Борис Голдовский

**ИСТОРИЯ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРА КУКОЛ**

*«… Драматургия – это кровь театра.*

*Недаром только те театры остаются в истории,*

*которые создали свой репертуар, свою драматургию»*

*С. Образцов*

**Москва**

**2007**

Рецензенты:

доктор искусствоведения Л.И. Гительман

кандидат искусствоведения А.П. Кулиш

Научный редактор В.А. Шеховцев

***СОДЕРЖАНИЕ:***

**«НЕИЗВЕСТНАЯ» КУКОЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ**

КНИГА 1.

**ЗАМЕТКИ О ЕВРОПЕЙСКОЙ КУКОЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

*От Гольдони до Стендаля (Италия)*

*От Сервантеса до Лорки (Испания)*

*От Метерлинка до Гельдерода (Бельгия)*

*От Джонсона к Пристли (Великобритания)*

*От Гете до Шницлера (Германия, Австрия)*

*От Лесажа до Клоделя (Франция)*

КНИГА 2.

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРА КУКОЛ**

**ГЛАВА 1.** ИСТОКИ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРА КУКОЛ

*Народная кукольная комедия*

*Школьная вертепная драма*

*«Вольные англо-немецкие комедии»*

*Любительская драматургия театра кукол XIX в.*

**ГЛАВА 2.** ДРАМАТУРГИЯ ТЕАТРА КУКОЛ В РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

*«Серебряный век»*

*Агитационная драматургия*

*«Культурный поход»*

*Драматургия 30-х годов*

*Возвращение к агитпьесе*

**ГЛАВА 3.** ДРАМАТУРГИЯ ТЕАТРА КУКОЛ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. *Имитация драмы На путях «фантастического реализма»*

*В поисках «золотой нити»*

*Драматургия «постмодерна»*

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

*Список литературы*

*Указатель имен*

*Указатель пьес*

**«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 случилось, а текст, для кого-то, может быть, полезный остался. Вторая часть книги – «История русской драматургии театра кукол» написана в 2006 – 2007 гг. Ее тема была мне подсказана старинным 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, ежат, 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 эта, 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 нужно принадлежат пьесы, персонажи которых - фантастические существа с деревянными ногами (котурны), искусственными предплечьями, удлиненными 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]](#footnote-2).

Оставаясь своеобразной моделью, 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]](#footnote-3), 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, археолога, Шарля Маньена «История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней»[[3]](#footnote-4) (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, как 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 изумительною определенностью проследить совокупность тех же законов, по которым совершается развитие драматического творчества в человечестве»[[4]](#footnote-5).

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]](#footnote-6) (в русских изданиях — «История марионетки», «История марионеток)[[6]](#footnote-7). 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, импровизированных 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, намеками на все текущие события и политических деятелей и импровизированными тирадами. 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 Джиованни Черной Шайки — все они были воскрешены бураттини на подмостках театра марионеток!..»[[7]](#footnote-8).

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, книгами по истории мирового театра кукол, исследование «История драматургии для театра кукол»[[8]](#footnote-9). 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]](#footnote-10). Ученый глубоко исследовал вопросы взаимоотношения литературы и фольклора, 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 впервые подробно проанализировал репертуар кукольных представлений в России XVIII–XIX вв., впервые 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. Тем не менее, фундаментальный труд исследователя 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]](#footnote-11), 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]](#footnote-12), 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]](#footnote-13). 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: театра кукол и театра живого актера»[[13]](#footnote-14), 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]](#footnote-15). Теоретические выводы П. 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 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. он а регулярно выступала в печати со статьями по проблемам драматургии театра кукол[[15]](#footnote-16). В многочисленных лекциях Л. Шпет, посвященных специфике этой драматургии для театра кукол, содержится важный теоретический материал, позволяющий делать выводы не только о путях развития этого вида драматургии, но и ее структурных, сюжетно-фабульных, стилистических особенностях[[16]](#footnote-17).

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]](#footnote-18) и др.).

В книге «Театр кукол зарубежных стран»[[18]](#footnote-19) 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 Д. 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, теоретику русского, советского театра кукол. Проблемы кукольной драматургии были хорошо знакомы Н. Смирновой, начинавшей свою деятельность с 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 “Цэндерикэ”» (1973); «Искусство играющих кукол: Смена театральных систем» (1983)[[19]](#footnote-20) 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 исследователя было осмысление истории театра кукол, как вида искусства, в целом.

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 архитектоника народной кукольной уличной комедии», «Куклы и Петербург»[[20]](#footnote-21) и др.). Притом, что предметом исследований А. Ф. Некрыловой является в первую очередь русская народная кукольная комедия, существующая по законам народного театра, структурно, знаково, художественно существенно отличающаяся 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», 1977[[21]](#footnote-22) и др.), ученый исследовал творчество А.В. Сухово-Кобылина, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, А.М. Горького. Он воспитал плеяду театральных критиков 1970–80-х гг. и писавших о новых тенденциях в русской кукольной драматургии. Е.С. Калмановский неоднократно и 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 годов[[22]](#footnote-23), 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]](#footnote-24). 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 летописи[[24]](#footnote-25). Эта «Летопись» очень существенна для исследования драматургической основы искусства играющих кукол в России.

Среди исследований российских ученых нужно отметить и работы этнографа, историка театра И.Н. Соломоник, в частности, ее книгу «Куклы выходят на сцену»[[25]](#footnote-26), 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]](#footnote-27) и Н.Ф. Райтаровской «Марионетка в истории русского театра кукол»[[27]](#footnote-28), 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 драматургии[[28]](#footnote-29). 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, ее драматургах и драматургических произведениях[[29]](#footnote-30), инициатор и участник создания некоторых пьес репертуара ГАЦТК им. С.В. Образцова, где он в течение 10 лет заведовал литературной частью, 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 драматургию — 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.

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: "mea culpa", клянется, что никогда больше не будет кутить, умоляет жену позволить ему в последний раз раскупорить фляжку вина с тем, чтобы чокнуться с нею, в знак примирения. Бедная жена соглашается, Пульчинелло отравляет ее и хохочет над ее трупом… Вельзевул, схватив Пульчинелло за нос, проваливается с ним в тартарары».*

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

***Матвей Бибиков***[[30]](#footnote-31)

Многие выдающиеся европейские драматурги прошлого начинали свою творческую биографию с искусства играющих кукол. Наглядный пример тому Италия XVIII века – «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, имеющими два разных имени: Пульчинелла и Пульчинелло. 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, родятся люди совсем разных характеров. Те, которые на горе — все живые, остроумные и активные. Те, которые внизу — ленивые, невежественные и глупые»[[31]](#footnote-32).

Это обстоятельство принципиально важно и для русского театра кукол, т.к. один из этих близнецов-менехмов в первой половине XIX века, вероятно, обернулся русским Петрушкой, о чем свидетельствуют очерки Д. В. Григоровича и записи Ф.М. Достоевского[[32]](#footnote-33).

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]](#footnote-34). Более того, проанализировав значительное число драматических пьес итальянского театра XVII–XIX веков, Ферриньи пришел к выводу, что «...эти пьесы, ничто иное, как переделанные и заполненные бесконечными разговорами пьесы марионеток»[[34]](#footnote-35).

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]](#footnote-36). 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 и невозможно 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]](#footnote-37). 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 сыплются 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]](#footnote-38).

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-своему[[38]](#footnote-39).

«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 «мартелианский» 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. Ферриньи, 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 кукол[[39]](#footnote-40). Затем, расширив эти пьесы, драматург передаст их драматическому театру.

Будучи одним из истоков итальянской комедии импровизации (Commedia dell’arte), театр кукол обладал значительно большей вещной сохранностью. Он активно участвовал в создании новой европейской драматургии, но, будучи по природе свой 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, типажи, 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 сценарии 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]](#footnote-41) 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:

«Входите, господа: сейчас начало!» — зазывал незнакомец прохожих. Заплатив ничтожную сумму в двадцать восемь сантимов, которая «вызвала опасения дурного общества и блох», писатель зашел в маленький зал и очутился среди «добрых римских буржуа»[[41]](#footnote-42).

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 театрика. Двери и окна домов старательно рассчитаны в данном случае на актеров ростом не в пять футов, а в двенадцать дюймов»[[42]](#footnote-43).

Спектакль, на который попал Бейль, назывался «Кассандрино — ученик живописца» и представлял собою импровизацию на тему похождений любимого римлянами персонажа. Кассандрино — «кокетливый старичок лет шестидесяти, легкий, подвижный, седой, хорошо напудренный, щеголеватый — вроде кардинала»[[43]](#footnote-44). 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 внимание на маленький рост и деревянные головки актеров, смешивших нас в течение почти целого часа»[[44]](#footnote-45). 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]](#footnote-46).

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]](#footnote-47). И в этих своих нападках находили безусловную любовь зрителей, и активное участие драматургов, писателей своего времени.

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 Кассандрино 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 веке 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 постоялого 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-х – 50-х гг. XX в., адресованной детям дошкольного и младшего школьного возраста.

Иная кукольная драматургия и иной способ игры возникают в XVII веке. Это драматургия действенных коротких диалогов, где роль Ведущего отсутствует или сведена к минимуму. Одним из очевидных примеров является «Дон Жуан»[[47]](#footnote-48). Подобные сюжеты и персонажи — клад для театра кукол. Естественно, «Дон Жуан» быстро стал достоянием кукольного театра своего времени. В XVII веке кукольники обогатили свое представление за счет написанной Тирсо ди Молина в 1634 году 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 века до наших дней. Уже в начале XVIII столетия кукольный «Дон Жуан» пользуется успехом у российской публики. Известно, например, что прибывшие в Санкт-Петербург немецкие кукольники Иоганн Христофор Зигмунд (Сигмунд) c женою Елизаветой в 1733 году извещали публику о том, что они, среди ряда других, будут играть спектакль «О житии и смерти Дон Жана, или зерцало злочинной юности»[[48]](#footnote-49). 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 г. 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 гидальго. 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 пустынник. Дон Жуан приказывает своему слуге попросить у него покушать. Вы моих кушаний кушать не станете, говорит пустынник 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 удается, потому что бьет полночь, является командор в сопровождении четырех привидений, которые наводят на Дон Жуана такой страх, что он тут же умирает...»[[49]](#footnote-50).

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 Доне 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.

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 обольститель…». 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) Хасинте Бенавенте-и-Мартинесом (1866 - 1954) «Игра интересов» — авторская фантазия на темы Commedia dell’ arte. В ее предисловии 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 больше, как 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]](#footnote-51) …

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, соединены, 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]](#footnote-52). В этом маленьком кукольном шедевре каждый персонаж, каждый характер обрел безукоризненную форму.

Гораздо менее известна пьеса Х. Бенавенте 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 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 лирики, авантюрный сюжет. Они задают тон, становятся контрапунктом сценического произведения. Таковы и кукольные пьесы Федерико Гарсиа Лорки (1898–1936), написанные им в 20-х годах XX в. Поэтические кукольные фарсы великого испанского поэта, сумевшего так мастерски переработать традиционную балаганную кукольную драматургию с постоянным героем - доном Кристобалем, что они приобрели достоинства мировых литературных памятников.

Этому способствовала 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]](#footnote-53).

Еще в детстве, «…когда Федерико было семь или восемь лет, он с помощью старших изготовлял 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]](#footnote-54).

Исследователь В. Силюнас также писал, что «[…] в первой половине 20-х годов […] 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 Гарсия 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, представляющаяся «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-насмешника и забияку Кристобаля — популярнейшего персонажа испанского кукольного театра, чье имя стало нарицательным для обозначения куклы»[[54]](#footnote-55). 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» гуманизма[[55]](#footnote-56).

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-х – 80-х гг. XX века.

Написанная 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, тяжкой 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]](#footnote-57).

Кристобаль 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 Кристобаль, 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 театра[[57]](#footnote-58). «Неживые» куклы в пьесах Лорки становятся для зрителей и читателей настоящими учителями жизни, где смерть — только промежуток между двумя жизнями.

***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 надвое, 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 Каспера», 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 пространным 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]](#footnote-59) …

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]](#footnote-60).

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]](#footnote-61).

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]](#footnote-62).

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 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 постаревшем 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 захаживали в кабачки квартала Мароль, я слышал рассказы о ней. Немного позднее, вооружившись терпением, и при помощи многочисленных порций можжевеловки 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 подмостки, 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 году император удалился в монастырь Юсте в Эстремадуре и провел в этом, позволительно 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 ХVII века «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 не станет сомневаться, что дьявол нередко занимал место проповедника, — об этом способна поведать любая эпоха»[[62]](#footnote-63).

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]](#footnote-64).

Догадка писателя о кукольной пьесе, как о «первичной драматургии, с огромным запасом архетипов», если принять в рассуждение всю 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 укол, отмечает, что, воплощая два известных полюса — добро и зло, — куклы выстраиваются в два ряда героев: тут 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, только один из самых известных и старейших 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 — лучшему актеру труппы. Возможно именно поэтому «Королевский театр Тоона» вот уже два столетия живет и радует зрителей.

Именно в этом театре в 1917 году Гельдерод встретил тех «нескольких стариков», а точнее Тоона Четвертого, — Яна Амбо, и одного из его актеров, у которых и записал, а потом литературно обработал, 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.

***ОТ ДЖОНСОНА – ДО 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. Имя ребенка я не знаю; его мать звали Джуди -*

*Мистер Панч не был так красив. У него был нос, как у слона, господа! На спин у него возвышалась шишка, почти наравне с высотой головы; но это не мешало ему имет 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 всесте с тем закон не позволял ему иметь двух, или двадцат двух, хотя бы его хватило на всех. Как же он постапал 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 раскроил 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 переменился. Отцы и братья проходили через его руки. Содрогаешься от 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 переменил 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]](#footnote-65). 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 в. отчетливо выделяется имя Бена Джонсона (1573–1637). В его пьесах — целая энциклопедия английского театра его времени. Здесь 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 сходился 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]](#footnote-66). 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 — населенная персонажами-чудаками, эксцентрична, сюжетно остра и, по-существу, кукольна. Ее герои — маски, условные типажи. Не случайно уже в 1598 году «Каждый по-своему» игралась в лондонских театрах кукол, успешно конкурируя с труппой «Глобуса»[[66]](#footnote-67).

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», «Кровопролите в Париже и смерть герцога де Гиза» и др.

Один из персонажей пьесы — Ленторн Лезерхед (Кожаная голова) — вполне реальное лицо — известный содержатель лондонского кукольного театра того времени по имени Ленторн Летерхед. 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 Литлуит (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 Гелеспонт и однажды погиб в его бурных водах, в пьесе Джонсона приобрела фарсовый, пародийный характер. Гелеспонт превратился в Темзу, а романтическая пара — в двух типичных персонажей лондонских низов.

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

Современники Шекспира, как писали Шарль Маньен и Пьетро Ферриньи, утверждали, что лондонские театры кукол ставили и шекспировского «Юлия Цезаря» и джонсоновское «Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза»[[67]](#footnote-68). 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*.

КУКС. Разве они живут в корзине?

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

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

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

КУКС. 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 напаивать, 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?

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]](#footnote-69).

Принцип подобных переделок известных литературных произведений для кукольной сцены известен и сегодня. Это традиционный прием, когда кукольник (режиссер, редко — драматург) перерабатывают первоисточник: облегчают и укорачивают текст, осовременивают его, приспосабливают действие для персонажей-кукол.

Большинство кукольных спектаклей того времени были пантомимами, в которых рассказчик или комментировал действие, или произносил текст за всех персонажей представления, был своеобразным посредником между куклами и зрителями. Об этом читаем и у Шекспира:

«ОФЕЛИЯ. ...Ваше высочество, корифей не мог бы лучше вас назвать каждое из действующих лиц пантомимы.

ГАМЛЕТ. Я бы мог служить толкователем вам и вашему милому, если бы мог видеть, как эти куклы пляшут.»[[69]](#footnote-70).

Подобных ссылок на театр кукол у Шекспира множество. Так Маньен, анализируя происхождение термина «puppet» («театральная кукла») писал: «В «Буре» волшебник Просперо, вызывающий духов из воздуха, невидимое войско сильфов называет их поумарионетками: «Придите двусмысленные существа полумарионетки, проводящие при свете луны магические круги на траве, где отказывается пастись овца»[[70]](#footnote-71). В некоторых шекспировских героях — весельчаке Фальстафе, горбуне-Ричарде вдруг ясно проступают узнаваемые черты английского народного кукольного героя горбуна-Панча. О драматургии Шекспира и куклах можно найти интересные сведения у Маньена, Мендрона и Йорика.

