, сам этой «новой драматургией» сразу не пользовался. Он наследовал накопленные за предыдущие века богатства итальянской комедии импровизации. Причем богатства не только духовные (репертуар, традиции, эстетика, типы, каноны, диалекты), но и материальные: новый итальянский театр за бесценок избавлялся от масок, декораций, сценариев, театральных эффектов... Все это постепенно снова становилось достоянием кукольного театра, который в то время создавал по всей Европе великую семью народных кукольных персонажей, играл лучшие сюжеты комедии импровизации, созданные Марио Чекки, Карло Гоцци, а также Чиконьини, Тести, Гаспери, Каноччи, Роти и др.

В ряду этих сценариев важно отметить и записи Стендаля о кукольной комедии «Кассандрино»⁴⁰, сделанные им в Риме 10 октября 1817 г., когда вечером Анри Бейль вышел из кафе и обратил внимание на человека, стоящего у палаццо Фьяно при входе в подвальное помещение:

³⁷ Гольдони К. Мемуары. Т. 1. С. 150.

³⁸ Любопытно, что Гольдони в своей постановке не пошел по самому простому и традиционному для того времени пути: куклами изобразить лилипутов, а «живым актером» – Геркулеса. Он сохранил чистоту приема: «При постановке этой пьесы пришлось соорудить гигантскую марионетку для роли Геркулеса. Все было превосходно исполнено. Представление очень понравилось, и я готов биться об заклад, что мне одному пришла в голову мысль исполнить кукольную пьесу синьора Мартелли» (Гольдони К. Мемуары. Т. 1. С. 150).

³⁹ См.: Йорик. История марионеток. С. 62, 63, 82–83.

⁴⁰ Это особенно важно, учитывая, что в этот же период в России формировалась русская кукольная драматургия, а приехавшие сюда итальянские кукольники выступали в Петербурге и Москве с подобным же репертуаром.

«Входите, господа: сейчас начало!» – зазывал незнакомец прохожих. Заплатив ничтожную сумму в двадцать восемь сантимов, которая «вызывала опасения дурного общества и блох», писатель зашел в маленький зал и очутился среди «добрых римских буржуа»⁴¹.

Римская цензура в те годы была строга, и всякая сатира, будь она в литературных произведениях, пьесах или театральных спектаклях, категорически воспрещалась. Но театр кукол традиционно обходил официальные запреты: «Смех нашел прибежище у марионеток, которые разыгрывают пьесы почти целиком импровизационные, – отмечал Стендаль, – я провел весьма приятный вечер в марионеточном театре палаццо Фьяно, хотя актеры там не более фута ростом. Сцена, по которой разгуливают эти маленькие, ярко раскрашенные существа, имеет, пожалуй, десять футов в ширину и четыре в высоту. Что содействует получению удовольствия и – осмелюсь сказать – усиливает иллюзию, так это превосходные декорации театра. Двери и окна домов старательно рассчитаны в данном случае на актеров ростом не в пять футов, а в двенадцать дюймов»⁴².

Спектакль, на который попал Бейль, назывался «Кассандро – ученик живописца» и представлял собою импровизацию на тему похождения любимого римлянами персонажа. Кассандро: «кокетливый старичок лет шестидесяти, легкий, подвижный, седой, хорошо напудренный, щеголеватый – вроде кардинала»⁴³. Он влюбчив, все время попадает впросак и никогда не унывает. Стендаль описал виденный им спектакль так живо, с такой фантазией, что сама эта запись, без сомнения, может быть отнесена к самостоятельному сценарию спектакля. Здесь точно очерчены сюжет, ключевые реплики, лацци, создано роскошное поле для актерской импровизации.

Любопытно замечание, сделанное писателем: «Когда спектакль окончился, на сцену вышел мальчик, чтобы привести в порядок лампы. Двое или трое иностранцев даже вскрикнули от неожиданности. Он произвел на нас впечатление великана, настолько полной была иллюзия и так мало обращали мы внимания на маленький рост и деревянные головки актеров, смешивших нас в течение почти целого часа»⁴⁴. Зрители XVIII–XIX вв. видели кукольный спектакль таким, каким видят зрители галерки обыкновенный спектакль с живыми исполнителями.

Встреча Стендаля с итальянским театром кукол была далеко не единственной. В его книгах содержатся и другие наблюдения. Например, описание кукольного представления в доме состоятельного торговца, где «двадцать четыре марионетки в восемь дюймов величиной и так хорошо сделанные, что каждая из них стоила по цехину, участвовали в представлении на сцене, площадью в пять футов, отрывков из «Мандрагоры» Макиавелли»⁴⁵.

Немало интересного написано Стендалем о неаполитанских марионетках с репертуаром, состоящим из сатирических пьес, критикующих политическую жизнь страны. Спектр интересов итальянской кукольной драматургии был широк: от волшебных феерий с чудовищами, шутами, королями до эротики и политической сатиры. Как справедливо утверждал в «Истории марионеток» Йорик: «Они защищали Галилея от инквизиции, Джордано Бруно от духовенства и Fra Pauli Sarpi от громов Ватикана. Они нападали на феодализм, на нетерпимость, на безобразие священников, на строгие классовые предрассудки Академии, на придворные интриги, на военное честолюбие и показное тщеславие»⁴⁶. И в этих своих нападках находили безусловную любовь зрителей и активное участие драматургов, писателей своего времени.

⁴¹ Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч.: В 15 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 9. С. 246.

⁴² Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч. Т. 9. С. 247.

⁴³ Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч. Т. 9. С. 247.

⁴⁴ Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч. Т. 9. С. 249–250.

⁴⁵ Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч. Т. 9. С. 250.

⁴⁶ Йорик. История марионеток. С. 21.

Театр кукол «Фьяно», где побывал Стендаль, был одним из самых популярных в Риме. Он открылся в 1815 году и существовал до середины XIX в. Кроме комедии о Кассандро, здесь ставились все оперы Россини, включая «Отелло» и «Семирамиду». Но сатирические, комические, пародийные тенденции в драматургии театров кукол Италии все же преобладали. А заметки писателя о виденных им марионетках вполне могут служить великолепным сценарием будущих кукольных представлений.