«Взяв хотя бы одного Шекспира, — писал Йорик, — мы находим по крайней мере в пятнадцати из его драм целые страницы, относящиеся к ним [куклам. — Б. Г.]; Наиболее трагические персонажи в его бессмертных пьесах в наиболее торжественные моменты и в самых патетических сценах прибегают к сравнениям, метафорам или примерам из кукольного театра. В комедии «Укрощение Строптивой» одно из главных действующих лиц, человек, по-видимому знающий себе цену, просит приятеля отыскать ему богатую невесту, причем Грумио, слуга его, поясняя слова своего господина, советует честному свату женить его хоть «на старой карге, у которой нет ни одного зуба, или на марионетке, только бы деньги были». Также и в «Буре», чародей Просперо, описывая жезлом магические круги в воздухе, призывает злых духов и сильфов, восклицая громким голосом: «Призываю вас, таинственные твари, непонятные создания, полумарионетки, свивающие при свете месяца кружки из кислых трав, которых даже овцы не едят». Наиболее частые ссылки на марионетки можно найти в пьесах: «Антоний и Клеопатра» (действ. 5., сцена 2), «Сон в летнюю ночь» (действ. 3, сцена 2), «Ромео и Джульетта» (действ. 3, сцена 6), «Гамлет» (действ. 3, сцена 4), «Король Лир» (действ. 3, сцена 2) и «Двенадцатая ночь» (действ. 4, сцена 2). Но это еще не все. Шекспир и многие из его наиболее прославленных и знаменитых предшественников писали специально для театров марионеток драмы и комедии, которые, дополненные и разработанные вошли впоследствии в обычный репертуар больших театров. Комедия «Каждый по-своему» была первоначально написана Бен Джонсоном для небольшого театра марионеток в Сити; также не требует доказательств, что представление шекспировского «Юлия Цезаря» происходило в кукольном театре, неподалеку от лондонского Тауэра. Роберт Грин написал для них свои две знаменитые мистерии «Человеческий разум» и «Диалог Див»[[71]](#footnote-72).

Некоторые из утверждений Йорика, например, что Шекспир ряд своих пьес писал «специально для театров марионеток» весьма сомнительны. Вероятнее, что английские кукольники, используя успех пьес и спектаклей «Глобуса», принимали на себя труд перевести все это в образы, близкие и понятные своей публике. Так сюжеты «Юлия Цезаря», «Отелло», «Гамлета» и др. действительно появлялись на кукольных сценах. Появлялись на них и произведения Бена Джонсона, который знал этот театр. Не случайно почти в каждой его пьесе есть упоминания, ссылки на него.

В 1616 г. Джонсон пишет новую пьесу на сюжет о глупом Дьяволе, которого перехитрил Простолюдин. Пьеса «Дьявол-осел» почти сразу же нашла свою сцену — кукольную. Почти одновременно целый ряд английских трупп с успехом стали играть «Дьявола–осла». Можно предположить, что именно благодаря этой пьесе Джонсона через какое-то время станет традиционной развязка спектакля о Панче, где главный герой кукольной комедии обманывает дьявола и отправляет его вместо себя на виселицу[[72]](#footnote-73).

О роли театра кукол в Англии того времени достаточно красноречиво говорит тот факт, что после запрета биллем от 22 октября 1642 года драматических представлений, кукольные — остались единственным доступным театральным зрелищем.

В это время театр кукол Англии получил огромное преимущество: великолепные, но безработные актеры лучших драматических театров в поисках заработка шли на кукольные подмостки, драматурги, оставшиеся не у дел стаи отдавать свои пьесы кукольникам. Мало того — театры кукол захватывают популярный репертуар, принадлежавший когда-то драматическим сценам. О театре кукол начинают говорить, его спектакли обсуждаются, его сюжеты вдохновляют драматургов, писателей и поэтов. Так за два года до появления «Потерянного рая» (в 1643 году — на следующий год после запрета театральных представлений), поэт, обращаясь в парламент, писал: «Есть люди, осуждающие божественное провидение за то, что оно допустило грехопадение Адама. Безумцы! Когда Бог дал человеку разум, он предоставил ему и свободу выбора, ибо выбирать — значит размышлять. В противном случае наш праотец был бы механическим Адамом, похожим на Адама в театре марионеток!..»[[73]](#footnote-74). Не обошли вниманием кукольный театр своего времени и такие английские авторы, как Дж. Свифт, Адиссон, Стиль, У. Теккерей, Г. Филдинг, Р.-Б. Шеридан и др.

Ричард Бринсли Шеридан (1751-1816), например, создал пьесу «Панч-бакалавр» — фантазию на темы традиционной английской кукольной комедии о Панче. Дж. Свифт (1667–1745) неоднократно высказывал свое отношение к кукольному театру и написал «Оду Панчу»:

...Минута тянется, как год, —

Где Панч? Что Панч? Чего он ждет?!

Но, наконец, он сам на сцене.

Вот к королеве на колени

Он бухается, а она

Возмущена, оскорблена.

Лорренский дюк хватает меч,

Чтоб голову ему отсечь,

А Панч, спасаясь от погони,

Гарцует лихо на драконе.

В драконьей пасти удила, —

Святой Георгий, ну дела!

На Панча сыплются пинки,

Тычки, затрещины, щелчки,

Но он хитер, проказлив, смел

И наплевать на всех хотел[[74]](#footnote-75)...

Кукольный театр и Дж. Свифт — особая тема. Декан церкви Святого Патрика в Дублине в своем творчестве постоянно обращался к кукольным аналогиям. Так в «Сказке о бочке», он назвал Папу «отцом марионеток» (Уильям Хоггарт несколько позже проиллюстрирует это сравнение), а история Гулливера в стране лилипутов явно напоминает «Чиханье Геркулеса» Мартелли.

Не менее Свифта любил театр кукол и Генри Филдинг (1707–1754). Его кукольная пародия на Мольера «Осмеянный доктор» пользовалась в английских театрах кукол грандиозным успехом. Лондонский театр кукол Шарлотты Шарк, например, в 1738–1739 гг. ставил ее как оперу-балладу[[75]](#footnote-76). Вершиной же кукольной драматургии, созданной Филдингом, стал «Авторский фарс с кукольным представлением «Столичные потехи», сыгранный впервые 30 марта 1730 г.

В 1730 году «Авторский фарс» стал одним из лидеров театрального проката, уступив по количеству сыгранных спектаклей только «Опере нищих» Дж. Гея. Три года спустя Генри Филдинг, видя успех пьесы, создал ее новую редакцию, премьера которой состоялась в Театре Друри-Лейн. «Авторский фарс с кукольным представлением «Столичные потехи» отчетливо перекликается с «Варфоломеевской ярмаркой» Бена Джонсона. Это комедия, главное действующее лицо которой — сочинитель кукольных пьес Лаклес. Последнее, третье действие «Фарса» подобно последнему действию «Ярмарки» — это кукольная пьеса «Столичные потехи» — откровенная пародия на литературные и сценические штампы своего времени. Автор обидно и с удовольствием осмеивает Пантомиму, Драму, Трагедию, Оперу, Балет, Кукольный театр, не забывая при этом и близкую своему сердцу Литературу («миссис Чтиво»).

«Столичные потехи», пожалуй, самая яркая часть «Фарса», имеющая самостоятельную ценность. Эта кукольная пьеса продолжала жить на сцене даже тогда, когда «Авторский фарс» уже сошел с подмостков. Сам же Филдинг — большой поклонник искусства играющих кукол и Панча, не раз прибегал к кукольным сравнениям, ассоциациям и метафорам.

Так в «Томе Джонсе» есть несколько ностальгических воспоминаний о театре кукол, а одна из глав содержит описание кукольного представления: поселившись в деревенской гостинице, Том становится очевидцем кукольного спектакля, который дает заезжий комедиант. Куклы изображали довольно скучную нравоучительную драму «Раздраженный муж». Глядя на это представление, слушая разглагольствования актера о добродетели и морали, Том Джонс думал о бессмысленности такого «добродетельного кукольного зрелища» и вспоминал порицаемого пуританами малыша-Панча.

Панч на все времена остался самым любимым героем Англии. Его не обошли вниманием ни художники, ни философы, ни политические деятели, ни театралы, ни литераторы. Панч — душа Англии. Он больше чем феномен культуры, он социокультурный феномен Британии. А потому нет ни одного выдающегося англичанина, будь он изобретателем или поэтом, философом, или военачальником, который не высказался бы о Панче, и которого не высмеял бы сам Панч.

Пародии в куклах — один из старейших жанров. Пожалуй, не существовало великих людей, исторических событий, которые не были изображены театральными куклами. Шарль Маньен писал, что, с начала XIX века, английские куклы, и особенно Понч (раннее имя Панча), не бросали своей сатирической миссии. Каждый знаменитый человек, всякое важное событие обязательно приветствовалось или освистывалось Пончем в Лондоне. Естественно, одним из любимцев кукольников был адмирал Нельсон. После битвы при Абукире, которую в Англии называют «сражением при Ниле», кукольные водители извлекали выгоды из популярности победителя: «Иди сюда, Понч, мой мальчик! — говорил в кукольном спектакле кукольный адмирал Нельсон, — иди на борт моего корабля. Я сделаю тебя капитаном, или капитаном-командором. — Нет, нет! — отвечает Понч. — Мне это не надо, я утону!— Не бойся! — отвечает моряк, — Разве ты не знаешь, что кому суждено быть повешенным, тот не утонет?..»[[76]](#footnote-77)

Панч всегда оставался в центре внимания своего народа. Не стал исключением и Чарльз Диккенс (1812–1870). В его «Лавке древностей», например, герои встретили двух кукольников, удобно расположившихся на траве церковного кладбища. Они «...принадлежали к той разновидности, которая показывает проделки Панча, ибо сей герой с крючковатым носом и подбородком и сияющей физиономией, скрестив ноги, восседал на памятнике позади них. Невозмутимость нрава этого персонажа, может быть, никогда еще не проявлялась с большей очевидностью, потому что привычная улыбка не сходила с его уст, хотя сидел он в крайне неудобной позе, поникнув всем своим бесформенным, хлипким телом и свесив длинный колпак на несуразно тонкие ноги, с риском каждую минуту потерять равновесие и упасть головой вниз. Остальные действующие лица лежали кто на траве у ног своих хозяев, кто вповалку в продолговатом плоском ящике. Супруга и единственное чадо Панча, лошадка на палочке, лекарь, иностранный джентльмен, который по незнанию языка объясняется во время спектаклей только при помощи слова «шалабала», повторяемого троекратно, сосед-радикал, не желающий считаться с тем, что жестяной колокольчик — это все равно, что орган, палач и дьявол — все были здесь. Их хозяева, видимо, пришли сюда, чтобы произвести необходимую починку реквизита, так как один из них связывал ниткой развалившуюся виселицу, а другой, вооружившись молотком и гвоздиками, прилаживал новый черный парик на оплешивевшую от побоев голову соседа-радикала»[[77]](#footnote-78). После незначительного ремонта кукол в пустой конюшне они поставили ширму, которую освещали свечи, налепленные на подвешенный к потолку обруч. Кукол вел Шиш-коротыш, а комментировал действие и вступал в беседы с Панчем бывший драматический актер, исполнявший на ярмарках роль привидений — Томас Кодлин. Перед началом спектакля он торжественно встал по правую руку от пестрого занавеса над ширмой, запустил руки в карманы и «приготовился отвечать на вопросы и замечания Панча, прикидываясь, что его связывают с этой личностью теснейшие приятельские отношения, что нет границ его вере в своего закадычного друга, который наслаждается жизнью в этой храмине, и в любое время и при любых обстоятельствах сохраняет столь пленительную веселость и бойкость ума»[[78]](#footnote-79).

Важно отметить, что упомянутый Диккенсом кукольник «Кодлин» имел реальный прототип. Так известный английский «панчмен» - Ричард Кодман вспоминал: «Мой дед часто говорил мне, что Кодлин из «Лавки древностей» переделан из Кодман»[[79]](#footnote-80).

Взаимоотношение театра кукол и Чарльза Диккенса — особая тема. Он был погружен в тот странный мир даже не фантазии, а скорее виртуальной реальности, которая плавно перетекает в мир реальный. И театр кукол в этом мире частый гость. В творчестве Диккенса мы находим энциклопедию жизни этого театра в Англии XIX века; В «Лавке древностей» описан Паноптикум на колесах с механическими куклами: «Это был не какой-нибудь грязный, облезлый, запыленный рыдван, а хорошенький домик на колесах с белыми кисейными занавесками...»[[80]](#footnote-81) Хозяйка фургона — миссис Джарли — из того же племени кукольников, что и Шиш-коротыш, но ее бизнес был более престижен в комедиантской иерархии, а потому она считала Панча «...низкопробным площадным шутом, на которого и смотреть-то совестно»[[81]](#footnote-82).

Паноптикум миссис Джарли представлял собой собрание разнообразных исторических фигур. Это была «разодетая в костюмы всех времен и народов пестрая компания исторических личностей с чрезвычайно развитой мускулатурой рук и ног, с вытаращенными глазами и широко раздутыми ноздрями, что придавало им крайне изумленный вид. У всех джентльменов были иссиня-черные бороды и куриная грудь, все леди блистали идеальным телосложением, и все леди и все джентльмены устремляли напряженный взгляд в никуда, и с потрясающей сосредоточенностью смотрели неизвестно на что»[[82]](#footnote-83).

Вход в Паноптикум стоил шесть пенсов. Кого только не было среди восковых кукол Джарли. Здесь и некто Джеспер Пэклмертон, «у которого было четырнадцать жен, скончавшихся при загадочных обстоятельствах одна за другой, потому что этот джентльмен имел обыкновение щекотать им пятки во сне»[[83]](#footnote-84). Здесь и фрейлина двора королевы Елизаветы, умершая уколовшись иголкой. Здесь женщина, «отравившая маринованными орехами четырнадцать семейств»[[84]](#footnote-85). Кроме того, здесь были Его Величество король Георг Третий и Мария Стюарт. На балкончике же перед входом в Паноптикум перебирала четки монахиня. В ее туловище было вмонтировано механическое устройство, поэтому она с утра до вечера судорожно дергала головой[[85]](#footnote-86).

Подробно, иронично, со знанием дела, Диккенс рассказывает и о фигурах этого дешевого провинциального Паноптикума, и о быте, характерах людей, причастных к этому, и многим другим видам кукольного ремесла: «панчменах», содержателях паноптикумов, панорам, марионеточниках. Театр кукол был и остается непременным элементом жизни «доброй старой Англии». А потому он и мелькает то тут, то там в произведениях десятков английских писателей. Кто-то его любил, как Диккенс, кто-то не любил, как Стивенсон, но и те, и другие навечно оставили его в своих творениях.

Традиции английской кукольной драматургии развил и продолжил великий реформатор сцены Генри Эдуард Гордон Крэг (1872–1966), оказавший значительное влияние и на развитие русского театра, несколько раз побывавший на спектаклях в Театре С. Образцова. Будучи уже зрелым, всемирно известным режиссером, в начале XX века, во Флоренции, он перевел и опубликовал в своем театральном журнале «Маска» большое число разнообразных статей по истории, теории театра кукол. В том числе — книгу Пьетро Ферриньи (Йорик) «История театральной куклы»[[86]](#footnote-87).

Размышления Маэстро о кукле были постоянными и неодолимыми. Мечта об идеальном театре, актере реализовалась не только в статьях. Крэг собирал куклы, маски и со временем стал обладателем одной из лучших в мире коллекций. Он и сам был прекрасным кукольным мастером. Созданные Крэгом сицилийские марионетки ныне - экспонаты крупнейших музеев Франции и США. «Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой»[[87]](#footnote-88), — писал режиссер. Поиски этой «сверхмарионетки» составили содержание творческой жизни Крэга, который не только писал и переводил о куклах статьи, но сам создавал кукольную драматургию.

«Драма для дураков, написанная Томом Дураком» — шесть кукольных фарсов Крэга, шесть пародийных скетчей близких театру абсурда. Они были опубликованы в 1918 году в журнале «Марионетка»[[88]](#footnote-89). Публикуя «Драму для дураков», Крэг сообщил, что им написано более двухсот кукольных пьес. Однако в библиографии Гордона Крэга, составленной И. Флетчером и А. Рудом (Лондон, 1967), фигурирует только шесть из них. Остальные - найдены. Вскоре, вероятно, они будут изданы с комментариями польского исследователя Х. Юрковского.

Размышляя о будущем театра, Крэг приходил к мысли, что вся мировая театральная культура выросла из «кукольного зерна», что на самом деле имеет смысл вернуться к этому «зерну» и попытаться пересадить его в более благоприятную почву, и тогда новый Театр принесет и новые, неизвестные плоды. Крэг писал: «Насмехаясь над марионеткой и оскорбляя ее, мы в действительности смеемся над самими собой и над собственным духовным оскудением, глумимся над своими отброшенными верованиями и порушенными кумирами»[[89]](#footnote-90).

В одной из статей режиссер приводит любопытную легенду, версию возникновения драматического искусства. Эта легенда о том, как Марионетка поселилась на Дальнем Востоке, и в числе сотен других людей на нее явились посмотреть две женщины, «и только у этих двух женщин опьянение не сменилось просветлением»[[90]](#footnote-91). «Марионетка […] вселила в них необоримое желание предстать перед людьми в качестве непосредственного символа божественного в человеке. Задумано — сделано. И вот, облачившись в одежды понаряднее («совсем как у нее» — думали они), переняв ее жесты («точь-в-точь, как у нее» — говорили они), научившись изумлять зрителей («как это делает она!» — восклицали они), эти женщины построили для себя храм («как у нее, как у нее») и принялись лицедействовать, угождая вульгарному вкусу и превращая все это в жалкую пародию... Это первое на Востоке письменное упоминание об актерах»[[91]](#footnote-92). Таким образом, и драматургия театра кукол, и сам этот театр, и его актеры-куклы были для реформатора сцены образцом, первоосновой и перспективой Театра в целом.

Английская драматургия театра кукол существовала и с успехом развивалась параллельно с драматическим искусством. В этом процессе участвовали многие видные авторы Альбиона.