В XIX в. итальянский театр кукол оказал сильное влияние на формирование и становление русской традиционной кукольной комедии «Петрушка», ставшей одним из звеньев отечественной профессиональной авторской драматургии театра кукол.

От Сервантеса до Лорки (Испания)

Маэсе Педро спрятался за сценой, ибо ему надлежало передвигать куклы, а впереди расположился мальчуган, помощник маэсе Педро, в обязанности коего входило истолковывать и разъяснять тайны сего зрелища и показывать палочкой на куклы. И вот, когда иные обитатели постоянного двора уселись, иные остались стоять прямо против райка, а Дон Кихот, Санчо, юный слуга и студент заняли лучшие места, помощник начал объяснять...

Мигель де Сервантес Сааведра
«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»

На примере кукольных пьес, рожденных в Испании, можно проследить процесс смены нескольких драматургических направлений и жанров. Так, традиционный кукольный спектакль «Освобождение Мелиссендры», описанный Мигелем Сервантесом (1547–1616) в романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», представлял собой пантомиму на темы рыцарских романов своего времени. Главными действующими лицами здесь были мавры, рыцари, чародеи, верные оруженосцы, дамы сердца, святые мученики и обращенные ими в христианство язычники. Фактически Сервантес включил в свой роман оригинальный сценарий для кукольного театра, театрализованное повествование с показом «живых картин», сюжетом о подвигах рыцарей. Кукольник управлял персонажами, «мальчик» – рассказывал саму историю о том, как синьор Дон Гайферос освободил свою супругу Мелиссендру, находившуюся в плену у коварных мавров. Аналогичный вид театра кукол был весьма распространен в европейских странах, в том числе и в России, где он существовал в форме традиционного «райка».

Ведущий комментировал действие, обращался к зрителям, импровизировал. Он мог попутно сообщить новость или слух, поделиться свежим анекдотом, продемонстрировать свои знания в области литературы, политики, науки, географии и т. д. Сценарии такого типа, как правило, строились в расчете на импровизацию и артистизм Ведущего. Вероятно, это один из самых древних способов игры с театральной куклой, который был известен и в Древней Греции, и в странах Востока. (Важно отметить, что эту главу «Дон Кихота» композитор Мануэль де Фалья (1876–1946) в 1923 г. превратил в либретто кукольной оперы «Балаганчик Маэстро Педро»).

Принципы кукольной пьесы, описанной Сервантесом, будут широко использоваться в профессиональной русской драматургии 20–50-х гг. XX в., адресованной детям дошкольного и младшего школьного возраста.

Иная кукольная драматургия и иной способ игры возникают в XVII в. Это драматургия действенных коротких диалогов, где роль Ведущего отсутствует или сведена к минимуму. Одним из очевидных примеров является «Дон Жуан»⁴⁷. Подобные сюжеты и персонажи – клад для театра кукол. Естественно, «Дон Жуан» быстро стал достоянием кукольного театра своего

⁴⁷ Как известно, это реальная личность, севильский дворянин из состоятельной испанской семьи. Его отец, Дон Тенорио, был известным в XIV в. кастильским адмиралом. Сам же будущий севильский обольститель служил главным королевским виночерпием при дворе Петра Свирепого и был неперенным участником приключений и буйств этого короля-авантюриста, благодаря чему и стал еще при жизни предметом фантастических слухов, легенд, рассказов. Особенно «прославилося» одно из последних его приключений, когда он убил известного Гонзало де Ульву и похитил его дочь-красавицу. За этот проступок Дон Жуан по требованию влиятельного семейства убитого был заточен во францисканский монастырь (туда, где покоился убитый им де Ульва). Больше его никто никогда не видел. Скорее всего, беспутник там и умер, но молва утверждала, будто в заточении Дон Жуан попытался осквернить надгробие своей жертвы, за что был унесен чертями в ад. Слухи пополнялись новыми подробностями, действующими лицами, превращаясь в бессмертную легенду, сюжет на все времена.

времени. В XVII в. кукольники обогатили свое представление за счет написанной Тирсо де Молина в 1634 г. пьесы «Обольститель из Севильи, или Каменный гость», а позже, вероятно, позаимствовали ряд диалогов и сюжетных ходов у Мольера и других авторов.

«Дон Жуан» стал одним из самых популярных европейских кукольных представлений с конца XVI в. до наших дней. Уже в начале XVIII в. кукольный «Дон Жуан» пользуется успехом у российской публики. Известно, например, что прибывшие в Санкт-Петербург немецкие кукольники Иоганн Христофор Зигмунд (Сигмунд) с женою Елизаветой в 1733 г. извещали публику о том, что они, среди ряда других, будут играть спектакль «О житии и смерти Дон Жана, или зеркало злочинной юности»⁴⁸. А в XIX в. этот сюжет стал в России уже традиционным. Историк театра А. П. Кулиш в «Летописи театра кукол в России XIX века» приводит краткое описание спектакля немецкого кукольника Германа Швигерлинга, работавшего в России с 1851 по 1862 гг. и именовавшего себя «механиком из Голландии»: «Марионетки г. Швигерлинга преуморительно разыгрывают драму «Дон Жуан, или Каменный гость», которую можно было назвать очень страшной, если бы она не была очень смешна. В ней есть: привидения, статуя командора, провалы, превращения, нет только здравого смысла и русской грамматики, отсутствие которых и составляет ее достоинство... Куклы г. Швигерлинга объясняются по-русски очень бегло, так что нельзя не подивиться их лингвистическим способностям... Вот в коротких словах содержание драмы. У первого министра (вероятно, испанского) двое сыновей: Дон Филипп и Дон Жуан; первый из них скромен и тих, второй – мот и буян. Оба влюблены в Элеонору, дочь Дон Педро, командора Кастилии. Элеонора любит Дон Жуана. Первый министр, видя мотовство своего сына, решается не давать ему денег; это, разумеется, очень огорчает молодого гidalго. Ему нужны деньги на свадьбу. Он призывает своего слугу по имени Пимперле, столько же плутоватого, как и знаменитый Лепорелло, и посылает его просить денег у отца. Скажи моему сыну, говорит отец, что я дам ему два пиастра. Но этого мало, возражает Пимперле. Довольно, чтобы купить две веревки. Зачем две веревки? Чтобы повеситься. Пусть Дон Жуан повесит себя сперва на одной веревке, а когда та оборвется, то пусть повесится на другой... Дерзости Дон Жуана сводят отца в могилу. Отец Элеоноры, узнав о смерти своего друга, отказывает Дон Жуану в руке дочери. Дон Жуан, окончательно приведенный в бешенство, тотчас же убивает Элеонору, своего брата, командора и бежит на кладбище, где командор назначил ему свидание ровно в полночь. К сожалению, он приходит на кладбище слишком рано, забыв второпях пообедать... На кладбище прогуливается какой-то пустынный. Дон Жуан приказывает своему слуге попросить у него покушать. Вы моих кушаний кушать не станете, говорит пустынный гробовым голосом. Отчего же? Оттого, что я питаюсь травами и кореньями. Чем он питается? спрашивает Дон Жуан своего слугу. Тараканами с вареньем, отвечает остроумный Пимперле... Дон Жуан заказывает ужин в трактире, хозяйку которого он накануне обманул; но поужинать ему не удастся, потому что бьет полночь, является командор в сопровождении четырех привидений, которые наводят на Дон Жуана такой страх, что он тут же умирает...»⁴⁹.

О популярности этого сюжета, принесенного в Россию немецким кукольным театром, говорят и пушкинские «Маленькие трагедии», и «Записки из мертвого дома» Ф. М. Достоевского, и многие другие известные произведения. Любопытно, что основные герои европейской уличной комедии (Полишинель, Панч, Петрушка и т. д.) сюжетно часто повторяли историю о Дон Жуане. В версиях Панча, например, фигурировали три его женщины: простая девушка, монахиня и проститутка. Известна также пьеса Э. Ростана «Последняя ночь Дон Жуана», написанная им для кукольного театра, но не получившая сценической истории.

⁴⁸ См. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси // Ежегодник Императорских театров. 1895. Приложение. Кн. 1. С. 93.

⁴⁹ См.: Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века. С. 199–200.

Сюжет «Дон Жуана» до настоящего времени остается любимым для кукольников всего мира. В конце XX в. широкую известность получила оригинальная постановка С. В. Образцова (1975), в которой пародировался модный жанр мюзикла (авторы пьесы В. Ливанов, Г. Бардин). Спектакль игрался на «иностранном» языке» («язык» придумал З. Е. Гердт) и рассказывал о том, как сбежавший из ада Дон Жуан путешествует по современному миру, посещая Америку, Россию, Италию, Францию, Японию и др.

Интересно, что куклы часто вторгаются даже в драматические спектакли о Дон Жуане. Например, в 1934 г. для Московского мюзик-холла художники Ефимовы создали кукол к спектаклю по пьесе Тирсо де Молина «Севильский оболъститель...». Куклы изображали различных писателей-классиков, с которыми во время интермедии беседует на злободневные темы Автор. Интермедии для кукол написал известный конферансье, эстрадный автор Н. Смирнов-Сокольский. Кукольная драматургия «Дон Жуана» продолжается...

Одной из жемчужин испанской драматургии для театра кукол остается комедия испанского драматурга, лауреата Нобелевской премии (1922) Хасинто Бенаvente-и-Мартинеса (1866–1954) «Игра интересов» – авторская фантазия на темы *Commedia dell'arte*. В предисловии к ней автор писал, что «это просто кукольная комедия, с беспорядочным содержанием, в которой нет ничего “настоящего”... В этой комедии происходит то, чего никогда не может случиться, и ее действующие лица вовсе не похожи на настоящих мужчин и женщин, это не более чем куклы или манекены из картона и тряпок, на толстых нитках, видимых на близком расстоянии даже и при слабом освещении. Это все те же причудливые маски, которыми орудовала старинная итальянская комедия, только не такие веселые, потому что с того времени им пришлось много размышлять»⁵⁰...

Среди действующих лиц комедии в трех действиях – традиционные герои комедии импровизации: Леандр, Доктор из Болоньи, Коломбина, Арлекин, Капитан, Панталон. Но здесь мы найдем и Полишинеля с женой, и героев традиционных испанских комедий – донью Сирену, представителей власти... Сюжет пьесы, в которой есть место и точной драматургической интриге, и актерской импровизации, и кукольному трюку, позволяет создать полное жизни, яркое, солнечное представление, наполненное поэзией и смехом. В конце пьесы, когда все сюжетные нити, наконец, развязаны, а влюбленные, как это и положено, воссоединены, с неожиданным монологом обращается к публике дочь Полишинеля:

«КРИСПИН. А разве в любви нет интереса? Я всегда отдавал должное идеалам и считался с ними. Но теперь – пора окончить этот фарс.

СИЛЬВИЯ (к публике). И в нем, как и в других житейских фарсах, вы увидели, что и куклами, и настоящими людьми управляют веревочки, сплетенные из интересов, страстишек, обманов и жалких случайностей. Одних эти веревочки дергают за ноги – и заставляют делать неверные шаги, других дергают за руки – и руки принимаются работать, яростно драться, хитро бороться, гневно убивать... Но иногда посреди этих грубых веревочек с неба протягивается прямо к сердцу чуть заметная ниточка, словно солнечный или лунный луч, – ниточка любви. Она и людей, и похожих на них кукол заставляет казаться божественными, озаряет их лица отблеском зари, придает сердцу крылья и как будто говорит нам, что и в фарсе – не все фарс, что в нашей жизни есть что-то высшее, истинное, вечное... И что это вечное не может кончиться вместе с фарсом»⁵¹. В этом маленьком кукольном шедевре каждый персонаж, каждый характер обрел безукоризненную форму.

Гораздо менее известна пьеса Х. Бенаvente-и-Мартинеса в пяти действиях для детей «О принце, который всему научился из книг». Она адресована детям, любящим мечтать и читать книги. Главный герой – принц Асуль, начитавшись сказок, фантастических и романтических

⁵⁰ Бенаvente-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 153.