Среди них - Джордж Бернард Шоу (1856–1950). Его последним произведением был, как известно, бурлеск для театра марионеток «Шекс против Шо», написанный в 1949 году и поставленный прославленной английской труппой «Марионетки Ланчестер». Вот что писал об этой работе, с присущей ему иронией сам драматург: «Со всей очевидностью, это последняя моя пьеса, высшая точка моего величия. Я думал, что моя карьера драматурга уже закончилась, когда Уальдо Ланчестер из Молвернского театра марионеток, наш крупнейший кукольный мастер, прислал мне две куклы: Шекспира и мою — с предложением снабдить их пьесой не более, чем на десять минут. Я совершил сей подвиг и удостоился одобрения мастера Ланчестера. Куклы научили меня ремеслу режиссера. Неизменно напряженная выразительность кукольных лиц, недоступная живым актерам, постоянно возбуждает зрительское воображение. Когда одна из них говорит, или кувыркается, остальные, хотя и остаются на полном обозрении, становятся как бы невидимыми... Куклы обладают собственным очарованием. В движениях и речи живых актеров нет ничего удивительного, в то время, как куклы с деревянными головками делают их подлинным чудом»[[92]](#footnote-93).

Драматург любил театр кукол и увлекался им с детства до глубокой старости. Последняя пьеса Шоу — прощание с другом и оппонентом — не только Шекспиром. Соотнеся себя с Панчем, Бернард Шоу создал великолепный прощальный «Автопортрет с Шекспиром», где переплавились традиции народного кукольного театра и мастерство ведущего драматурга XX в. И если в начале своей творческой карьеры Шоу, написав «Страсть, яд, окаменение, или роковой газоген», успешно использовал традиции английского ярмарочного кукольного фарса для создания драматической пьесы, то в конце — свой богатый драматургический опыт применил для кукольного театра.

«Шекс против Шо» не сходит с афиш театра кукол Великобритании до наших дней. В 1980 г. пьеса была поставлена Полом Рейнолдсом с куклами Ронни Баркета (он же — исполнитель всех ролей: Шекспир, Шоу, Роб Рой, Макбет, Капитан Шотовер, Эли Дэн, Патрик Кэмпбэл). Создатели нового кукольного спектакля дополнили свое представление еще одной пьесой Шоу — трагедиеттой «Проблеск реальности», написанной в 1909 году.

В коротком кукольном фарсе «Шекс против Шо» Бернард Шоу, воспользовавшись специфическими возможностями кукольной драмы, рассказал и объяснил о себе, возможно, больше, чем многие его исследователи и биографы. Этот человек, мастер психологического портрета и драматургической интриги, был соткан из парадоксов, потому что был своего рода Панчем мировой драматургии.

Традицию обращения выдающихся писателей к кукольной драматургии продолжил и Дж. Б. Пристли, написавший небольшую пьесу для бумажного театра кукол «Высокий Тоби». Действие пьесы происходит в XVIII в. в гостинице «Петух и Сорока». Среди действующих лиц — Капитан Энтони, его дядя и бывший опекун сэр Джаспер, Капрал Тил и др. Пьеса написана в жанре традиционных английских комедий второй половины XVIII в. Важно отметить, что Пристли создал типичную кукольную комедию, продемонстрировав прекрасное понимание специфики этого вида искусства: лаконичность диалогов, стремительность действия, обобщенность характеров персонажей. Все это свидетельствует и о его знании законов кукольной драмы и о его глубоком к ней уважении.

***ОТ ГЕТЕ ДО ШНИЦЛЕРА***

*(ГЕРМАНИЯ, АВСТРИЯ)*

*В продолжение двух веков физический и моральный облик Гансвурста изменился очень немного. Этот шут,*

*по Лессингу, обладает двумя характерными качествами – он глуп и прожорлив, но такая прожорливость ему на пользу,*

*что коренным образом отличает его от Арлекина,*

*который не жиреет обжираясь, и всегда остается легким, изящным и подвижным.*

***Шарль Маньен***

***«История марионеток Европы…»***

Немецкая кукольная драматургия оказала значительное влияние на формирование профессиональной драматургии русского театра в целом и театра кукол, в частности. «Сумрачный германский гений» творил собственный кукольный театр, который соответствовал его характеру и взглядам. Почти одновременно с народной книгой Иогана Шписа «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587) на ярмарках Франкфурта-на-Майне странствующие кукольники играли «Чудесные и печальные истории доктора Фауста - чернокнижника из Виттенберга»[[93]](#footnote-94). Представление, так же как и книга сразу приобрело огромную популярность. Кукольный «Фауст» ураганом пронесся по Западной Европе. Сюжет стал популярным, и уже через год английский поэт и драматург Кристофер Марло написал «Трагическую историю доктора Фауста».

В Англии пьеса Марло одновременно игралась на драматической и кукольной сценах. Мало того, «Фауст» Марло нашел здесь «однокашников» по Виттенбергскому университету — Шекспир создал «Гамлета», которому общение с Призраком не принесло счастья также как и доктору Фаусту. Обогащенный мастерством Марло, «Фауст» вернулся на территорию Германии и Австрии вместе с бродячими английскими кукольниками.

Герцогиня Магдалина Австрийская писала в Грац в 1608 г. брату Фердинанду: «Еще хочу рассказать вам, дорогой братец, какие комедии представляли у нас англичане... В воскресенье смотрели мы у них доктора Фауста»[[94]](#footnote-95).

Сюжет приобрел немало новых сцен и, главное — одного из героев. Им стал Гансвурст — любитель поесть, погулять и повеселиться (разумеется, за чужой счет). Создателем Гансвурста был «отец венской народной комедии» Йозеф Страницкий (1676–1726). Сын лакея, онемеченный чех, он был родом из Граца. Рано остался сиротой, странствовал с бродячими марионеточниками, играл в кукольном «Фаусте» и «Дон Жуане», история возникновения и создания которого очень похожа на историю появления «Фауста», с той разницей, что Великий соблазнитель встретил на своем пути не Марло, а Тирсо де Молина.

В 1699 году Страницкий сам стал хозяином кукольного театра и написал для него свою версию «Фауста», включив в ткань сюжета новый персонаж, который обессмертил его имя. Гансвурст (Иван-колбаса) со временем полностью заменил своего предшественника — шута Пиккельхеринга (Маринованная селедка) точно так же, как в будущем его заменит Касперль[[95]](#footnote-96). По сравнению с предшественником, Гансвурст без меры чувственен, даже похотлив, изумительно прожорлив, совершенно раскован и свободен. Все эти качества толкают его на различные любовные похождения.

Драматург «сделал эту здоровую натуру зальцбургским крестьянином, заставил говорить его на диалекте, одел в костюм, хотя и не лишенный некоторой театральной стилизации, но все же в одежду верхнеавстрийского, то есть альпийского крестьянина, с желтыми шароварами, низкими ботинками, красной курткой без застежек, с белым воротничком в оборках и знаменитой остроконечной шляпой на голове. На переднике с монограммой... у него красовалось нашитое на зеленом поле сердце, за спиной — ранец в виде колбасы, за поясом — кнут»[[96]](#footnote-97).

Играя роль своеобразного сатирического гарнира, Гансвурст неизменно придавал новый вкус любому оригинальному сюжету. И что любопытно, будь этот сюжет историей виттенбергского чернокнижника, или севильского обольстителя, в присутствии Гансвурста они приобретали отчетливые черты уличной народной комедии. Гансвурст стал вездесущ. Он вдруг возникал то в комедии «Об Адаме и Еве», давая молодым к месту и не к месту первые советы супружеской жизни, то в представлении «О Давиде и Голиафе», то вспрыгивал на колени Юдифи в одноименном спектакле, то сокрушался об отсутствии пива и сосисок на ковчеге старика Ноя... Сюжетно он был везде лишним, но по существу — одним из главных героев.

Кукольные комедии о докторе Фаусте и Доне Жуане и сегодня играются как в России, так и в других европейских странах. Время от времени они встречают на своем пути различных авторов, которые создают на их основе собственные версии и литературные фантазии.

Так встретились с кукольным театром Лессинг и Гете. Готфрод Эфраим Лессинг (1729–1781) много лет лелеял мечту написать собственного «Фауста». В его библиотеке было несколько рукописей с текстами кукольных представлений о Фаусте. Несколько раз он приступал к работе. Сохранились отдельные написанные им сцены, план пролога и первого действия. Судя по письму «о пропавшем ”Фаусте” Лессинга» от 14 мая 1784 года капитана фон Бланкенбурга, Лессинг свое сочинение успел закончить, но рукопись была утеряна кучером, который должен был доставить ее в Лейпциг одному из родственников писателя[[97]](#footnote-98).

Сохранившиеся отрывки не дошедшего до нас произведения свидетельствуют о том, что текст во многом сохраняет поэтику кукольной драмы, а часто и просто совпадает с народной кукольной пьесой, родившейся за много десятилетий до рождения автора. Фауст Лессинга избегает трагического финала. В его варианте Дьявол так же обманут, как он был обманут в «Дьяволе-осле» Бена Джонсона. Если обратить внимание на совпадения (текстовые, стилистические, конструктивные) кукольного «Фауста» с литературными, то их можно десятками найти не только у Лессинга, но и у Гете.

Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832) впервые встретился с кукольным театром еще ребенком, когда бабушка подарила ему на Рождество набор кукол-марионеток. Мальчик стал заядлым кукольником и играл ими спектакли собственного сочинения. Для будущего титана мировой литературы этот театр марионеток стал первой школой: театра, литературы, ораторского искусства, драматургии. В «Театральном призвании Вильгельма Мейстера» И. Гете подробно описывает кукольный спектакль по одной из самых популярных кукольных пьес XVII–XIX веков «О Давиде и Голиафе»: «По свистку, занавес взвился, и взорам открылась внутренняя часть храма, размалеванная в ярко-красный цвет. Появились первосвященник Самуил с Ионафаном, и чередование их голосов совершенно заворожило маленьких зрителей. Затем выступил на сцену Саул в великом замешательстве от той дерзости, с какой неповоротливый великан вызвал на поединок царя и его приближенных. И как отрадно стало на душе Вильгельма, ловившего каждое слово и напряженно следившего за развитием действия, когда вышел похожий на карлика сын Иессея в овечьей шкуре, с посохом, пастушеской сумой и пращой, и сказал: «О царь, господин и повелитель мой! Да не оробеет и да не падет никто духом из-за этого человека. Если ваше величество дозволит, я пойду туда и сражусь с дерзким великаном». На этом акт кончился. Дети зашумели, заговорили, и только один Вильгельм, ожидая продолжения, не переставал думать о нем. Ему не терпелось вновь увидеть могучего великана, узнать, чем все кончится. Занавес поднялся снова. На сцене Давид клялся отдать тело чудовища на растерзание птицам поднебесным и зверям лесным. Филистимлянин насмехался над ним и долго топал то одной, то другой ногой. Потом он повалился наземь, как колода, и это была восхитительная развязка. А потом […] девы запели: «Саул побил тысячу, а Давид десять тысяч», и голову великана понесли впереди победителя, и он получил в жены красавицу — царскую дочь»[[98]](#footnote-99) .

С тех пор кукольный театр был постоянным спутником Гете — с детства и до глубокой старости. Будучи двадцатитрехлетним молодым человеком, вспоминая кукольные спектакли детства, он сочинил «Геца фон Берлинтхена». А «Празднества Плундервельской ярмарки», при внимательном прочтении ни что иное как переработка известной кукольной пьесы «Об Есфири и Мардохее»[[99]](#footnote-100), заключенная в роскошную литературную оправу.

«Празднества» — настоящий пир карнавальной культуры. Куклы, маски, «китайские тени», шутки Гансвурста здесь сменяют друг друга, и зрители будто погружаются в тот странный и блистающий мир, который называется Кукольным театром. Позднее, став уже Великим Гете, он устроил в Веймарском дворце театр марионеток, где игралась в том числе и его «Комедия о Гансвурсте». Даже не будучи внимательным читателем, нетрудно заметить поразительное сходство «Плундервельской ярмарки» с «Фаустом». Это его черновой набросок. Причем сам Гете писал о родстве и сходстве их конструкций.

«Фауст» — кукольная комедия, которую знал каждый, которая игралась в каждом немецком городе и прошла путь от Эрфурта до Петербурга и Москвы, стала, своеобразным, лейтмотивом жизни Гете. «...Идея этой кукольной пьесы, — писал он, — звенела и пела во мне на все лады, она повсюду была со мной... и была моим наслаждением в часы одиночества...» Читающий мир был поражен появлением первой части «Фауста», и мало кто понял, что слова «Посвящения» трагедии» могли быть адресованы кукольному представлению:

Вы вновь со мной, туманные виденья,

Мне в юности мелькнувшие давно...

Вас удержу ль во власти вдохновенья?

Былым ли снам явиться вновь дано?

Из сумрака, из тьмы полузабвенья

Восстали вы... О, будь, что суждено!

С легкой руки Гете в начале XIX века на кукольную драматургию обратили внимание многие немецкие деятели культуры, искусства эпохи «Бури и натиска». Причем, комические, сатирические, пародийные возможности этого театра интересовали немецких романтиков менее всего. На первый план выходили мистические, сакральные, сверхъестественные мотивы.

Кукольная драматургия подобна магниту с двумя полюсами. Один полюс тяготеет к пародии, другой — к мистике. Любопытно наблюдение итальянского историка середины прошлого века Пьетро Ферриньи, который заметил, что «любовь северных народов к представлению марионеток зависела от особого склада ума и национального характера, привлекаемого всем, что загадочно или сверхъестественно»[[100]](#footnote-101).

Действительно, чем южнее, чем ближе к солнцу, тем европейский театр кукол веселее, комичнее, беззаботнее. Забираясь же все севернее, он становится серьезнее, мистичнее. Это уже не столько театральные персонажи, сколько идолы, духи, застывшие у храмов, дорог, курганов и стерегущие какую-то одним только им ведомую тайну бытия. Сюжет, способный рассмешить до слез итальянца и француза, в немецком варианте становится предметом мистических, философских размышлений. Так случилось и с историей Студента, влюбившегося в куклу; Во Франции — это легкий кукольный водевиль, в Италии — веселый ярмарочный, чуть непристойный фарс. В Германии — мистическая драма Натаниэля из «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана.

Это относится и к гофмановским «Ночным картинкам», «Необычным мучениям одного театрального директора», «Щелкунчику», ко многим произведениям о куклах Людвига Тика (1773–1853), в частности, к его новелле «Ученое общество», пьесе «Синяя борода», «Кот в сапогах» и др.

Но один из самых, пожалуй, показательных примеров — «Ночные бдения» Бонавентуры[[101]](#footnote-102). Главный герой этого «венка новелл» — некий Человек, лицо от автора — в прошлом кукольник («я был поэтом, уличным певцом, кукольником, это ли не духовная жизнь!»). Высказывания о куклах рассыпаны по всем новеллам «венка». А в «Четвертом бдении», названном «Гравюры на дереве вкупе с Житием безумца, излагаемым в форме пьесы для театра марионеток», автор разворачивает перед читателем целый спектакль. Его сюжет, будь он рассказан Апулеем или Ариосто, стал бы веселым любовным приключением, карнавальной шуткой. У Шеллинга — это сценарий представления трагического кукольного балагана. Ночью на кладбище автор встречает человека, преклонившего колени перед могильной плитой и занесшего над собой кинжал. Глядя на него, невольный свидетель сравнивает, вспоминает: «Когда я еще управлял марионетками, у меня был царь Саул, и на него до последнего волоса походил мой незнакомец всеми своими манерами — те же деревянные, механические движения, тот же стиль каменной древности, которым труппы марионеток разнятся от живых актеров, не умеющих даже умереть как следует на сегодняшней сцене»[[102]](#footnote-103).

Незнакомец так и не смог исполнить свой замысел и рассказал автору собственную историю, представив ее комедией марионеток с шутом, «чтобы она была нагляднее и забавнее». Сюжет пьесы представлял собой историю двух братьев, двух деревянных, лишенных сердец кукол, влюбившихся в третью — Коломбину. Случилось так, что вдруг у одного из братьев появилось сердце. Но избранником Коломбины стал другой, и она вышла замуж за бессердечного брата. Отвергнутый влюбленный втолкнул в комнату Коломбины проходящего мимо Пажа, запер за ним дверь и позвал мужа. Тот, поверив наговору, закалывает жену, мнимого любовника и, наконец, убивает себя. Устроивший все это побоище брат, испытывая угрызения совести, также собирается покончить счеты с жизнью но «в это мгновение лопается проволока, слишком туго натянутая кукольником, рука не может нанести удар и неподвижно повисает»[[103]](#footnote-104). В то же мгновение некий чужой голос вырывается из уст куклы, восклицая: «Живи вечно!»

Таково кукольное «Житие безумца». В «Ночных бдениях», созданных «господином действительным тайным советником фон Шеллингом» в Мюнхене в 1804 г., есть немало сопоставлений жизни человека с театром марионеток (одно из самых распространенных философских сравнений со времен Платона). Приведем еще один эпизод, имеющий отношение к кукольной драматургии. В «Пятнадцатом бдении» говорится о том, как Автор, доведенный до крайней нужды, снова взялся за ремесло кукольника:

«— Хо-хо! — послышалось прямо у моего уха, а когда я обернулся, деревянный шут смотрел мне в лицо дерзко и упрямо.

— Вот мой патрон, — сказал громадный детина, показывая его мне, поставив рядом большой ящик.

— Ты годишься в шуты, а я как раз в них нуждаюсь, так как мой шут сегодня помер. Хочешь, так приступай; местечко доходное, и занимать его выгоднее, чем жрать коренья!

— Так! воскликнул я, взваливая ящик на плечи, и деревянное общество застучало внутри при ходьбе, как будто от нечего делать оно устраивало французскую революцию»[[104]](#footnote-105).

В ближайшем трактире кукольники дали представление «Юдифь и Олоферн» и так распалили крестьян, что те направились убивать своего старосту. Тогда автор-кукольник, взяв отрубленную кукольную голову Олоферна, обратился к крестьянам с речью, в результате которой убедил их, что между головой старосты и головой марионетки нет никакой разницы, а потому глупо сердиться на этого человека. Наутро после выступления, всех кукол: царей Соломона, Олоферна, Давида, Александра арестовал и унес судебный следователь, «так как они были политически опасны». Хозяин кукол не снес потери и повесился на сцене, на облаке, а автор-кукольник после многочисленных хлопот и протекций поступил на службу ночным сторожем. Так закончилось и это «бдение»[[105]](#footnote-106).

Апелляция к театру кукол — один из основных приемов немецких писателей-романтиков. Они воспринимали его как простую и открытую модель мира, где человек — всего лишь марионетка в руках Рока, и ему есть чему поучиться у деревянных собратьев.

В статье «О театре марионеток» Генриха фон Клейста (1777–1811), написанной в форме пьесы, беседуют Автор и некий господин Ц — известный танцовщик, пользующийся успехом: «Я сказал ему, что был удивлен, несколько раз застав его в театре марионеток, сколоченном на рыночной площади и увеселявшем простонародье маленькими драматическими бурлесками с пеньем и плясками. Он уверил меня, что движения этих кукол доставляют ему большое удовольствие, и ясно дал понять, что танцовщик, который хочет усовершенствоваться, может многому от них научиться»[[106]](#footnote-107). Далее собеседники развивают мысль о том, что марионетка может быть идеальным танцовщиком, так как она никогда не жеманится и подчинена не столько кукольнику, сколько неким математическим, надчувственным законам: «Вдобавок, сказал он, у этих кукол есть то преимущество, что они антигравны. О косности материи... они знать не знают, потому что сила, вздымающая их в воздух, больше той, что приковывает их к земле... Куклам, как эльфам, твердая почва нужна только для того, чтобы его коснуться и заново оживить полет членов мгновенным торможением»[[107]](#footnote-108).

Человеку никогда не добиться той высоты искусства, какая присуща марионетке. Только Бог и она обладают «бесконечным сознанием». Таков вывод Клейста о попытках человека приблизиться к вершинам искусства. Проблемы взаимной связи Свободы, Судьбы, Земной жизни и Потусторонних сил всегда волновали немецкую кукольную драматургию[[108]](#footnote-109).

Вслед за Клейстом немецкие писатели-романтики Мальмонт, Восс, Шинк также обратились к искусству театра кукол и написали для него ряд пьес. Официальный немецкий театр в то время был весьма консервативным. Естественной творческой реакцией на это стала идея театра, в котором нет «живых актеров» — только куклы. В связи с этим Людвиг Тик создал теорию романтического стиля в кукольном театре.

Идеи немецких романтиков стали основой для будущего. Так в начале XX столетия наиболее отчетливо их выразили известные австрийские писатели Гуго фон Гофмансталь (1874–1929) и Артур Шницлер (1862–1931).

Среди многих их произведений, близких куклам по замыслу, структуре, поэтике, языку, выделяется пьеса Шницлера «Балаган» (шутка в одном действии). Она имеет много общих черт и с «Варфоломеевской ярмаркой» Б. Джонсона, и с «Плундервельской ярмаркой» И. Гете, и со «Столичными потехами» Г. Филдинга, и с «Балаганчиком дона Кристобаля» Г. Лорки. Здесь также действуют директор кукольного театра и кукольный драматург, и зрители кукольного фарса, и марионетки. Кукольная пьеса погружена в «не кукольную». Она составляет ее ядро, сердцевину, стержень, создает сильнейшее «поле притяжения».

Действие происходит в знаменитом венском парке, где стоят балаганы, карусели и открытая эстрада. Кружится карусель с детьми, на эстраде в окружении зевак певичка исполняет шансонетку, в маленьком балагане идет детский кукольный спектакль: дерутся две куклы, является Смерть с косой и уносит их, Касперле вершит свой суд. Тем временем в другом балагане зрители — Благодушный, Наивный, Желчный — только собираются. Выходит Директор балагана и произносит монолог, полный иронии и по отношению к драматическому театру, и, особенно, по отношению к театру кукол с вечно-неутоленным желанием его деятелей утвердить свое кукольное искусство выше всех других («Милостивые государи! Вы сейчас увидите новейший, удостоенный награды кукольный театр, иначе называемый театром марионеток, который отныне сделает излишним посещение других театров. Даже беглое обозрение афиши вам покажет, что все драматические потребности почтенной публики здесь в полной мере предусмотрены»), с балаганными замашками («имеется также атлет, человек гигантской силы, украшенный орденами, мертвая девушка, слуга в ливрее, на обязанности которого лежит открывать двери, и, наконец, последняя новость... Смерть в виде шута, или Шут в виде смерти»[[109]](#footnote-110).

Действие на балаганных подмостках начинается с изображения марионетками некой любовной истории с изменами, дуэлями, роковой женщиной-герцогиней. Казалось бы, все идет как в обычном кукольном балагане: герой произносит страстные монологи, Герцог демонстрирует свою силу и побеждает невесть откуда появившегося Атлета, Героиня признается в измене и выходит замуж, зрители, каждый по своему, выражают свое отношение к происходящему, Директор театра волнуется... И вдруг, одна из марионеток начинает вести себя не так, как распорядился Автор. Впрочем, вскоре бунт куклы был подавлен. Для этого нужно совсем немного: ослабить ее нити. Следует отметить, в начале пьесы Шницлер указывает в ремарке, что проволоки, которыми куклы управляются, обязательно должны быть видны зрителю.

Кукольный спектакль близится к развязке. Появляется Смерть. Зрители выражают недовольство увиденной пьесой, требуют вернуть деньги. В тот момент, когда Директору удается кое-как успокоить публику, в представлении появляется новый персонаж — Некто. «В руке у него длинный обнаженный меч. Он подходит к ступенькам балагана и одним размахом разрезает всю проволоку. Марионетки падают на пол. Общее изумление». Тогда Некто проводит своим мечом над головами зрителей, в результате чего «свет гаснет, и все люди, кроме него, падают»[[110]](#footnote-111).

Такова эта пьеса и ее персонажи: куклы, зрители, ряженые, сама Смерть и еще Некто, не отличающий людей от марионеток. Таково движение немецкой кукольной драматургии: от назидательной истории о докторе Фаусте к романтической мистике «Ночных бдений» и, наконец, к символизму, экспрессионизму начала двадцатого столетия — «Балагану», «Храброму Касьяну» и другим пьесам А. Шницлера.

На примере немецкой авторской кукольной драматургии явно прослеживается еще одна тенденция: пьесы, изначально написанные не для кукол становятся самыми репертуарными в кукольных театрах мира. Например, фастнахтшпили нюренбергского поэта-мейстерзингера, актера и башмачника Ганса Сакса (1494–1576) «Школяр в раю», «Корзина разносчика», «Заклинание дьявола» и др. со временем перешли в кукольные театры и публикуются ныне в сборниках кукольных пьес.

***ОТ ЛЕСАЖА ДО БАТИ***

*(ФРАНЦИЯ)*

*КУМ. А, кум Полишинель!*

*ПОЛИШИНЕЛЬ. Вы очень фамильярны, мой друг! Кажется, мы с вами с вами свиней не пасли?*

*КУМ. Извините, мсье. Я принял ваш нос за свои ягодицы. Я подумал, что вы - Полишинель из Парижа.*

*ПОЛИШИНЕЛЬ. Нет, я Полишинель из Рима.*

*КУМ. Как? Вы - Жан Полишинель из Рима? Дядя и единственный наследник Мадам Ярмарки?*

*ПОЛИШИНЕЛЬ. Да, это так.*

*КУМ. Вы, конечно, приехали получить ее наследство?*

*ПОЛИШИНЕЛЬ. Да, я намерен занять в Париже ее место.*

***Ален Рене Лесаж***

***"Тень Кучера-поэта"***

Кукольная драматургия Франции — преимущественно пародийная и сатирическая драматургия. Если немецкая драматургия повлияла на русский театр кукол XVIII - начала XIX вв., то французская — оказала сильнейшее влияние на репертуар театров кукол России второй половины XIX века. Здесь легко и грациозно травестировалось, осмеивалось все: театральные премьеры, события культурной и политической жизни, литературные школы, философские течения, житейские проблемы и бытовые характеры. При этом предметами пародии были не отвлеченные понятия и явления, а вполне конкретные лица. Столицей французского театра кукол был Париж (позднее появилась вторая столица — Лион). Здесь на Сен-Жерменской ярмарке, как на лондонской Варфоломеевской ярмарке, жила французская кукольная драматургия.

Она возникла, вероятно, в то время, когда в начале XVIII в. Людовик XIV запретил ярмарочным актерам пользоваться диалогами. Как обычно, запрет стал великолепным стимулом для искусства. Четыре драматурга, четыре звезды французской ярмарочной сцены блистали в то время в Сен-Жермен де Пре на левом берегу Сены: А. Р. Лесаж, В. де Орневаль, Л. Фюзелье и А. Пирон.

Этих «балаганных мушкетеров» от литературы можно по праву назвать основоположниками французской профессиональной кукольной драматургии. Следует уточнить, что «ярмарочный театр» Франции — не дощатый балаган с убогим репертуаром. Представления этих крупных коммерческих театров иногда были даже более эффектны, чем спектакли Комеди Франсез. В конце XVII – начале XVIII вв. во многих ярмарочных театрах были уже и поднимающиеся занавесы, и роскошные люстры, и прекрасная машинерия, и великолепные декорации. В зрительных залах могло быть два, а иногда и четыре яруса зрительских лож, свой оркестр, отделенный от партера барьером. Такой оркестр играл не только во время спектаклей, но и перед началом представлений, в антрактах. Спектакли обставлялись с пышностью, рассчитанной на коммерческий успех, в них вкладывались значительные средства, они приносили неплохой доход.

Первым лицом в ярмарочном театре был не драматург и не актер. Первенство принадлежало машинисту сцены. Он же был и декоратором, придумывающим разнообразные чудеса: полеты, превращения, панорамы. Одним из лучших специалистов этого дела считался Сервадони, создавший впоследствии собственный театр без актеров — «Зал Декораций и Машин», где чудеса инженерно-декорационного искусства составляли все содержание представления. Сервадони, кстати, был неоднократным участником постановок пьес А. Пирона, А. Р. Лесажа, В. де Орневаля и Л. Фюзелье. Одним из самых громких его работ было оформление комической оперы Лесажа «Новая Пенелопа» в 1728 году.

Ален Рене Лесаж (1668–1747) — прославленный автор «Хромого беса» и «Истории Жиль Блаза из Сантильяны», основоположник французской комической оперы, многие годы жизни отдал ярмарочному театру. Он дебютировал в нем уже сложившимся сорока четырехлетним драматургом «Труппы вдовы Барон» и стал в истории драматургии своеобразным связующим звеном между Ж. Б. Мольером и П. Бомарше. Экзотические южные острова, преисподняя и студия живописца, Парнас и Страна людоедов, королевские чертоги и купеческая лавка, сказочные, фантастические существа и реальные парижане — все смешалось в его в его беззаботных, веселых пьесах, напоминающих карнавальное шествие.

Лучшие кукольные пьесы Лесаж написал в 20-х гг. XVIII в., когда ярмарочные драматические труппы пребывали в весьма стесненных законом обстоятельствах. Для того, чтобы обойти запретительный закон Лесаж вместе с Фюзелье и де Орневалем создал собственный театр марионеток, для которого все трое писали пьесы, скетчи, фарсы, пародии[[111]](#footnote-112). Пьесы с успехом представлялись и в других кукольных театрах. Так в 1726 г. в театре кукол Джона Райнера игрался спектакль трех авторов «Влюбленная бабушка» — пародия в трех действиях на популярную в то время оперу. Представление начиналось появлением Полишинеля, пародирующего традиционное начало всех «королевских» спектаклей: «Господа публика! — обращался он к залу, — так как мужские, женские и среднего рода комедианты Франции и Италии приветствуют вас, не обессудьте, что, и Полишинель, по примеру больших псов, будет с…ть на стену вашего внимания и обольет вас потоками ... своего красноречия. Мы покажем в нашем балаганчике пародию, потому что мы — самые старинные шалуны. Шалуны, которым дозволено говорить все. Шалуны из шалунов на ярмарке! Мы имеем право, ставить спектакли, не имеющие здравого смысла, вставлять в них всякую ерунду, непристойности и чушь... До свидания, господа публика! Вы бы услышали лучшее приветствие, если бы у меня было больше денег. Когда вы сделаете меня богачом, то для меня будет писать тот, кто пишет подобные приветствия моей соседке Комеди Франсез»[[112]](#footnote-113).

Кукольные пьесы Лесажа пользовались неизменным успехом. Особым — остроумные скетчи «Тень кучера-поэта» и «Точильщик любви», «Пьеро-Ромул или вежливый похититель» (1722).

Если пьесы для театра кукол Лесажа были отчасти пародиями, а отчасти — самостоятельными драматургическими произведениями, то пьесы Валуа де Орневаля (? –1766) - пародийными кукольными обозрениями, сатирическими рецензиями на заметные театральные, оперные, балетные премьеры Парижа. Буквально на следующий день после премьер парижане могли послушать мнение о них Полишинеля («Полишинель – Дон Кихот» — пародия на балет «Дон Кихот», «Жавотт» — пародия на «Меропу» Вольтера, «Одна за другую» — пародия на «Любовь за любовь» и др.).

Драматург создавал целые обозрения театральных сезонов парижских театров («Полишинель — раздатчик остроумия» — пародия-обозрение на театральный сезон 1741 г. и др.). Много подобных пьес де Орневаль написал вместе с драматургом Фюзелье. Среди них — «Спуск Энея в ад», «Критика трагедии "Дидона"», «Хитрости любви» — пародия на одноименный балет и многие другие.

Ярмарка — естественная среда обитания французского кукольного театра, место, где он черпает свое вдохновение и свой репертуар. Именно здесь, на ярмарке, в кукольном театре великого Франсуа Бриоше (1620–1681) произошел тот самый «эпический» бой Сирано де Бержерака с дрессированной обезьяной по имени Фаготен, после которого появился памфлет «Состязание Сирано де Бержерака с обезьяной Бриоше». Бедный Фаготен! Он выступал в интермедиях кукольного представления Бриоше, иногда ему даже давали роли, где он играл вместе с куклами. Его любили зрители. И какие! Имя Фаготена обессмертили Лафонтен и Мольер! Фаготен был ростом с маленького человека, на голове у него была старая вигоневая шляпа с пером, которое спускалось ему на шею. Его шея была подвязана алым платком, на нем - куртка с шестью развевающимися полами, украшенными позументами и галунами. Наконец у него была шпага (без острия). Любимец публики Фаготен, по своей обезьяньей привычке, осмелился сделать гримасу в сторону другого любимца - поэта Сирано. Тот выхватил шпагу, завязался неравный бой, в котором Фаготен, украшение театра Бриоше, пал, навсегда войдя в историю искусства.

Французские кукольные пародии не щадили ни великих актеров, ни выдающихся композиторов, ни гениальных писателей. Не стал исключением и Вольтер, над которым Полишинель зло посмеялся в 1750 году. В то время в драматических театрах было принято после представления вызывать на сцену автора. По обыкновению, на премьере «Меропы» драматург вышел на поклоны, а на следующий же день пародия-рецензия на спектакль появилась в театре кукол, и когда в зале раздались крики «Автора!», на кукольный поклон, изображая Вольтера, выскочил Полишинель[[113]](#footnote-114).

Хорошо известно, что Вольтер был страстным поклонником театра кукол. Вот что писала об этом его современница мадам де Графиньи: «Сегодня как и вчера я побывала в театре марионеток. Они заставили меня смеяться так, что я чуть не умерла от смеха. Играли «Блудного сына». Вольтер сказал, что ему было завидно. Поверишь ли? Сам Вольтер считает, что это хорошо. Я была у него сегодня. Как чудесно! Мы поговорили с ним об этом с точки зрения философии и пришли к заключению, что там было, над чем посмеяться»[[114]](#footnote-115).

Вольтер любил не только смотреть кукольные представления, но и принимал в них участие. В 1746 г., будучи зрителем домашнего спектакля, он по ходу действия взял в руки Полишинеля и произнес от его имени импровизированное приветствие. Куклы были частыми гостями в замке Сиресюр Блаз на границе Лотарингии и Шампани, где Вольтер жил, покинув Париж после сожжения его «Философских писем». Здесь он писал кукольные пьесы для детей мадам Шатле, а также произведения для своего театра кукол — «Завистник» и «Блудный сын».

Среди пьес Вольтера особое внимание для нас имеет комедия в трех действиях «Мадемуазель де ля Кошоньер, или Я хочу замуж». Это стилистически отточенное, лаконичное драматургическое произведение, созданное человеком, прекрасно понимавшим возможности и законы кукольной драматургии. Смешной, комический сюжет, вызывающий у современного читателя ассоциации и с «Ревизором», и с «Женитьбой», и со сценами из классических русских водевилей, и со сказкой Ш. Перро «Кот в сапогах». Действие комедии начинается в деревенской гостинице, где Шевалье (младший брат Графа де Бурсуфля) и его слуга томятся от голода и безденежья:

*«При поднятии занавеса оба сидят: один — справа, другой - слева.*

ШЕВАЛЬЕ *(сидит слева у стола).* Паскен, куда ты собрался?