⁵¹ Бенаvente-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги – лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 192.

книг, подобно Дон Кихоту, решает начать жить по-книжному. Пьеса удивительно сценична, с напряженной, острой интригой, которая разрешается только в самом конце. Она полна также парадоксальных и, одновременно, остроумных идей о значении сказок в частности и литературы в целом. Здесь действуют Великан, его Красавица-жена, дровосеки, Король, Королева, лесная Волшебница-старушка и др.

Авторская кукольная драматургия Испании сродни испанской поэзии. В ней всегда есть напряженная интрига, любовная лирика, авантюрный сюжет. Они задают тон, становятся контрапунктом сценического произведения. Таковы и кукольные пьесы Федерико Гарсиа Лорки (1898–1936), написанные им в 20-х гг. XX в. Великий испанский поэт сумел так мастерски переработать традиционную балаганную кукольную драматургию с ее постоянным героем – доном Кристобелем, что его поэтические кукольные фарсы приобрели достоинства мировых литературных памятников.

Этому способствовали и тесная дружба Лорки с профессиональными кукольниками Испании (пьесы написаны для одного из лучших испанских театров кукол 20-х годов «Ла Тарумба»), и его интерес к народному творчеству, стихии народных праздников, балаганных представлений. «Прелестный, ядреный язык кукол» провоцировал поэта на создание нового драматургического произведения. «Народному кукольному балагану, – писал Лорка, – искони присущ этот особый склад, эта незатейливость и чарующая свобода, которые поэт постарался сохранить в диалоге. Театр кукол – воплощение самобытного народного воображения, народного юмора и простодушия»⁵².

Еще в детстве, «...когда Федерико было семь или восемь лет, он с помощью старших изготавливал тряпичные куклы. Увидев, как цыгане ставят помост балаганчика, он не хотел уходить с площади. В этот вечер он отказывался от ужина и порывался во что бы то ни было попасть на спектакль. Вернулся же после представления в страшном возбуждении. На другой день театр кукол был сооружен у стены внутреннего двора дома»⁵³.

Исследователь В. Силюнас также писал, что «[...] в первой половине 20-х гг. [...] Лорка создает, видимо, безнадежно утерянную пьесу в стихах «Девушка, поливающая альбааку, и Принц-попрошайка», сыгранную 6 января 1923 г., либретто комической оперы «Комедиантка Лола», над которым он работал в основном в 1922–1923 гг. (опубликовано лишь в 1981 г.), и, наконец, «Куклы с дубинками. Трагикомедия о доне Кристобале», работа над которой шла в основном параллельно с «Комедианткой Лолой». В «Девушке, поливающей альбааку» куклу Принца водил сам Гарсиа Лорка, куклу Девушки – его сестра Конча. Принц являлся переодетый рыбаком, и Девушка, полюбив его, платила за рыбу поцелуями. Принца одолевала черная меланхолия, и во дворец приходила лечить его Девушка в расшитом серебряными звездами плаще, представлявшаяся «волшебником радости с дудочкой смеха». Следовала идиллическая сцена в фантастическом саду, в котором стояли древо солнца и древо луны и «все, кажется, завершалось лубочной картиной». В антрактах Федерико показывал куклу Кристобаля – насмешника и забияку, популярнейшего персонажа испанского кукольного театра, чье имя стало нарицательным для обозначения куклы»⁵⁴. Автор справедливо подчеркивает, что Лорка отвергает «прозаическое», рационалистическое, «взрослое» представление о кукле как о чем-то мертвенном и инертном. Кукла у него наделена фантастическими живыми свойствами. В ней таятся чувства и страсти, жажда действия. В этой способности человека одушевить куклу исследователь увидел «торжество играющей человечности», сформировавшей основы «лорковского» гуманизма⁵⁵.

⁵² Лорка Ф. Г. Балаганчик Дона Кристобаля // Лорка Ф. Г. Избранное: Поэзия, проза, театр. М.: «АСТ», 2000. С. 324.

⁵³ Силюнас В. Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. М.: Наука, 1989. С. 114–116.

⁵⁴ Силюнас В. Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. М.: Наука, 1989. С. 112.

⁵⁵ Силюнас В. Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. М.: Наука, 1989. С. 124.

В своем подходе к драматургии театра кукол Ф. Г. Лорка опередил свое время. Его кукольная драматургия обладает тем психологизмом, стремлением к поэтическому театру кукол, которые будут активно разрабатываться в России 60–80-х гг. XX в.

Написанное в манере и по мотивам андалузских народных кукольных представлений, «шутовское действо для театра кукол» о доне Кристобале каким-то поразительным образом вместило в себя и тонкую поэзию, и грубую чувственность, и ядреный крестьянский юмор, и глубокие философские размышления. Этот чистый кристалл народной кукольной комедии искрился поэзией и чувством трагичности времени: «Дамы и господа! Андалузские крестьяне часто смотрят подобные комедии под серой листвой олив или в темноватых помещениях старинных сараев. Грубоватые слова и речения, которые мы не терпим в атмосфере города, тяжелой от хмеля и картежа, весело с подкупающей непосредственностью взлетают рядом с глазами мулов, крепких, как удар кулака, среди кожаной в позументах кордовской сбруи, среди молодых влажных колосьев»⁵⁶.

Кристоаль в пьесе имеет ту же удивительную особенность, что и все кукольные герои европейской уличной комедии, – совершая отталкивающие, грубые, агрессивные поступки, он остается обаятельным, притягательным, любимым героем. Традиционно «погибнув» в трагикомедии, дон Кристоаль, следуя логике сценариев уличных кукольных спектаклей, вновь буянит в «Балаганчике», щедро, направо и налево раздавая удары дубинкой. «Прививкой от смерти» образно и точно назвал эти удары исследователь испанского театра⁵⁷. «Неживые» куклы в пьесах Лорки становятся для зрителей и читателей настоящими учителями жизни, где смерть – только промежуток между двумя жизнями.

⁵⁶ Лорка Ф. Г. Куклы с дубинками: трагикомедия о доне Кристобале // Лорка Ф. Г. Избранное: поэзия, проза, театр. С. 340.