ПАСКЕН *(направляясь вглубь сцены).* Иду топиться, сударь.

ШЕВАЛЬЕ *(поднимаясь с места).* Подожди меня. Знаешь ли ты на свете человека более несчастного, чем твой господин?

ПАСКЕН *(возвращаясь).* О, да, сударь, я знаю человека, который бесспорно еще более несчастен.

ШЕВАЛЬЕ. Кто же это?

ПАСКЕН. Ваш слуга, сударь, злополучный Паскен.

ШЕВАЛЬЕ. А знаешь ли ты большего глупца?

ПАСКЕН. Конечно, знаю.

ШЕВАЛЬЕ. Кто же это, мучитель, кто?

ПАСКЕН. Это дурак Паскен, который служит у такого господина.

ШЕВАЛЬЕ. Наглец!

ПАСКЕН. У господина, не имеющего ни гроша за душой.

ШЕВАЛЬЕ. Я должен наложить на себя руки.

ПАСКЕН. Лучше живите, чтобы уплатить мне жалованье.

ШЕВАЛЬЕ. Я растратил все состояние, служа королю.

ПАСКЕН. Скажите лучше, служа своим любовницам, своим причудам, своим сумасбродствам. Никогда не растратишь состояния, выполняя только свой долг. Вы разорены, значит вы мот, несчастны, значит опрометчивы, отсюда мораль...

ШЕВАЛЬЕ. Берегись, каналья! Ты злоупотребляешь моим терпением и моей нищетой. Я тебе прощаю, потому что я беден. Но как только счастье повернется в мою сторону, я тебя уложу на месте.

ПАСКЕН. Так умирайте с голоду, сударь, умирайте с голоду.

ШЕВАЛЬЕ *(переходит направо).* Ничего другого нам обоим не остается, если этот негодяй, мой дражайший братец граф де Бурсуфль, не приедет сегодня в ту проклятую деревушку, где я его жду. Бог мой! И надо же, чтобы у этого человека было шестьдесят тысяч ливров годового дохода только потому, что он явился на свет божий годом раньше меня. Ведь старшие сыновья сочиняют законы, не спрашивая у младших совета. Для меня это очевидно.

*(Садится направо, сильно не в духе.)*

ПАСКЕН. Эх, сударь, если бы вы имели шестьдесят тысяч дохода, вы бы их давно промотали и сидели бы на мели. А теперь граф де Бурсуфль сжалится над вами. Он едет сюда, чтобы жениться на дочери барона, у которой пятьсот тысяч приданого. Вам подарят по случаю свадьбы какой-нибудь пустячок, и мы будем кусать себе локти.

ШЕВАЛЬЕ *(встает).* Взять еще в приданое пятьсот тысяч франков! И только потому, что он старший! А я принужден ждать от него как милости того, на что имею право по законам природы. Обращаться с просьбой к старшему брату — это самое большое унижение!

ПАСКЕН. Вы рассуждаете как философ, которому нечем пообедать. Я не знаю в лицо господина графа, а вот, если не ошибаюсь, сюда только что подъехал ваш друг, господин Мароден, который дружен и с ним.

ШЕВАЛЬЕ. Он друг барона и вообще всех на свете.

ПАСКЕН. Это человек, который завязывает больше интриг, чем может распутать, который устраивает браки и разводы, ссужает деньги и берет взаймы; он и дарит, и крадет, доставляет любовниц молодым людям и любовников молодым женщинам. В каждом доме его опасаются и не могут без него обойтись; он берется за все, он бывает повсюду и еще не повешен. Воспользуйтесь же случаем, поговорите с ним. Этот человек выручит вас из беды.

ШЕВАЛЬЕ. Нет, нет, Паскен, такие люди оказывают услуги только богатым, это — паразиты общества. Они служат тем, кто им нужен, а не тем, которые нуждаются в них, и приносят пользу только самим себе.

ПАСКЕН. Позвольте, позвольте, мошенники бывают только услужливы. Возможно, что господин Мароден займется вашими делами из одного удовольствия вмешаться в них. Плут, собственно говоря, часто любит интригу ради самой интриги. Он деятелен, у него зоркий глаз, он окажет большую услугу, не питая к вам никаких добрых чувств, тогда как порядочные люди, и даже самые мягко сердечные, пособолезнуют вам с равнодушным видом, но не ударят палец о палец, оставят вас в нищете и захлопнут дверь перед вашим носом.

ШЕВАЛЬЕ. Увы! Я знаком только с порядочными людьми и сильно опасаюсь, что и мой братец тоже очень порядочный человек.

ПАСКЕН. А вот и господин Мароден, который возможно и не отличается особой честностью, но сумеет вам быть полезен»[[115]](#footnote-116).

Далее сюжет пьесы развивается стремительно: интриган Мароден, пользуясь тем, что у двух братьев одна фамилия, берется помочь Шевалье и женить его на Терезе де ля Кошоньер — богатой невесте старшего брата — графа де Бурсуфля. Получив согласие Шевалье на эту аферу, Мароден спешит к отцу невесты — Барону де ля Кошоньер и выдает младшего брата за настоящего жениха. Бедность же его одежды интриган объясняет тем, жених, будучи богатым человеком, отличается аскетизмом и бережливостью. Барону эти качества жениха приходятся по душе. Что же касается самой невесты, то личность жениха ее мало заботит. Главное для нее — уехать из глуши в Париж:

«ТЕРЕЗА. […] Приехал жених, жених, жених! *(Бегает по сцене.)* Да покажите мне его! Где он? О, я хочу его видеть, я хочу видеть господина графа! Ну, вот я и замужем! Вот я и графиня! Вот я и в Париже! У меня дыханье сперло от радости… Во-первых, у меня будет большой, роскошный дом, будут бриллианты и жемчуга — несметное количество, найму себе шесть рослых лакеев, каждый вечер буду ездить в оперу, все ночи напролет играть в карты, все молодые люди в меня влюбятся, все женщины будут ревновать ко мне! Голова идет кругом, идет кругом от счастья!»[[116]](#footnote-117).

Молодые быстро венчаются, и тут появляется настоящий жених — граф де Бурсуфль. Благодаря интригам Мародена, отец невесты принимает его за разбойника, связывает и вызывает судью:

«СУДЬЯ *(в глубине сцены, обращаясь к барону).* Я примчался сюда на всех парусах. Как благодарить вас за предоставленный мне счастливый случай кого-нибудь повесить. Эта честь не выпадала мне на долю с тех пор как я вступил в свою должность. Я буду обязан вам своей доброй славой.

БАРОН. Черт побери! Вы даже не знаете, до чего вам повезло. У этого негодяя имеются сообщники, и вам придется подвергнуть пытке по крайней мере семь-восемь человек.

СУДЬЯ *(выходит на авансцену).* Да будет благословенно небо! Я вне себя от радости! Скорее же приступим к делу! Где вещественные доказательства? Где обвиняемый?

БАРОН. Вот он, вот этот негодяй. Приговорите же его за разбой на большой дороге, за подлог, за похищение девушки. *(Открывает левую дверь, через которую выходят его дочь и мадам Барб)*.

СУДЬЯ. Не будем терять времени. Ваше имя, ваш возраст, ваше звание? Ах, силы небесные! Кого я вижу? Это господин граф де Бурсуфль, сын господина маркиза, моего крестного. О, монсеньор, мой благодетель!»[[117]](#footnote-118).

Пьеса заканчивается тем, что Шевалье остается мужем Терезы, братья делят поровну ее приданое, а Барон «из человеколюбия» предлагает Судье повесить интригана Мародена.

Философ любил развлекать гостей не только кукольными спектаклям. Был у него и «волшебный фонарь». Де Графиньи, гостившая в замке, вспоминала, что 11 декабря 1738 года Вольтер «дал нам волшебный фонарь с целью заставить нас похохотать. Он показал сюжеты о приверженцах герцога Ришелье, историю аббата де Фонтена и всевозможные комические рассказы. Не было ничего забавнее этого, но, желая подправить фитиль лампы волшебного фонаря, он опрокинул ее на руку. Это немного омрачило наше веселье, но вскоре Вольтер снова начал показ»[[118]](#footnote-119). В постскриптуме письма де Графиньи сказано: «Нам обещают марионеток, здесь есть довольно хорошие, и столько, сколько захочешь»[[119]](#footnote-120). Через несколько дней она написала: «Я только что вышла от марионеток. Они меня позабавили, хорошо сыграв пьесу, где жена Полишинеля думает, что ее муж умрет, если она запоет «Fagnana, fagnana!» Это было восхитительное удовольствие. Театр очень красив, но зал мал. Вольтер такой же веселый ребенок, как и мудрый философ»[[120]](#footnote-121).

Вольтер действительно был «веселым ребенком», создавшим в замке на берегу Женевского озера домашний театр марионеток. В этом театре, кстати, была разыграна и его пьеса «Меропа», где главную роль с успехом играл его друг — Андрей Петрович Шувалов. В записках М. Пыляева мы также находим несколько слов об увлечения Вольтера марионетками: Вольтер, рассказывая о представлении «Меропы» в своем театре марионеток, утверждал, что такого блестящего спектакля не было и в Париже[[121]](#footnote-122).

Невозможно писать о французской кукольной драматургии и не упомянуть о репертуаре Театра «китайских теней» Доминика Серафина (1747–1800). Серафин родился 15 февраля 1747 года, в детстве странствовал с труппой кукольников по городам Германии и Италии, а затем, приехав в Париж, в 1770 году начал заниматься теневым театром и писать для него пьесы. Успех к нему пришел стремительно. Серафин был представлен ко двору и обеспечил себе долгую, прочную славу. Театр Серафина существовал долго, пережив своего создателя почти на столетие. До сих пор легендой остаются многие его пьесы и спектакли, среди которых классический «Сломанный мост», написанный им совместно с женой Полиной в 1784 г. Сюжет пьесы прост: Путешественник стоит перед сломанным мостом через реку и не может перейти на другую сторону. На другом берегу, мальчишка копает землю. Когда Путешественник заговаривает с ним, тот начинает над ним издеваться:

«ПУТЕШЕСТВЕННИК. Скажи, мой друг, который час? Мои часы остановились.

МАЛЬЧИШКА. О, конечно, сударь! У меня есть великолепные часы. С репетицией!

ПУТЕШЕСТВЕННИК. У тебя часы с репетицией?

МАЛЬЧИШКА. Да, господин, вот посмотрите!.. *(Поворачивается и показывает свой зад)*. Вот мой солнечный циферблат!»[[122]](#footnote-123)

Наконец, появляется лодочник, и перевозит Путешественника на другую сторону реки. Он подходит к мальчишке и бьет его тростью.

«МАЛЬЧИШКА. Только трус может бить ребенка!..

ПУТЕШЕСТВЕННИК. Ничего, зато я поломал твои «часы с репетицией»[[123]](#footnote-124).

Как правило, чем проще, элементарней сюжет кукольной пьесы, тем больший успех выпадает на кукольный спектакль. И напротив, чем он сложнее, тем скорее сходит с афиши. Театр Китайских теней Серафина — это театр двух веков Франции — восемнадцатого и девятнадцатого. XIX столетие было для французского кукольного театра еще более щедрым, чем предыдущее. Французские литераторы, драматурги дарили куклам свою любовь и свой талант, как это делали Марк Монье, Луи Дюранти, Морис Санд, Анри Синьоре, Морис Бошар, Лемерсье де Невиль, Альфред Жарри, Поль Клодель и многие другие.

Роль кукольного театра во Франции понимали и «великие мира»[[124]](#footnote-125). Наполеон Бонапарт перечисляя первостепенные требования по снабжению армии, писал:

1. Труппу комедиантов.

2. Труппу балерин.

3. Марионеточников для народа (три или четыре).

4. Сотню французских женщин[[125]](#footnote-126).

Французский театр кукол XIX в. отчасти предопределил, каким быть театру кукол во всем его многообразии видов, форм, исканий в XX в. Причем, искания эти, как правило, начинали любители. Но зато какие! Жорж Санд (1804 – 1876), которая была знатоком и глубоким ценителем этого театра и повлияла на взгляды величайшего «кукольного историка» Шарля Маньена, создала для сына в своем поместье в Ноане домашний театр кукол — «Театр друзей». Жорж Санд говорила о том, что в течение тридцати лет делала костюмы и одевала кукол. «Знаете ли вы, что такое театр burattini, — писала она. — Это классические, примитивные и лучшие куклы. Это не марионетки, которые, будучи подвешены за веревочку, ходят, не касаясь земли. Марионетки довольно верно симулируют жесты, позы. Несомненно, что, идя вперед в этом направлении, можно дойти до полной имитации натуры. Не углубляясь в суть этой проблемы, я спросила себя, каким, в конце концов, будет результат, и что Искусству дает этот театр автоматов? Чем больше будут делать кукол, похожих на людей, тем спектакли таких подставных артистов будут неинтересны и даже страшны... Посмотрите, вот кусок тряпочки и едва обтесанный кусок дерева. Я пропускаю руку в этот мешочек, втыкаю указательный палец в голову, большой и третий пальцы заполняют рукава и... фигура, сделанная широким мазком, в движении приобретает жизненный вид... Вы знаете в чем секрет, в чем чудо? Это то, что перчаточная кукла - не автомат и слушается моего каприза, моего вдохновения, в том, что все ее движения связаны с моими мыслями и моими словами, в том, что это — я, живое существо, а не кукла»[[126]](#footnote-127).

Жорж Санд — автор глубоких и точных замечаний об искусстве играющих кукол. Ее наблюдения о нем — на все времена.Ее талантливый сын, художник, драматург, режиссер, автор замечательного труда о Commedia dell arte, Морис Санд, создал в 1847 г. вместе со своим другом Эженом Ламбером кукольный «Театр друзей» (Theatre des Amis). Это был петрушечный театр, на представления которого собиралась вся парижская артистическая богема. Художники сами делали кукол к своим спектаклям, писали пьесы (в том числе им принадлежит одна из первых литературных обработок «Гиньоля»). Всю жизнь Морис Санд не оставлял свой театр, а после его смерти в 1890 году вышла книга «Кукольный театр», в которой были опубликованы пятнадцать его пьес для театра кукол.

Другой любительский театр кукол, созданный писателем Луи Дюранти в 1861 году в Саду Тюльери, в отличие от «Театра друзей», был не столько пародийным, сколько философским, литературным, в какой-то степени даже эстетским. Здесь все было подчинено Пьесе, как философскому и художественному зерну спектакля. Особое внимание уделялось сценографии. Дюранти оставил после себя двадцать четыре кукольные пьесы, среди которых особым сценическим успехом на кукольных сценах пользовалась пьеса «Сад Тюльери».

Кукольные театры размещались в многочисленных парижских кафе, кабаре, модных салонах. Так появились маленькие модные кукольные кабаре: «Черный кот», «Эротикон. Театрон», «Маленький театр» и многие другие, для которых создавался собственный, оригинальный репертуар.

«Эротикон. Театрон» — любительский театр, организованный в 1862 году несколькими известными литераторами, художниками, музыкантами интересен для нас тем, что в нем началась более чем тридцатилетняя карьера выдающегося кукольного драматурга, режиссера, актера Лемерсье де Невиля (1830–1891).

По одной из версий, однажды Лемерсье развлекал своего заболевшего сына, вырезая для него из картона силуэтных кукол — шаржи на известных политиков и литераторов того времени, и импровизируя от имени этих кукол разнообразные забавные тексты. Куклы-силуэты, сценки, придуманные Лемерсье де Невилем стали пользоваться успехом, и когда его пригласили на улочку Санте, где в доме поэта Амодея Роллана парижская богема организовала кукольный театр с громким названием «Эротикон. Театрон», он стал ведущим драматургом этого кукольного театра.

Важно заметить, что «ширмовые» кукольные театры с «петрушечными» куклами, как правило, имели комический, пародийный репертуар. Театры же с другими системами кукол, например, марионетками — предпочитали серьезные пьесы: мистерии, трагедии, драмы, оперы, балеты. «Эротикон. Театрон» был эстрадным. В его деятельности принимали участие Жорж Бизе, Жюль Нориак, Поль Феваль и др.

Несмотря на то, что «Эротикон» просуществовал не более года, Лемерсье де Невиль продолжил свои занятия драматургией театра кукол. В середине 60-х гг. XIX в. он стал участвовать в представлениях не с теневыми, а с «перчаточными» куклами, нуждавшимися в иной драматургии. Создавая маленькие пьесы для кукол, Лемерсье менее всего рассчитывал на их долгую жизнь. Он сравнивал свой кукольный театр с живой газетой, и в пьесах выводил на сцену пародии на события дня. Однако некоторые дошедшие до нас пьесы (а всего их Лемерсье де Невиль написал более 120), настолько актуальны, что трудно поверить, будто они написаны более века назад. Эти произведения и сегодня остались *«*живой газетой». Например, «Несусветная драма» («Un drame impossible»), жанр которой определен автором как «Средневековое представление в четырех картинах», впервые исполненная в Лионе 4 февраля 1879 г. Это и великолепный политический фарс, и вполне современная сатирическая пьеса. Действующие лица «Несусветной драмы» — Правитель маленького государства под названием Замок-на-мине, его дочь Одалинда, ее возлюбленный Образцовый рыцарь, а также Астролог, Палач и др. В основе сюжета — не столько пародия на авантюрно-любовные романы, сколько на социально-политические коллизии. Причем коллизии эти, вызывавшие хохот у зрителей второй половине девятнадцатого века, вполне актуальны и сегодня:

«ПРАВИТЕЛЬ *(в публику).* Честь имею! А приятно, согласитесь, быть Правителем Замка-на-мине, с солидной рентой, с дочерью, которая вот-вот выйдет замуж... Приятно, право же, поохотиться, загнать оленя в собственных владеньях!.. Чувствуете, какое у меня превосходство над всеми вами? Живу себе беззаботно во мраке Средневековья, и только и делаю, что охочусь. А живи я, скажем, в девятнадцатом веке, все было бы совершенно иначе. Слышите звук рога? Это делят охотничью добычу. Все мои подданные счастливы... Хотя сами они в это, конечно, не верят. Знаю, жалуются на десятичный оброк. Но ведь я беру натурой. А вот если бы я обложил их процентами, единовременными сборами, налогами прямыми и косвенными, на добавленную стоимость... которые вы платите, вот крику было бы! Плачутся, что у них нет права голоса! Но пусть хоть раз проголосуют — со смеху заплачут. Да, мои бедные, мои дорогие подданные! Обижаетесь вы на господ. Но когда сами станете господами, станете мерзкими кровопийцами! Вот увидите...

*(Входит ЕГЕРЬ)*

ЕГЕРЬ *(глядя на Правителя).* Как он прекрасен!

ПРАВИТЕЛЬ. Здравствуй, мой друг, Егерь! Ты ведь и вправду мой друг. А когда через пару веков наступит демократия, ты станешь моим товарищем. Друг и товарищ! — полное уничтожение всех границ между классами... Как ты думаешь, для человека Средневековья я неплохо знаю будущее?..»[[127]](#footnote-128)

Далее Егерь сообщает Правителю, что его жизни угрожает опасность. Тот зовет Астролога. Астролог сообщает Правителю, что против него плетется заговор. Причем, если он раскроет его, то умрет, но если не раскроет — тоже умрет, и предлагает план спасения:

«АСТРОЛОГ. Пусть Ваша Светлость отправится в девятнадцатый век.

ПРАВИТЕЛЬ. Но мы — в четырнадцатом! Не могу же я так просто постареть на пятьсот лет. И потом — по дороге будут Лига, Фронда, Революция, Республика, Коммуна, Реставрация... Вряд ли мне удастся уцелеть в таких катаклизмах.

АСТРОЛОГ. В таком случае, ищите другой выход, а мне пора. Нужно идти писать астрологический прогноз для бульварной газеты.

ПРАВИТЕЛЬ. Зачем? Ведь мои подданные не умеют читать.

АСТРОЛОГ. Ничего, когда-нибудь научаться...»[[128]](#footnote-129)

Убить Правителя должен был (из чувства справедливости) Образцовый рыцарь. Но он попадает в тюрьму, где его навещает коллега по партии Жан:

«ЖАН. Мы одни?

РЫЦАРЬ. Одни.

ЖАН (На ухо Рыцарю). Интер...

РЫЦАРЬ. ...наци...

ЖАН. ...онал!

РЫЦАРЬ. Здравствуй, брат! Я знал, что меня не забудут!

ЖАН. Т-с-с! Я переоделся в этот костюм, чтобы встретиться с вами.

РЫЦАРЬ. И спасти!

ЖАН. Нет, я не спасаю своих братьев, я им даю советы. Такая уж у нас партия...»[[129]](#footnote-130).

К Образцовому рыцарю приходит его возлюбленная Одалинда — дочь Правителя. Она подготовила побег, подкупила стражника, у ворот тюрьмы Рыцаря уже ждет экипаж. Рыцарь рассыпается в благодарностях, Одалинда с чувством выполненного долга уходит, Рыцарь зовет подкупленного стражника, но... оказывается, что пошел дождь и Одалинда, чтобы не промокнуть и не повредить прическу, села в нанятый ею для узника экипаж и уехала.

Если бы Лемерсье де Невиль написал только этот кукольный фарс, его имя все равно бы вошло в историю драматургии театра кукол. Но в его биографии несколько десятков отличных образцов кукольной драматургии. Эрнест Мендрон - автор «Марионеток и гиньолей» не без основания писал: «Я не знаю ни одного писателя, занимающегося театральными куклами, который бы их так хорошо понял и дал им такой подходящий текст»[[130]](#footnote-131).

Важно отметить близость эстрадных скетчей Лемерсье де Невиля тому, что впоследствии делали на эстраде С. Образцов и Евг. Деммени. Пародии в куклах, рожденные во Франции второй половины XIX века (хотя у них, конечно, были и более древние прототипы) дали блистательные всходы в России. Но об этом позже, а пока вернемся во Францию и познакомимся с другими театрами; Среди них - Театр теней «Черный кот». Он появился в 1887 г. в маленьком парижском кабаре. Одним из постоянных посетителей кабаре был известный художник Анри Ривьер. Однажды он вырезал из картона несколько фигурок и показал через салфетку короткое теневое представление, с энтузиазмом встреченное посетителями. Идея увлекла Ривьера, и через короткое время его театр «Черный кот» стал широко известен в артистических кругах. Со временем театр разросся, его спектакли превратились в настоящие произведения искусства с участием выдающихся деятелей искусства: Каран де Аша, Луи Морэна, Анри Сомма, Фернандо Фо и др.

Э. Мендрон составил хронологический список пьес, сыгранных в «Черном коте»: В 1887 г. были показаны балет Анри Сомма «Китайская ваза» и пантомима Каран де Аша «Эпопея», в 1888 г. — «Сын евнуха» Анри Сомма, «Золотой век» Анри Виолетта, «Искушение святого Антония» Анри Ривьера, в 1889 — восточная драма Анри Сомма «Слон», комедия Анри Пилля «Золотая каска», «Покорение Алжира» Луи Бомбледа, «Ноев ковчег» Жоржа Майнэ[[131]](#footnote-132) и др.

Еще один французский репертуарный театр кукол XIX века — «Маленький театр» («Petit Theatre») появился в Париже на улице Вивьен в 1888 году. Его организовали писатели Морис Бошар и Анри Синьоре для того, чтобы познакомить зрителей с шедеврами мировой драматургии. В «Манифесте», выпущенном Синьоре и Бошаром к открытию театра, авторы отмечали, что современный театр игнорирует многочисленные блистательные образцы драматургии. Публика, утверждали писатели, лишь понаслышке знает о театре Востока, античной драматургии, французских фарсах, средневековых мистериях, английских драматургах XVI–XVII вв. (за исключением, может быть, только Шекспира). Морис Бошар и Анри Синьоре решили открыть зрителям лучшие драматургические произведения средствами кукольного театра. Труппу «Маленького театра» составили сорок любителей — драматургов, художников, писателей, литературных и театральных критиков. Этот театр был необычен хотя бы потому, что необычны были сами его куклы. Они устанавливались на постамент из рамок и передвигались на небольших колесиках. Каждая кукла была снабжена сложной механикой и приводилась в движение клавиатурой. Артист, «оживлявший» кукол, уподоблялся пианисту, а кукла — музыкальному клавишному инструменту, где вместо звука возникал жест. Этот театр оживших скульптур напоминал своеобразный оркестр жестов, где у каждой куклы была своя партия, свое «звучание», собственное место в партитуре драматургического произведения.

28 мая 1888 года в Париже, в зале на улице Вивьен, были сыграны первые спектакли - «Птицы» Аристофана и «Бдительный страж» Сервантеса. За ними последовали «Буря» Шекспира, «Ноэль, или Рождественская мистерия» Бошара. Успех был полным. Парижская пресса высоко оценила смелый эксперимент и восхищалась исполнительским мастерством актеров, среди которых был только один профессионал — Коклен-младший.

«Маленький театр» вскоре приобрел горячих почитателей. Среди них был и Анатоль Франс: «Я уже как-то признавался, — писал он, — люблю марионеток, а особенно мне нравятся куклы господина Синьоре. Те, кто их делает — артисты, те, кто их показывает — поэты. Полные наивного изящества и божественной угловатости, они — словно статуи, которые согласились побыть куклами, и можно лишь восхищаться, глядя как эти маленькие идолы разыгрывают пьесы... Они созданы по образу и подобию дочерей мечты, к тому же у них есть тысяча других замечательных качеств, которые мне трудно выразить словами, настолько они неуловимы, но которыми я с восторгом наслаждаюсь...»[[132]](#footnote-133)

Успех «Маленького театра» был обусловлен и его высокой художественно-постановочной культурой. Достаточно сказать, что над созданием кукол здесь работали такие скульпторы и живописцы как Арлан, Гиббелин, Дюбуа, Баллок, Манфред.

Именно в этом театре впервые (по совету А. Франса) была сыграна пьеса немецкой поэтессы, монахини Гросвиты Гандерсгеймской «Авраам». Здесь же впервые за многие столетия игрались забытые средневековые мистерии, фарсы, миракли, а также интермедии Сервантеса и исторические хроники Шекспира. Десять лет, которые прожил «Маленький театр», до сих пор еще по настоящему не оценены. Простой пример: через несколько десятилетий в России будет создан «Старинный театр» Н. Евреинова — значительная веха в Серебряном веке русского искусства. Невозможно переоценить его значение для театральной культуры XX века. Общая концепция «Старинного театра» — естественное развитие идей «Маленького театра» Синьоре и Бошара с применением тех же кукол, масок, с тем же стремлением изучить, воссоздать выдающиеся достижения театра и драматургии прошлого.

Среди известных французских драматургов, писавших в XIX века для театра кукол особое место принадлежит Альфреду Жарри и Полю Клоделю.

Драматург, эссеист, один из основателей «театра абсурда» А. Жарри (1873–1907) был и рабочим сцены и неудачливым актером. Он родился в бретонском городе Лавале, учась в школе, опубликовал несколько стихов в духе Виктора Гюго, позже — небольшие философские эссе («Гиньоль», «Быть и жить», 1893–1894). Главное создание Жарри — серия кукольных пьес о Короле Убю (1888), ставшая классикой мировой драматургии. Пьесы создавались еще тогда, когда Жарри учился в лицее (г. Рене), как сатирические скетчи, пародии школьника на своего учителя Феликса Эбера (1832–1918) по прозвищу Убю. Сама идея не принадлежала Жарри. Первый текст для кукольного представления («Поляки») был написан в 1885 г. тринадцатилетним учеником лицея города Ренна Шарлем Мореном и его младшим братом Анри Жозефом. Альфред Жарри, поступивший в этот лицей в 1888 г. включился в общую игру и дал главному герою имя Убю. Школьная пьеска об Убю ставилась лицеистами в их домашнем кукольном «Театре Фуйнансов» (здесь ставились и пьесы о лицеистах, преподавателях - «Проспиртованные» (1890), «Онезим»), а затем на квартире у А. Жарри. В 1896 г. Жарри опубликовал свой вариант пьесы, («Убю-рогоносец», куда вошли «Убю задушенный», «Онезим или Злоключения Приу»» и др.), которая была включена (наряду с «Пер Гюнтом» Х. Ибсена, «Зорями» Э. Верхарна и «Аглавеной и Селизеттой» М. Метерлинка) в репертуар театра «Эвр» (1896 – 1897). В 1897–1898 гг. Жарри участвует в организации Театра Марионеток («Teatre Pantins»), который включил «Убю-короля» в свой репертуар. Для кукольного «Театра четырех искусств» Жарри написал «Убю закованного» и «Убю на холме» (спектакль поставлен в 1901, пьеса опубликована в 1906).

Пьесы о Папаше Убю широко ставятся на европейских кукольных сценах. Лучшей - признана постановка шведского режиссера театра кукол Михаэля Мешке (1964). В этом спектакле играли драматические актеры в масках и оригинальных костюмах из папье-маше, напоминающих панцири. Придворных изображали большие условные плоские куклы, народ — плоские куклы меньшего размера. Кроме того, одна и та же роль предлагала различные размеры и системы кукол. Сценическое решение лаконично выражало главную тему пьесы — неприятие насильственного захвата власти и авторитаризма. Актеры, скрытые под масками и жесткими бутафорскими панцирями, с их «деревянными» движениями и искусственным обличьем акцентировали условность, характерную для метафорического театра.

А. Жарри в жизни был человеком эксцентричным, вносящим в окружающую его действительность гротеск «юбесок», как он называл свои пьесы. В созданной им своеобразной философской системе — «патофизике» утверждалась мысль о существовании «высшей реальности» многих иных миров и формулировались законы «мира дополнительного этому» (вероятно, и сам кукольный театр являлся для Жарри таким «дополнительным миром»). Альфред Жарри был одним из духовных вождей зарождавшегося в то время кубизма и пророком будущего сюрреализма. Он повлиял на творчество Аполлинера, Сальмона, Эканоба, в его литературе ясно проступают черты будущего в творчестве Даниила Хармса. Недаром А. Бретон отмечал, что творчество А. Жарри для XX в. имеет поистине пророческие черты[[133]](#footnote-134).

Не менее пророческим оказалось и творчество Поля Клоделя (1868–1955), французского драматурга, писателя, поэта, дипломата, автора пьес «Золотая голова» (1901), «Благовещение» (1912), «Черствый хлеб» (1918), «Униженный отец» (1920) и др. В историю драматургии театра кукол Клодель вошел, как автор лирического фарса для театра марионеток «Медведь и Луна» (1900). В 1922 г., будучи Чрезвычайным и Полномочным послом Французской республики в Японии, Клодель записал в своем Дневнике: «Куклы театра Бунраку-дза: точки опоры отсутствуют, ноги — средства выразительности, как и руки, вся мимика идет из-под ложечки». Позднее под впечатлением японского традиционного театра кукол, он написал поэтическое эссе о традиционном японском театре кукол («Бунраку» из книги «Черная птица на восходе солнца»).

В этом очерке он отмечал, что «Кукла — цельная и одушевленная маска: но не только лицо, а и конечности, и все тело. Автономная кукла, уменьшенный в размерах человек, которого мы держим в руках, средоточие жестов. В отличие от живого актера, кукла — не пленница собственного веса и усилия, она не привязана к земле, а с одинаковой легкостью движется во всех измерениях, плавает в невесомой стихии, словно рисунок на белом листе. Вся ее жизнь — в центре тяжести, а четыре конечности и голова, как лучи, расходящиеся от звезды, — не более чем эле­менты выразительности. Это говорящая, лучезарная звезда, но всякий контакт с ней исключен. Японцы и не пытаются заставить ее ходить, это невозможно, ведь она не принадлежит земле, она держится на невидимом стебле и со всех сторон дразнит, показывая язык... Японские куклы — не из тех, кому кисти на конце моей руки достаточно, чтобы оживить тело и душу. Они не раскачиваются на нескольких нитях, словно некто, кого влечет за собой ненадежная судьба, поднимая, опуская и вновь подхватывая. Кукловод управляет ими, держа совсем близко, сердце к сердцу, и кукла прыгает так сильно, что, кажется, вот-вот вырвется. Кукловод не один, их двое, иногда трое. У них нет ни тел, ни лиц, они одеты в узкие черные балахоны, руки и лица закрыты черным. Кукла — общая душа этих лоскутьев тени»[[134]](#footnote-135).

Франция XX в. дала драматургии театра кукол несколько великих имен. Среди них — драматург и режиссер, исследователь театра Гастон Бати (1885–1952), возглавлявший с 1936 г. «Комеди Франсез» (совместно с Ж. Копо, Ш. Дюлленом, Л. Жуве). В начале 1940-х гг. Бати в качестве эксперимента стал создавать кукольные спектакли (первое публичное исполнение в 1944 г.), а в конце 1940-х гг. марионетки становятся его главным увлечением. Он создает целый ряд кукольных спектаклей, среди которых и «Фауст» в его собственной инсценировке. В «Фаусте» Гастон Бати смог, по его собственному признанию, полностью осуществить драматургический и режиссерский замысел. Кукольные пьесы Бати хранятся в Национальной библиотеке Парижа. Он — автор статьи «Марионетки» для «Французской энциклопедии», книги о лионском кукольном театре «История марионеток» (1959, совместно с Р. Шавансом). В ней Бати писал: «Когда непосвященный зритель смотрит на куклу, висящую на крючке или лежащую в коробке, он не видит и не может увидеть в ней ничего кроме обычного предмета как все прочие. Даже когда он увидит ее в обстановке маленького театра и она начнет двигаться, она останется пока только хуже или лучше сделанной куклой в более менее умелых руках. Однако посмотрите на ее игру несколько минут. Постепенно вы заметите, как она растет, поднимаясь до масштаба человека, а узкая сцена расширяется. Всякие условность исчезают. Она больше не зависит от кукольника, о котором мы забываем. Это уже живое существо с личностью, сделанное по нашему подобию, как мы по подобию божьему, но с сущностью отличной от нашей. Здесь и тело, и душа. Какая душа? Иллюзия, если она есть, продолжается и вне театра. Тот, кто тщательно ее наблюдал, теперь может снова увидеть куклу неподвижной. Он больше не обманется ее обликом, он будет уверен, что она просто спит. Она царица микрокосма, который отражает наш мир, но не сливается с ним. Она открывает нам двери в этот мир, если мы умеем любить ее и мечтать вместе с ней»[[135]](#footnote-136).