⁵⁷ Силунас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. С. 125.

От Метерлинка до Гельдерода (Бельгия)

МАВР. Ты мой пленник!

ЧАНЧЕС. Как бы не так, думаешь, я тебя боюсь? Один на один – шансы равные, очень может быть, что это ты станешь моим пленником!

МАВР. Болван!

ЧАНЧЕС. Пардон, меня зовут Чанчес, а не Аллан!

МАВР. Следуй за мной!

ЧАНЧЕС. Как бы не так!

(За спиной Чанчеса поднимается еще один недобитый мавр).

ЧАНЧЕС. Две собаки на одну кость! Это нечестно!

МАВРЫ. Следуй за нами!

(Появляется его двойник).

2-й ЧАНЧЕС. А, вы хотите сделать из моего товарища бревно! Но нас теперь тоже двое, двое на двое, силы равные, ну-ка, выбирай противника и вперед на врага!

Из цикла «Четверо сыновей Эймона»

Драматургия театра кукол Бельгии также имела заметное влияние на формирование русской драматургии театра кукол. В ней театр кукол как бы начинает осознавать свои глубинные возможности и, может быть, истинное предназначение. Среди бельгийских драматургов, писавших для кукольной сцены, – Морис Метерлинк (1862–1949) и Мишель де Гельдерод (1898–1962).

В конце XIX столетия Метерлинк написал свои первые пьесы: «Смерть Тентажиля», «Там, внутри» (в первых русских переводах несколько версий: «Тайны души», «За стенами дома»), «Аладдин и Паломид», объединив их общим заголовком «Маленькие драмы для марионеток». Это название было подсказано писателю Шарлем ван Лербергом – поэтом и философом. Все три пьесы – своеобразный манифест символизма. Персонажи-марионетки не имеют собственной воли, движутся и совершают поступки по воле Рока. Метерлинк считал, что кукла как нельзя лучше сможет исполнить роль посредника между автором и зрителями и послужит лучшей моделью идеи символизма. (Тему марионеточных пьес Метерлинка всего через несколько лет (в 1907 г.) продолжит шведский драматург Август Стриндберг (1849–1912) в «Сонате призраков». Стриндберг также известен и как автор кукольной пьесы «Проделки Касперля», премьера которой состоялась в 1901 г. в Стокгольмском Королевском драматическом театре).

В ранний период творчества М. Метерлинк, стремясь показать на сцене состояние души человека, отверг идею драматического актера, способного, как ему казалось, лишь иллюстрировать, имитировать внешние события. Он предложил заменить его скульптурой, театром теней – куклами. Он писал для такого кукольного театра, где кукла существовала метафорически, а человек являлся марионеткой в руках Рока.

Пьесу Метерлинка «Там, внутри» известный издатель и критик А. С. Суворин выпустил отдельным тиражом и снабдил пространством предисловием, в котором представлял читающей российской публике «молодого тридцатитрехлетнего бельгийского драматурга», причисляя его к «талантливым декадентам». Представляют интерес рассуждения издателя по поводу отечественных литераторов того же направления: «Наши русские декаденты – подражатели, – писал он. – У них ровно ничего нет своего, начиная с самого названия. И, я думаю, потому это

так, что и для декадентов нужен талант. Не будь декадентов во Франции и Бельгии, декадентство ничем бы не заявило бы себя, кроме смешных попыток»⁵⁸.

Метерлинк с детства любил искусство марионеток. Антверпенские, брюссельские куклы были и до наших дней остаются в Бельгии одним из любимейших народных зрелищ. Но особенно его привлекали древние фламандские куклы, управляемые вделанным в голову куклы прутом-штырем, служащим главным рычагом управления. С этими куклами издавна разыгрывались библейские притчи, исторические хроники и детские сказки. Они отличаются лаконичностью жеста, особой выразительностью, обобщенностью. Именно эти качества имел в виду автор, адресовав свои первые драматургические опыты марионеткам. Русский издатель справедливо отмечал, что они «действительно как бы назначены для этого театра по своему действию и характерам, но ведь и жизнь наша, если совлечь с нее излишний декорум, излишнюю фольгу и фразы, не явится ли именно в этой простой форме и не разбивается ли так же просто и легко, как марионетки?»⁵⁹

По сюжету пьесы поздно вечером в старом саду двое – Старик и Чужой. Они смотрят в окна дома, за которыми видны силуэты благополучного семейства, мирно расположившегося у лампы. Это Отец, Мать, две дочери и спящий ребенок. Они еще не знают, что случилась трагедия – только что утопилась третья из сестер. И теперь двое стоят в темном саду для того, чтобы предупредить семью о том, что их мертвую дочь и сестру уже несут в дом. Пьеса написана по классическим канонам фламандских марионеток, где действия кукол комментирует рассказчик. В качестве действующих лиц-марионеток выступает семья, жизнь которой наблюдают и комментируют Старик и Чужой. Зеркалом кукольной сцены становятся окна дома:

«СТАРИК. Они спокойны... Они не ждали ее сегодня вечером...

ЧУЖОЙ. Они улыбаются, оставаясь неподвижными... но вот отец приложил палец к губам...

СТАРИК. Он указывает на ребенка, уснувшего у сердца матери...

ЧУЖОЙ. Она не смеет поднять головы, из боязни разбудить его...

СТАРИК. Они перестали работать... Теперь там большая тишина...

ЧУЖОЙ. Они уронили моток белого шелка.

СТАРИК. Они смотрят на ребенка...

ЧУЖОЙ. Они не знают, что другие смотрят на них...

СТАРИК. На нас тоже смотрят...»⁶⁰.

Обращает на себя внимание близость этого диалога «Задумчивой интермедии» Н. Я. Симонович-Ефимовой, созданной ею в 1923 г.:

«2-й НЕГР. Кто это?

1-й НЕГР. Люди. Зрители...

2-й НЕГР. Неужели люди устроены беднее нас?

1-й НЕГР. Не беднее, а никакой разницы.

2-й НЕГР. Но ведь мы сделаны из папье-маше или из дерева, а они...

1-й НЕГР (перебивая, дерзко). А они?

2-й НЕГР. А они... они ни из чего не сделаны...

1-й НЕГР. Спроси вот их. (Жест в публику). Выбери кого-нибудь поумнее»⁶¹.

Драматургия Метерлинка оказала значительное влияние на русскую кукольную драматургию первой четверти XX в. Сами же «Маленькие драмы для марионеток» разделили судьбу многих других европейских авторских кукольных пьес. Они не имели сценической судьбы в

⁵⁸ Суворин А. С. Предисловие // Метерлинк М. Тайны души. СПб.: [А. С. Суворин], 1895. С. 4.

⁵⁹ Суворин А. С. Предисловие // Метерлинк М. Тайны души. С. 9.

⁶⁰ Метерлинк М. Тайны души. С. 24.

⁶¹ Симонович-Ефимова Н. Я. Задумчивая интермедия // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 102.

кукольном театре. Возможно, их время еще не пришло, и им предстоит славная кукольная жизнь в третьем тысячелетии.

Более счастлива на кукольных сценах судьба пьес Мишеля де Гельдерода. В отличие от Метерлинка, Гельдерод писал свои пьесы (в том числе и «Доктора Фауста») специально для исполнения на кукольной сцене. Историю своих взаимоотношений с театром кукол Гельдерод подробно рассказал и описал в одном из интервью:

«ВОПРОС. Среди ваших пьес для марионеток есть несколько таких, где куклы уже не служат прикрытием для авторского намерения. Они более тесно связаны с собственно фольклорной, народной традицией. Это «Мистерия о страстях Господних», «Искушение Святого Антония» и «Фарс о Смерти, которая чуть не умерла»...

ОТВЕТ. К этому я могу добавить «Избиение младенцев» и «Дювелор, или Фарс о постаившем Дьяволе», но здесь и вправду нельзя говорить о литературном творчестве. Текст «Мистерии о Страстях Господних» никогда не был написан или напечатан, но она все-таки жила в довольно путаных воспоминаниях нескольких стариков, которые, когда я познакомился с ними лет пятьдесят назад, еще не забыли представлений этой мистерии на Страстной неделе. Во время Первой мировой войны, когда мы с писателем Жоржем Эккоудом заходили в кабачки квартала Мароль, я слышал рассказы о ней. Немного позднее, вооружившись терпением и при помощи многочисленных порций можжевельники, я сумел разбудить воспоминания этих стариков, которые довольно сумбурно поведали мне отрывки из сцен мистерии [...]

ВОПРОС. Чем же, если говорить более конкретно, обязаны вы марионеткам? И в какой мере они могли повлиять на ваш театр?

ОТВЕТ. [...] Марионетки позволили мне ощутить самое существо театра. Тот, кто желает подняться на подмости, должен прежде спуститься в балаганчик – это первичный театр живого слова, театр импровизаторов и шутов [...]

ВОПРОС. В одной из самых привлекательных ваших пьес, «Солнце заходит», созданной, правда, для живых актеров, вы изобразили спектакль марионеток. Его пожелал увидеть незадолго до своей смерти император Карл V и познал не только радость, но и трагическое прозрение.

ОТВЕТ. Этот сюжет подсказали мне подлинные события. После своего отречения в 1556 г. император удалился в монастырь Юсте в Эстремадуре и провел в этом, позвоительно сказать, склепе два последних, очень мучительных года своей жизни... И вот однажды, охваченный, без сомнения, тоской по родной Фландрии, император пожелал увидеть спектакль марионеток, который напомнил бы ему то, что он наблюдал давным-давно при дворе в Малине, у своей доброй тетушки Маргариты... Мне представилось, что приведенный к императору кукольник пришел из Фландрии, ибо тогда в Испании они были чаще всего чужестранцами – выходцами из Италии, цыганами и, может быть, фламандцами... Но мой персонаж, мессир Игнотус, не бродил по дорогам. Его привели из казематов инквизиции...

ВОПРОС. Поговорим теперь о «Дьяволе, который проповедовал чудеса» – пьесе, само название которой заставляет вспомнить анонимную испанскую комедию XVII в. «Дьявол-проповедник», хотя, несмотря на присутствие обжоры-монаха, между ней и нашей пьесой нет никакого сходства...

ОТВЕТ. [...] Я хотел изобразить здесь лживость общества, общества всех времен, ибо кто станет сомневаться, что дьявол нередко занимал место проповедника, – об этом способна поведать любая эпоха»⁶².

⁶² Гельдерод М. Остендские беседы // Гельдерод М. Театр. М.: Искусство, 1983. С. 621–630.

Поразительно точно писатель сформулировал само существо кукольной драматургии, ее смысл и предназначение: «Эта первичная драматургия накопила богатый запас архетипов, простые формы которых доступны народной душе»⁶³.

Догадка писателя о кукольной пьесе как о «первичной драматургии с огромным запасом архетипов», если принять во внимание сю предыдущую историю кукольной драматургии, вполне обоснована. В ней, как правило, нет полутонов, полугероев, полузлодеев и незаконченных действий. В этой драматургии не существует психологических оттенков характеров и сложных сюжетов. Этот вид драматургии кажется более простым, но отнюдь не примитивным.

Гельдерод, размышляя о пьесах для театра кукол, отмечает, что, воплощая два известных полюса – добро и зло, куклы выстраиваются в два ряда героев: злодеи и праведники, подлые и благородные... В стремительном действии и напряжении простых человеческих чувств рождается подлинный, цельный и вечный герой. Главное, чтобы Честь была отомщена, Добродетель вознаграждена, а Любовь дана лишь тем, кто ее достоин.

Пьесы Гельдерода не часто появляются в афишах театров кукол. Исключением остается, пожалуй, один из самых известных и старейших театров в мире – расположенный в старинном доме в центре Брюсселя «Королевский театр Тоона». Тооны – «династия» народных брюссельских кукольников, которая передается вместе с династическим именем не столько от отца к сыну, сколько от главы театра и династии к лучшему актеру труппы. Возможно, именно поэтому «Королевский театр Тоона» вот уже два столетия живет и радует зрителей.