Среди произведений для театра кукол Г. Бати есть и авторские редакции «Гиньоля». Одна из них — «Завещание», переведена русский язык и опубликована[[136]](#footnote-137). Персонажи пьесы — традиционные герои французской уличной комедии, но по сюжету это скорее веселый французский водевиль с интригой вокруг завещания и плутом-слугой, который улаживает все дела.

Завершая эти заметки о европейской драматургии театра кукол, трудно не согласится с Пьетро Ферриньи, и хочется еще раз повторить: «Я был бы самонадеянным безумцем, если бы имел в виду дать полный перечень всех произведений, продекламированных, импровизированных и исполненных куклами с первого появления их на сцене!»...

*Москва*

*1976 - 1996*

**КНИГА II**

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРА КУКОЛ**

***ГЛАВА I***

*ДРАМАТУРГИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА КУКОЛ*

Обращаясь к драматургии русского народного театра кукол, важно помнить, что этот пласт культуры, подобен «невидимому граду». Реально существуя, он остается незримым, устным, а потому во многом утраченным для исследователей явлением. Как известно, первым в тридцатые годы XVII века описал и зарисовал русское народное кукольное представление немецкий ученый, дипломат и путешественник Адам Олеарий (Эльшлегель).

Магистр Лейпцигского университета А. Олеарий побывал в России несколько раз: в 1633 — 1634 гг. в составе Гольштейнского посольства и в 1635 — 1639 гг. - по дороге в Персию. Его впечатления легли в основу книги «Подробное описание путешествия Гольштейнского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием». Судя по тому, что этот труд был четырежды переиздан только в XVII веке (в 1647, 1656, 1663 и 1696 гг.), он вызвала немалый интерес. В числе многих других наблюдений Олеария о жизни и быте россиян начала XVII века есть и небольшое упоминание о кукольном представлении, снабженное иллюстрацией, сделанной гравером по рисунку автора. Олеарий обратил внимание на это кукольное представление в связи с непристойностью его содержания. Возмущаясь безнравственностью представления, он писал: «Подобныя срамныя дела уличные скрипачи воспевают всенародно на улицах, другие же комедианты показывают их в своих представлениях за деньги простонародной молодежи и даже детям, а вожаки медведей имеют при себе таких комедиантов, которые между прочим, тотчас же могут представить какую-нибудь шутку или Klcht (шалость) как называют это голландцы, с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ея сторону вверх и устраивают над головой своей, таким образом, нечто вроде сцены (Teatrum portale), с которою они ходят по улицам, и показывают на ней из кукол разныя представления»[[137]](#footnote-138).

Русский ученый XIX века Д.А. Ровинский впервые прокомментировал этот рисунок: «Впереди кукольная комедия: мужик, подвязав к поясу женскую юбку с обручем в подоле, поднял ее кверху — юбка эта закрывает его выше головы, он может в ней свободно двигать руками, выставлять кукол наверх и представлять целые комедии»[[138]](#footnote-139). Ровинскому же принадлежит и мысль о том, что Олеарий встретился с ранней разновидностью комедии о Петрушке, а на гравюре изображена сцена покупки у цыгана лошади: «…справа высунулся цыган — он, очевидно хвалит лошадь»,— пишет Д.А. Ровинский,— «в середине длинноносый Петрушка в огромном колпаке поднял лошадке хвост, чтобы убедиться, сколько ей лет; слева, должно быть, Петрушкина невеста, Варюшка»[[139]](#footnote-140). Комментарий Д. Ровинского о том, что Олеарий описал именно комедию о Петрушке в настоящее время оспаривается, однако для нас свидетельство немецкого путешественника ценно прежде всего тем, что оно является первым и, фактически, единственным прямым подтверждением самого существования народного кукольного театра в России того времени.

Правда, существует еще одно, косвенное, но весомое подтверждение тому, что народные кукольные комедии продолжали, несмотря на многочисленные запреты официальной власти, активно бытовать в России; Анонимный автор статьи “О позорищных играх или комедиях и трагедиях”, напечатанной в Примечаниях к Санкт-Петербургским ведомостям в 1733 году, рассмотрев особенности и задачи профессиональных, официально разрешенных кукольных зрелищ, далее пишет о кукольниках своего времени: «… Еще худшие комедианты то там, то инде скитаются, а особенно часто волочатся, где подлой народ их непорядочными представлениями забавляется»[[140]](#footnote-141).

Не случайно, видимо, русская народная кукольная комедия была впервые замечена именно в первой трети XVII века. Великой Смутой встретила Россия это время. “Московской трагедией” называли ее современники-иностранцы, “великой разрухой Московского государства” — русские[[141]](#footnote-142). За годы Смутного времени Россия пережила острейший кризис: политический, экономический, культурный. О настроении народа в этот период убедительно писал историк В.О. Ключевский: “[…] с воцарения новой династии в продолжение всего XVII века все общественные состояния немолчно жалуются на свои бедствия, на свое обеднение, разорение, на злоупотребление властей, жалуются на то, отчего страдали и прежде, но о чем прежде терпеливо молчали. Недовольство становится и до конца века остается господствующей нотой в настроении народных масс. Из бурь смутного времени народ вышел гораздо впечатлительнее и раздражительнее, чем был прежде, утратил ту политическую выносливость, какой удивлялись в нем иностранные наблюдатели XVI в., был уже далеко не прежним безропотным и послушным орудием в руках правительства”[[142]](#footnote-143).

Смута положила начало эпохе невиданных ранее по масштабу и количеству народных бунтов. Достаточно сказать, что только в царствование “тишайшего” Алексея Михайловича произошли мятежи в Москве, Томске, Устюге, Козлове, Сольвычегде (1648 г.), назревал бунт в Москве (1649 г.), произошли мятежи во Пскове и Новгороде (1650 г.), “медный” бунт в Москве (1662 г.), и, наконец, крестьянская война под руководством Степана Разина (1670-1671 гг.) на Дону и в Поволжье. По меткому выражению историка, в этих мятежах вскрылось полное отсутствие не то что благоговения, но и простой вежливости и не только к правительству, но и к самому носителю верховной власти[[143]](#footnote-144). Что же касается боярства, духовенства, правительства России того периода, то “простой народ относился к этим временщикам с самой задушевной ненавистью”[[144]](#footnote-145).

Произошедший в «Великую смуту» перелом в народном сознании породил и новое отношение к власти. Из «данной богом» она стала восприниматься как «ярмо». Одним из следствий было и рождение русской народной сатирической литературы. Непосредственно отражая настроение народа, росло распространение анекдотов, лубочных листов. Достаточно назвать наиболее известные: “Сказания о куре и лисице”, “Служба кабаку”, “Калязинская челобитная”, “Повесть о Карпе Сутулове”, “Повесть о бражнике”, “Повесть о Шемякином суде”, “Повесть о Ерше Ершовиче”, “Повесть о Фоме и Ереме” и т.д.

Тогда же появился “Лечебник… как лечить иноземцев в их земель людей”, где высмеивались шарлатаны-врачи с их лекарствами, состоящими из “тележного скрипа” и “свиного визга”. В устной и письменной сатирической литературе появляется новый тип героя — авантюрист и пройдоха Фрол Скобеев. Это герой своего мятежного XVII века, анархист, рубаха-парень, обманывающий боярина. Фрол женится на боярской дочери Аннушке, такой же предприимчивой плутовке, как и он сам. В этой паре без труда узнаются типажи героев народной кукольной комедии, дошедшей до нас благодаря записям, сделанным во второй половине XIX в.

Представления народного театра кукол в России начала XVII века показывались в программе скоморошьих игр. Они были непродолжительны и состояли из одной или нескольких сцен. По типу и характеру описанное Олеарием кукольное представление могло быть предтечей той народной кукольной комедии о Петрушке, которую мы знаем сегодня. Герой этой комедии в XVII веке мог носить любое другое имя, а сюжет мог быть иным и содержательно, и композиционно.

Народные кукольники 30-х годов XVII в. подобно своим собратьям XIX века, по всей видимости, придерживались принципов импровизированной игры. В основе их импровизации лежал некий элементарный сюжет. Под влиянием дальнейших социально-исторических и культурных перемен в России, эти сюжеты видоизменялись, сюжетная цепочка комедии варьировалась. Изменялся и главный герой пьесы.

В.Н. Всеволодский-Гернгросс в работе “Русская народная драма” отмечал, что старинный русский кукольный герой и внешне, и по характеру несколько отличался от того Петрушки, какого мы знаем по спектаклям XIX века. Он не был горбат, носил шапку иного покроя, амплитуда колебаний его характера определялась с одной стороны характером пассивного молодого человека из “Повести о Горе-злосчастии”, а с другой — предприимчивым Фролом Скобеевым[[145]](#footnote-146). Изменение характера героя народной кукольной комедии отражало процесс смены типов народного сознания на переломах эпох. Уместно подчеркнуть, что народная кукольная комедия на протяжении трех веков оставалась, видимо, тем сатирическим действом, в котором проявлялся социальный протест. Не случайно впервые этот театр упоминается именно в начале XVII века. “Смута воочию показала, — пишет А.М.Панченко, — что “тишина и покой” канули в вечность. Русь переживала тяжелейший кризис — династический, государственный, социальный. Рушились средневековые авторитеты, и прежде всего авторитет власти. Процессы по “слову и делу” содержат на этот счет весьма красноречивые свидетельства. О царе говорят такие вещи, что сыщики их “в отписку писать не смеют”, — это речи “матерны и с государственным именем”[[146]](#footnote-147).

Но “бунташный век” не укладывался лишь в рамки XVII столетия. На три столетия — от Смуты до крестьянских восстаний XIX века — простирает он свои границы. И в этих границах, на этом пространстве, в этом времени рождается, живет, видоизменяется, совершенствуется русская сатирическая кукольная комедия. Будучи своеобразным «предтеатром», народная кукольная комедия импровизации, вероятно, способствовала и появлению профессионального театра в России. Исследователи драматического театра, устного народного творчества уже обращали внимание на этот факт. Так А. Белкин в книге “Русские скоморохи” отмечал, что «самим фактом своего существования медвежья потеха и «Петрушка» содействовали появлению театра живого актера хотя бы тем, что готовили зрителя к его восприятию»[[147]](#footnote-148).

Особо важно обратить внимание на то, что русский народный кукольный театр и его представления неотделимы от стихии народных праздников. Праздник был и одним из его истоков, и стихией, и атмосферой, и питательной средой, и, наконец, периодом жизни. Бунтарская же, анархистская суть характера комедии и ее главного героя являются естественной составляющей самого праздника, так как стихии праздника и бунта тождественны.

Сюжетная цепочка сценария импровизационной народной кукольной комедии формировалась, видимо, под влиянием народных игр: “хождение с кобылкой”, “сватовство”, “шутовское лечение”, “пародийные похороны” и т.д. Ритуально-пародийная, природа этих сцен очевидна. Увязывая в единое понятие русского Средневековья церковную и народную культуру, Д.С.Лихачев находит здесь и обратные аналогии — смеховой мир, как “теневой” антимир культуры официальной[[148]](#footnote-149). Эта связь двух подчас параллельных культур распространяется и на театральное искусство.

Ядро сюжета русской кукольной народной комедии (решение жениться, обзавестись хозяйством, покупка у Цыгана лошади, падение с лошади, обращение к Лекарю-шарлатану, вслед за раскрытием обмана - убийство и похороны) сформировалось, вероятнее всего, под влиянием народных игр. Здесь находят отражение наиболее популярные народные игры, в основе которых лежит пародия: на сватовство, свадьбу, торг, лечение, похороны. Подобные игры мы найдем в культурах большинства европейских народов. Их сходством, кстати, можно объяснить и сходство сюжетов, характеров героев европейских уличных импровизационных комедий.

Народная кукольная комедия использует одно из самых безотказных средств общественной сатиры – пародию. Анализируя проблемы комизма и смеха, размышляя, в связи с этим, над комизмом, который присущ кукольному театру, В. Пропп писал, что «русский народный кукольный театр всегда только комичен, притом комичен не непроизвольно, а нарочито. Комизм народного кукольного театра вызван, - подчеркивал исследователь, - не только автоматизмом движений, но и интригой, ходом действия […] То, что в жизни совсем не смешно – поборы с крестьян – становится смешным на сцене кукольного театра, средства которого использованы в сатирических целях»[[149]](#footnote-150).

Пародия заключена и в самом ядре сюжета народной кукольной комедии. Ее интрига — история молодого человека, совершившего ряд преступлений и попавшего за это в ад. При устном пересказе она неожиданно приобретает черты моралите; бесцензурная сатирическая кукольная комедия сюжетно — история наказанного грешника. Опрокидывающая официально принятые моральные нормы, социальные установления, государственные и церковные законы, сюжетно она находится в рамках официальной культуры. Парадокс в данном случае проявляется в том, что “внутри” комедия оказывается иной, чем “снаружи”. В религиозно-нравственной, лояльной оболочке содержится пародийное ядро. Содержание комедии пародирует ее собственный сюжет.

В.Н. Всеволодский-Гернгросс, исследуя специфику социального пафоса народной кукольной комедии, утверждал, что она воплотила в себе те общественные настроения, которые характеризовали происходивший в XVII веке перелом в жизни русского народа. “Петрушка, — писал ученый, — бунтарь и смельчак. Его бунт не имеет определенной целеустремленности, это бунт анархический. Вырвавшись из деревенской патриархальной обстановки и попав в город на отхожий промысел, он буквально “ошалел” от обилия новых впечатлений, “силушка его по жилушкам переливалась”, и он не знал, к чему применить свои силы. Начинается вереница приключений. Чем кончились бы они — неизвестно, если бы в комедию не была привнесена под давлением религиозной морали жестокая кара: черт уносит Петрушку в ад… гибель Петрушки формальна, она проходит мимо зрителя, восторженно принимающего его дебоши[[150]](#footnote-151)».

Говоря о русской народной кукольной комедии, заметим, что мы имеем в виду не размноженный на копии с незначительными вариациями сценарий, проживший несколько веков, а один из видов народного театра с изменяющимся во времени и пространстве сюжетом. Причем характер, речь, внешность, имя героя пьесы также варьировались и видоизменялись.

Запечатленный на рисунке А. Олеария кукольный спектакль, видимо, был одной из начальных фаз развития русского народного театра кукол. Судя по гравюре, это еще синтетическое скоморошье действо, где кукольное представление – один из его номеров. По свидетельству путешественника, кукольный комедиант обычно находился при вожаке медведя, демонстрировавшем “медвежью потеху”. В XVII в. комедии аккомпанировал гусляр или гудочник. Он же был своеобразным связующим звеном между куклой и зрителями: зазывал, собирал плату, вел диалог с героем и публикой.

Представление давалось двумя исполнителями — кукольником и музыкантом. Этот принцип, видимо, оставался неизменным на протяжении всего периода жизнедеятельности комедии и был типичным для европейской кукольной комедии в целом. Вспомним традиционный испанский кукольный спектакль «Освобождение Мелиссендры», описанный Мигелем Сервантесом (1547–1616) в романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Он также представлял собой некую пантомиму, которую играл один исполнитель – кукольник по имени Педро, а комментировал для зрителей другой – Ведущий:

«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 постоялого двора уселись, иные остались стоять прямо против райка, а Дон Кихот, Санчо, юный слуга и студент заняли лучшие места, помощник начал объяснять...»[[151]](#footnote-152).

Ведущий комментировал очередное действие или картинку, вел повествование, импровизировал. Он мог попутно сообщить новость или слух, поделиться свежим анекдотом, продемонстрировать свои знания в области литературы, политики, науки, географии и т. д. Он мог даже вступить в дискуссию с аудиторией, или с кукловодом. Сценарии такого типа, как правило, строились в расчете на импровизацию, артистизм Ведущего. Это один из самых древних способов игры с театральной куклой, который был известен и в Древней Греции, и в странах Востока.

Русский народный театр кукол шел по тому же пути и в то же самое время, что и описанное Сервантесом. Но для него не нужны были ни декорации, ни многочисленная бутафория, присущая представлениям профессиональных европейских кукольников. Единственной бутафорской деталью комедии могла быть палка, ставившая точки в финалах комических сцен, опускаясь на головы недругов. «Прививкой от смерти»[[152]](#footnote-153) образно и точно назвал подобные удары исследователь испанского театра В.Ю. Силюнас.

«Неживые» куклы становятся для зрителей – соучастников предоставления настоящими учителями жизни, где смерть — только промежуток между жизнью и скорым Воскрешением.

Размышляя о социальных корнях русской народной кукольной драмы, нельзя обойти и принципиально важные ее архитипические черты, ее не прерванное родство с древними ритуалами. Разумеется, это особая тема, требующая, вероятно, и отдельного исследования. Заметим только, что «петрушечная комедия» - жестокая, агрессивная, грубая – выполняла задачу духовного очищения. Публика мысленно, эмоционально примеривала на себя поступки ее героев. Собственную накопившуюся агрессию, тайные помыслы она мысленно переносила на персонажей-кукол. Агрессивность, перенесенная на кукол «изживалась», исчерпывалась. «Жертвами», являющимися необходимой частью всякого ритуала становились куклы. Таким образом «кукольная комедия» становилась своеобразным ритуалом, механизмом разрядки агрессии, актуализации подавленных желаний, средством очищения – катарсиса.