Именно в этом театре в 1917 г. Гельдерод встретил тех «нескольких стариков», а точнее, Тоона Четвертого – Яна Амбо – и одного из его актеров, у которых и записал, а потом литературно обработал и перевел с фламандского на французский язык тексты нескольких пьес. В новом обличье они вернулись на кукольную сцену «Театра Тоона», где в нескольких старинных шкафах и по сей день бережно хранятся рукописи кукольных пьес Гельдерода. В зрительном зале этого театра над головами зрителей висят сотни старых фламандских марионеток, а в маленьком окошечке сцены играют смешную и трогательную пьесу Мишеля де Гельдерода о Рождестве.

⁶³ Гельдерод М. Остендские беседы // Гельдерод М. Театр. М.: Искусство, 1983. С. 621–630.

От Джонсона – к Пристли (Великобритания)

О, послушайте меня минутку! Я Вам расскажу историю Панча, который был скверным бездельником и убийцей. У него была жена и ребенок несравненной красоты. Имени ребенка я не знаю; его мать звали Джуди.

Мистер Панч не был так красив. У него был нос, как у слона, господа! На спине у него возвышалась шишка, почти наравне с высотой головы; но это не мешало ему иметь обольстительный голос, как у сирены, и этим голосом он очаровал Джуди, красивую молодую девушку.

Но он был жесток, как турок, и как турок не мог удовлетвориться одной женщиной (это действительно печальный обычай – иметь только одну женщину), но вместе с тем закон не позволял ему иметь двух, или двадцать двух, хотя бы его хватило на всех. Как же он поступал при таких обстоятельствах? Он содержал даму.

Мистрис Джуди узнала об этом и в порыве ревности схватила за нос своего супруга и ее подругу. Тогда Панч рассердился, принял позу трагического актера и ударом палки раскрыл ей голову пополам. О, Чудовище!

Потом он схватил своего наследника... О, бесчувственный отец! И выбросил его из окошка со второго этажа, так как он предпочитал лучше иметь возлюбленную, чем законную жену, господа! И он не больше заботился о своем сыне, чем о щепотке табака.

Тогда он отправился в путешествие по разным странам, и был так любезен и очарователен, что только три женщины отказались следовать его урокам, таким поучительным: первая была простой деревенской девушкой, вторая – благочестивой монахиней, третья... Я очень бы хотел назвать, кем была третья, но не смею. Она была самой порочной из всех порочных.

В Италии он встретил женщин похуже сортом. Во Франции – слишком визгливых. В Англии – скромные и жеманные сначала, они становились невыносимо влюбленными. В Испании они были гордыми, как инфанты (хотя очень худыми). В Германии они были совершенно холодными. Он не поехал дальше на север, – это было бы глупо.

Во всех этих похождениях он не переменялся. Отцы и братья проходили через его руки. Содрогаешься при мысли о том количестве крови, которое он пролил. И хотя у него был горб на спине, женщины не могли перед ним устоять.

Говорили, что у него был подписан договор со старым Николсом, как его называют; но даже если я буду лучше об этом осведомлен, я все равно промолчу. Может быть, поэтому он всюду имел успех, господа!

В конце концов, он вернулся в Англию откровенным вольнодумцем и настоящим корсаром.

Когда он появился в Дувре, то переменял имя. Полиция же со своей стороны делала все, чтобы посадить его в тюрьму. Его арестовали в тот момент, когда он меньше всего этого ожидал.

И вот приблизился день, когда он должен был рассчитаться за все содеянное. Когда приговор был провозглашен, он стал придумывать

хитрости, чтобы спастись от казни. И когда палач объявил, что все готово, он ему подмигнул и попросил повидать свою возлюбленную.

Притворившись, что не знает, как продеть голову в петлю, он сунул в нее голову палача, а свою спас. Наконец, Дьявол появился требовать долг; но Панч стал уверять его, что тот обознался и принимает его за другого.

– А! Ты не знаешь о долге? – закричал Дьявол, – так ты его еще узнаешь!

И они с ожесточением стали драться. Дьявол дрался вилами, а у Панча была только палка, господа; и он убил Дьявола.

Старый Ник умер, господа!

Пайн Колльер «Шалости Панча»

«Что касается собственно Англии, – писал в своей «Истории марионеток Европы с древнейших времен до наших дней» Шарль Маньен, – то драматурги [...] здесь показывают самое точное знание репертуара и мизансцен марионеток»⁶⁴. И хотя английская кукольная драматургия влияла на формирование кукольной драматургии России опосредовано, через пьесы «англо-немецких комедий», необходимо рассмотреть ее основные достижения.

Среди английских драматургов XVI–XVII вв. отчетливо выделяется имя Бена Джонсона (1573–1637). В его пьесах – целая энциклопедия английского театра его времени. Здесь и имена кукольников, и их репертуар, и характеры, условия жизни, атмосфера, в которой проходили спектакли, внешний вид кукол... Так мог писать только человек, глубоко знавший предмет. Английская театральная культура того времени была как бы замешана на кукольных дрожжах: Джонсон, Марло, Шекспир, Флетчер, Адиссон, Свифт, Филдинг, Голдсмит, Шеридан, Гэй и др. так или иначе были связаны с искусством играющих кукол.

Личность, биография, характер, история жизни Бена Джонсона удивительно точно укладываются в рамки эксцентричного кукольного сюжета: сын протестантского священника, он несколько раз менял вероисповедание. Один из образованнейших людей своего времени, знаток античности, мертвых и живых языков – несколько раз отсидел в тюрьме, дрался на дуэлях, воевал в Нидерландах, имел множество врагов и легко сходил с людьми, дружил с Шекспиром и был, возможно, самым яростным критиком его театра.

Джонсон закончил жизнь в 1637 г., посвятив свои последние годы написанию пьес-«масок»⁶⁵. Практически в каждом произведении драматурга можно найти реминисценции, ссылки на театр кукол. Они есть и в «Молчаливой женщине», и в «Дьяволе-осле», и в программной пьесе «Каждый по-своему». Последняя населена персонажами-чудаками, эксцентрична, сюжетно остра и, по существу, кукольна. Ее герои – маски, условные типажи. Не случайно уже в 1598 г. «Каждый по-своему» игралась в лондонских театрах кукол, успешно конкурируя с труппой «Глобуса»⁶⁶.

Наиболее известная пьеса Джонсона «Варфоломеевская ярмарка» (1614 г.) о жизни лондонских «низов» была поставлена труппой леди Елизаветы. Вероятно, она является одной из первых документальных комедий. В ней мало вымысла, все взято из действительности – начиная с незначительно измененных имен реальных английских кукольников, их характеров и привычек, кончая репертуаром – теми пьесами, которые игрались кукольниками XVI–XVII столетий на лондонской Варфоломеевской ярмарке: «Разрушение Норвича», «Пороховой заговор», «Содом и Гоморра», «Иерусалим», «Ниневия», «Человеческий разум», «Иона и кит», «Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза» и др.

⁶⁴ Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-220, л. 126.

⁶⁵ Драматургический прием «масок» основывался на принципе кукольной пантомимы, когда куклы (или люди) изображали действие, а актер их комментировал. Одну из таких «масок» изобразил Сервантес в «Дон Кихоте», другую запечатлел Шекспир в «Гамлете». Этот тип пьес стал одним из основных для спектаклей театра теней.

⁶⁶ См.: Йорик. История марионеток. С. 90.

Один из персонажей пьесы – Ленторн Лезерхед (Кожаная голова) – вполне реальное лицо: известный содержатель лондонского кукольного театра того времени по имени Ленторн Ледерхед. Последнее действие своей пьесы Джонсон написал как самостоятельную кукольную пьесу-пародию под названием «Древняя и в то же время современная история... двух верных друзей, обитавших на берегу реки». Эту пьесу, по замыслу автора, разыгрывают Ленторн Лезерхед и его актеры: Филчер (Воришка) и Шаркуэл (Мошенник). В пьесе также действует и сам автор этой кукольной пьесы Лительвит (Недоумок). По существу в образе Литлуита Бен Джонсон посмеялся над Кристофером Марло и его поэмой «О Геро и Леандре» (1592–1593.) Легенда о том, как жрица богини Афродиты полюбила юношу Леандра, который ради свидания с возлюбленной каждую ночь переплывал Геллеспонт и однажды погиб в его бурных водах, в пьесе Джонсона приобрела фарсовый, пародийный характер. Геллеспонт превратился в Темзу, а романтическая пара – в двух типичных персонажей лондонских низов.

Эта кукольная пьеса настолько оригинальна и самобытна, что занимает в творчестве Бена Джонсона особое место, несмотря даже на то, что является лишь частью «Варфоломеевской ярмарки». Она стала первой авторской кукольной пьесой, где народная ярмарка, эстетика балаганного действия используются драматургом как основной прием, ключ, открывающий двери в принципиально новое для театра кукол пространство.

Современники Шекспира, как писали Шарль Маньен и Пьетро Феррини, утверждали, что лондонские театры кукол ставили и шекспировского «Юлия Цезаря», и джонсоновское «Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза»⁶⁷. Учитывая, что в хороший день кукольник играл по девять-десять спектаклей, можно быть совершенно уверенным – от бессмертных трагедий куклы оставляли весьма малую часть. Но зато они брали то, что им было нужно и что приносило деньги и успех – сюжет.

Разумеется, все это не могло нравиться ни авторам, ни актерам, ни владельцам драматических театров. Тем более что куклы, в силу своей природы, пародировали и пьесу, и манеру исполнения, и самого актера, и его театр. Тем не менее, драматическое искусство всегда относилось к кукольному с долей нежной иронии. Как взрослый относится к ребенку, как каждый – к собственному детству. Потому что ребенок – это всегда тот, кем ты был раньше, много лет назад. Он всегда старше:

«Лезерхед приносит корзинку.

КУК. Разве они живут в корзине?

ЛЕЗЕРХЕД. Они лежат в корзине, сэр! Они из маленьких актеров.

КУК. Они должны быть ничтожными, если вы вообще называете это актерами.

ЛЕЗЕРХЕД. Они актеры, сэр, и не хуже других, не забракованных для игры без речей...

КУК. Хорошо! Приличная компания. Мне они нравятся тем, что они не гордятся, не глумятся и не подтрунивают над вами, как настоящие актеры, и не так дорого их угощать и напавать, по причине их малости. Они всегда хорошо играют и никогда не вырываются из ансамбля...

ЛЕТЕРХЕД. Нет, сэр, благодаря моему умению и ловкости они столь же хорошо сыграны, как настоящая труппа, поверьте мне. А мой Дон Леандр – истинный актер, несмотря на свой рост, мотает головой, как рьяный конюх.

КУК. Вы играете по книжке, я ее читал?

ЛЕТЕРХЕД. Ни в каком случае, сэр.

КУК. А как же?

⁶⁷ См.: Йорик. История марионеток. С. 89–92; Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, лл. 140–142.

ЛЕЗЕРХЕД. Есть способ лучший, сэр. К чему для нашей публики разучивать поэтическое произведение? Разве она понимает, что значит «Геллеспонт – виновник крови истинной любви» или «Абидос, напротив же его – нагорный Сестос»?

КУК. Ты прав, я и сам не понимаю.

ЛЕЗЕРХЕД. Вот я и предложил мастеру Лительвиту принять на себя труд перевести все это в образы, близкие и понятные нашей публике.

КУК. Как это? Прошу вас, дорогой мистер Лительвит.

ЛИТЕЛЬВИТ. Ему угодно придавать этому особенное значение, но здесь нет ничего решительно особенного, уверяю вас. Я просто переделал пьесу, облегчил текст и осовременил его, сэр, вот и все. Вместо Геллеспонта я изображаю Темзу, Леандра я сделал сыном красильщика из Педерафта. Геро у меня девка с мелкой стороны, которая в одно прекрасное утро переправляется на старую Рыбную улицу...»⁶⁸

⁶⁸ Джонсон Б. Драматические произведения. М.: Academia, 1931. С. 704–705.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.