В этом, отчасти, заключены и смысл, и причины трансформации сюжета народной кукольной комедии. Время меняло ее характер, внешность, сюжет, персонажей и, возможно, даже имена главного героя. В.Н.Всеволодский-Гернгросс в уже упоминаемой книге “Русская устная народная драма” заметил, что смена имен героя кукольной комедии “определяется, по-видимому, сменой среды и времени бытования комедии. Сельской крестьянской и городской посадской”[[153]](#footnote-154). Поддерживая предположение В.Н. Перетца о том, что в XVII в. этот герой звался Иваном, подобно своему “близкому родственнику” Иванушке-дурачку, В. Всеволодский-Гернгросс предполагает, что новое прозвище герой комедии получил по имени известного в России шута царицы Анны Иоанновны, итальянца Пьетро Мирро (он же Педрилло, он же Петруха-Фарнос, Петруха). Подтверждением тому служат многие лубочные изображения и тексты XVIII века, тождественные текстам и сюжетам комедии о Петрушке.

Однако возможны и другие версии. Так в подорожных актерам-кукольникам начала XVIII в. мы встречаем имя Петрушки Иванова[[154]](#footnote-155), а в первой половине того же века в Москве давал спектакли кукольник Петр Якубовской[[155]](#footnote-156). Вполне вероятно, что свое имя кукольный герой мог заимствовать у одного из кукольников, представления которого были наиболее популярны.

Следующее предположение, хотя и может показаться маловероятным, но также имеет право на существование; Шуты и народные комические герои нередко получали прозвища по названиям различных кушаний и приправ. Гансвурст — Иван Колбаса (в России это имя переводилось как “заячье сало”), Жан Фарина — Иван Мучник, французская разновидность Полишинеля, Пикельгеринг — Маринованная селедка, Джек Снак — Легкая закуска. Почему бы и Петрушке не получить свое имя аналогичным образом? Появилась же у него в Х1Х в. фамилия «Самоваров».

И, наконец, есть все основания предположить, что этот герой — горластый забияка в красном колпаке, с петушиным профилем, нередко в лубочных листах изображавшийся верхом на петухе, сам по характеру — вылитый петух, мог позаимствовать у него и имя. Тем более, что в России всякий петух — “Петя”.

Итак, Петрушка – дитя не только «низовой культуры», но и культуры общенациональной - самых разных сословий.

Сценарная цепочка кукольной комедии была композиционно открыта, имела свойства пьесы-обозрения с цепевидным композиционным построением, и эта цепочка могла быть весьма велика. Сами же сцены нанизывались в длительный ряд обозрения, ограниченный только возможным временем ее зрительского восприятия.

В отличие от иностранных традиционных театров кукол, появившихся в России в конце XVII века и совершенствовавшихся, в основном, за счет разнообразных сценических эффектов, трюков, русский народный театр развивался не только внешне, но и внутренне — по линии социально острой пародийности. Здесь уместно еще раз вспомнить слова известного драматурга, автора пьес для театра кукол, знатока европейского фольклорного театра М. де Гельдерода: «Эта первичная драматургия накопила богатый запас архетипов, простые формы которых доступны народной душе»[[156]](#footnote-157).

Пародийная острохарактерная внешность, солено-острая реприза, подобная удару, и палочный удар, - «прививка от смерти», стоящая крепкого словца, — вот, наверное, те компоненты, которые решали успех спектакля у «подлого» люда. А уж острого словца народные кукольники не жалели ни для квартального, ни для невесты “из двенадцатой роты”.

Поведение героя комедии обуславливалось не только характером, выдумкой, личностью самого кукольника, но и проекцией на кукольную сцену идеалов, интересов тайных желаний и устремлений публики.

Историки русского театра неоднократно отмечали сходство многих сцен русской народной кукольной комедии не только с лубочными картинками, но и с “шутовской комедией” XVIII века, а также многими интермедиями.

«Шутовская комедия» начала XVIII века во многом тождественна известным вариантам “Петрушки” Х1Х в. Здесь высмеиваются невежественные лекари-шарлатаны, иностранцы. Анализируя дошедшие до нашего времени и сделанные в Х1Х – начале ХХ вв. записи комедии о Петрушке, можно сделать вывод о том, что в ней могло быть более 50 персонажей. Однако в каждом отдельно взятом представлении их было не более 20: Петрушка, Невеста, Цыган, Лошадь, Капрал, Лекарь, Барин, Квартальный и др.

Сюжет комедии о Петрушке во второй половине Х1Х в. складывался из встреч Петрушки с теми или иными типажами-персонажами; Петрушка встречался с Невестой и обсуждал с музыкантом-Шарманщиком, зрителями ее достоинства и недостатки, встречался с Цыганом, покупал у него лошадь, расплачиваясь «березовыми деньгами» - палочными ударами. Упав с коня – звал Лекаря-немца. После комической сцены лечения, как правило, убивал Лекаря, затем следовала сцена пародийных похорон. Далее появлялся Капрал или Солдат и объявлял, что Петрушку «забривают» в армию, затем учил его солдатским приемам. Эта сцена также традиционно заканчивалась избиением или убийством Капрала. Подобным образом Петрушка обходился и с Барином, бравшим его в услужение, и с Отцом убитого им Лекаря, или Капрала, которые появлялись сразу после этих убийств и со многими другими. Заканчивалась комедия чаще всего тем, что появлялся Барбос, или чёрт, который хватал Петрушку и волок за ширму. Петрушка с криком: «Прощай, жизнь молодецкая!..» прощался с публикой до следующего представления.

Еще более очевидно сюжетное тождество “Петрушки” со сценами русских драматических интермедий. Например, интермедией “Херликин и Судья”, датируемой началом XVIII в. В ней Херликин подает Судье жалобу:

«СУДЬЯ. О чем твое прошение?

ХЕРЛИКИН. Тому явствует мое доношение.

СУДЬЯ. (Отдает секретарю). Секретарь, доношение сие прими.//И, о чем оно явствует, прочти.

В доношении Херликин жалуется на мух и комаров и просит судью о защите. Судья же решает, чтобы Херликин сам бил своих обидчиков. Тогда Херликин начинает бить Судью и Секретаря:

СУДЬЯ. За что ты бьешь меня?

ХЕРЛИКИН. Молчи, я — муху, а не тебя!//Так и сюды уже поспела,// Эдак она, где села! (по сем ударит секретаря).

СЕКРЕТАРЬ. Изрядно присудил.

ХЕРЛИКИН. Уже много я убил.//Вот там, вот сям,//Вот зде, и везде,// Аха, ха, охо, хо! (И тако с тем судей прогоняет)»[[157]](#footnote-158).

Подобное сходство интермедий с народной кукольной комедией позволяет сделать вывод о том, что не только лубочные листы, но и литературно-драматургические произведения того времени могли быть источниками вдохновения кукольников, сочинявших новые сцены для своего импровизированного представления. В свою очередь и сами эти народные импровизационные кукольные представления, сценки могли стать источником для того или иного лубочного листа, той, или иной драматической интермедии.

Косвенным подтверждением нашего предположения является и утверждение итальянского исследователя комедии дель арте Пьетро Ферриньи о том, 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)»[[158]](#footnote-159). Проанализировав значительное число драматических пьес итальянского театра XVII–XIX вв. и одновременно сценариев итальянской комедии масок, Ферриньи приходит к выводу, что «...эти пьесы, ничто иное, как переделанные и заполненные бесконечными разговорами пьесы марионеток»[[159]](#footnote-160). Написать сюжет для кукол, проверить его на публике, а затем, расширив диалоги, видоизменив сюжет, передать драматической труппе — один из тех путей, которые использовали драматурги в прошлом. Вероятно, эти процессы влияния драматургии драматического и кукольного театров были взаимными.

В Х1Х в. популярность народной кукольной комедии достигла пика, ее стали замечать в образованных, литературных кругах, о ней писали Д. Григорович, Ф. Достоевский, В. Курочкин, Н. Некрасов и многие другие.

В издававшемся в Петербурге сатирическом журнале «Искра» за подписью «Скорбный поэт» 27 апреля 1864 г. публикуется стихотворение Г.А. Жулева «Петрушка», где поэт дает довольно полное изложение сюжета этой народной пьесы: «К нам на двор шарманщик нынче по весне//Притащил актеров труппу на спине //(Деревянных, впрочем, а не тех живых,//Что играют роли из-за разовых).// Развернул он ширмы посреди двора; //Дворники, лакеи, прачки, кучера//Возле ширм столпились, чтобы поглазеть,//Как Петрушка будет представлять камедь... //Из-за ширм Петрушка выскочил и ну:// «Эй, коси-малина, вспомню старину!» //Весело Петрушка пляшет и поет;//«Молодец каналья!» — говорит народ. //Вот пришли арапы, начали играть, — //А Петрушка палкой по башкам их хвать! // С жалобой арапы поплелися в часть... //Голоса в народе: распотешил всласть! //Выскочил квартальный доблестный и стал //Приглашать Петрушку за скандал в квартал... //Петька не робеет: развернулся — хлоп!//Мудрое начальство в деревянный лоб... //«Молодец Петрушка!» //Но все стихло вмиг: //Из-за ширм явился красный воротник,//Подошел к Петрушке и басит ему: //«Что ты тут, каналья?.. Я тебя уйму!..» //Петька не робеет: взявши палку, хлоп!// Мудрое начальство в деревянный лоб. //Хохот одобренья; слышны голоса: //«Не сробел начальства!.. Эки чудеса!..»… //Петька распевает, весел, счастлив, горд, — //Вдруг из преисподней появился чёрт. //И басит Петрушке: «Ну, пойдем-ка, брат!..» //И повлек бедняжку за собою в ад. //Запищал Петрушка... «Не юли, вперед! //Вот те и наука!» — порешил народ. //Я б сказал словечко за Петрушку, но //Многих ведь, пожалуй, раздражит оно»[[160]](#footnote-161).

Через пять лет, в 1869 г., в февральском номере «Отечественных записок» была опубликована и глава «Сельская ярмонка» из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», где автор также упоминает фабулу этой народной уличной кукольной комедии: «Комедию с Петрушкою, //С козою с барабанщицей// И не с простой шарманкою, //А с настоящей музыкой //Смотрели тут они. //Комедия не мудрая, //Однако и не глупая, //Хожалому, квартальному //Не в бровь, а прямо в глаз!»[[161]](#footnote-162)

Но впервые в отечественной литературе о русской народной уличной кукольной комедии, ее героях, сюжетах, исполнителях подробно написал в развернутом очерке «Петербургские шарманщики» Д. В. Григорович (1843 г.) — писатель, член-корреспондент Петербургской академии наук. Он отметил, что кукольная комедия была основным промыслом итальянцев. «Обрусевший итальянец, — писал он, — перевел ее, как мог, на словах русскому своему работнику, какому-нибудь забулдыге, прошедшему сквозь огонь и воду, обладающему необыкновенною способностью врать не запинаясь и приправлять вранье свое прибаутками, и тот уже преобразовал ее по-своему…»[[162]](#footnote-163).

Григорович указывал на итальянских кукольников как на один из ключевых источников формирования русской кукольной комедии XIX в. Здесь же он писал о том, что итальянские шарманщики часто создавали в Петербурге то фабрику гипсовых фигур, то балаганы, где игрались кукольные комедии. Автор очерка заметил также, что «итальянцы [в русском кукольном промысле – Б.Г.] занимают первое место», и в их кукольных комедиях действуют одновременно Пульчинелла и Петрушка.

Действительно, на протяжении нескольких 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 типажей, ставших классическими в мировой литературе и драматургии. Спектр интересов итальянской драматургии театра кукол 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»[[163]](#footnote-164). И в этих нападках находили любовь зрителей. В их создании принимали активное участие лучшие литераторы, драматурги, писателей, актеры, художники. Заметим, что по своему характеру, социальной направленности итальянские кукольные представления были близки ментальности русского народного театра кукол.

Необходимо также отметить, что один из главных, знаковых персонажей итальянского театра кукол, вероятно, изначально был представлен двумя различными персонажами, имеющими два разных имени: Пульчинелла и Пульчинелло. Об этом, со ссылкой на историка итальянского театра начала XVIII века Риккобони (1731), 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, родятся люди совсем разных характеров. Те, которые на горе — все живые, остроумные и активные. Те, которые внизу — ленивые, невежественные и глупые»[[164]](#footnote-165).

Подтверждение этой точки зрения мы находим и в работах А.Ф. Некрыловой: «…В сороковые годы XIX века, - пишет исследователь, - главным героем уличной комедии разыгрывавшейся петербургскими петрушечниками, был Пульчинелла. Петрушка же — «лицо неразгаданное, мифическое»… появлялся лишь в конце спектакля, ничего в нем не меняя. Выскакивая с неотвратимостью судьбы в финальной сцене, Петрушка как бы навязывал себя зрителю и самой комедии. Немного погодя он сравнялся в правах с Пульчинеллой, превратившись в его партнера, собеседника, антагониста, двойника»[[165]](#footnote-166).

Этот тезис принципиально важен для понимания генезиса русской народной кукольной комедии импровизации, т.к. второй из этих итальянских близнецов-менехмов в XIX веке, по-видимому, стал тем самым Петрушкой, который нам известен сегодня, о чем свидетельствует и очерк Д. В. Григоровича, и записи Ф. М. Достоевского.

Так в январе 1876 года в «Дневнике» Ф.Достоевского появляется запись об уличном кукольном театре, где одновременно действовали Пульчинелла (в качестве хозяина) и Петрушка (в качестве слуги): «...Скажите, почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело, — и детям и старикам? Но и какой характер. Но и какой характер, какой цельный художественный характер! Я говорю про Пульчинеля... Это что-то вроде Дон Кихота, а в палате и Дон Жуана. Как он доверчив, как он весел и прямодушен, как он ... не хочет верить злу и обману... как быстро гневается и бросается... на несправедливости и тут же торжествует, когда кого-нибудь отлупит палкой. И какой же подлец неразлучный с ним этот Петрушка, как он обманывает его, подсмеивается над ним, а тот и не примечает. Петрушка... вроде совершенно обрусевшего Санхо-Пансы [так в тексте — Б. Г.] и Лепорелло, но уже совершенно обрусевший и народный характер»[[166]](#footnote-167). Из цитаты совершенно очевидно, что автор описывал двух шутов-героев с двумя разными, зеркальными характерами.

На подмостках «трагического балагана» литературного мира Достоевского кукольный театр и его персонажи прочно заняли свое место. Образы уличного кукольного героя встречаются и в «Преступлении и наказании», и в «Братьях Карамазовых», и в «Господине Прохарчине» и т.д. Впрочем, вероятно, иначе и быть не могло. Искусство играющих кукол всегда тяготело к тому направлению, которому Ф. Достоевский дал наименование «фантастический реализм».

Элементы фантастического реализма, так или иначе, содержатся во всех кукольных представлениях, в основе которых лежит феномен «оживления куклы», но понадобится еще почти столетие для того, чтобы это направление было избрано драматургией театра кукол в качестве основного. Значительную роль в этом процессе сыграла школьная драма для кукольного театра – вертеп.

*ШКОЛЬНАЯ ВЕРТЕПНАЯ ДРАМА*

Вертеп - одно из самых загадочных театрально-эстетических, культурных явлений прошлого. И не только потому, что он отражал, моделировал идеи мироустройства разных эпох, но и потому, что объединил в себе два главенствующих театральных потока: обрядовый театр и театр пародийного народного праздника; театр религиозный и театр светский, театр проповедующий и театр отвергающий любые формы проповеди, театр литературный и театр импровизационный, театр трагедии и театр комедии, театр официальный и театр бесцензурный, народный. В этой двухэтажной модели, не сливаясь, но, создавая единое целое, сосуществовали два спектакля, две пьесы, два жанра.

Вертеп принято считать одним из продуктов христианской культуры. Это верно лишь отчасти. Еще Геродот, описывая религиозные праздники Древней Греции, рассказывал о том, как из одного храма в другой на телеге перевозят маленький храмик с позолоченным изображением бога солнца Гелиоса. Знали эллины и другой тип аналогичного зрелища: на небольшой колонне ставилась пинака (доска), снабженная дверцами. Когда дверцы открывались, зрители видели перед собой занимательную картинку. Последующее закрытие створок сопровождалось сменой изображения. Зрители видели иллюстрации к самым разнообразным историям жизни богов и героев. Очевидно, что и в Геродотовом храмике, и в эллинской пинаке уже живет идея вертепного домика-ящика, заключающего в себе общедоступное зрелище.

В V веке - во времена Папы Сикста Третьего, при праздновании Рождества, в церквах устраивались панорамы - "Рождественские ясли". Отцы церкви разумно рассудили, что к сердцам простецов есть прямой и доступный путь - иллюстрация библейских сюжетов. Вертепная панорама в то время представляла собой Вифлеемскую пещеру (вертеп), в которой находились ясли с куклой-младенцем. Над яслями склонились бык и осел. Рядом - спящая Богоматерь и задумавшийся Иосиф. Все фигуры были неподвижными. Такой вертепная панорама оставалась такой приблизительно до конца Х111 в. Известно, что в 1223 г. Франциск Ассизский устроил панораму "Рождение Христа". Тема эта была не единственной в церковных панорамах. Изображались также: "История Адама и Евы", "Избиение младенцев царем Иродом", "Распятие" и др. Такие панорамы, скульптурные иллюстрации разносили по домам прихожан. Описывая подобную панораму - предшественницу вертепа, академик В. Перетц в конце прошлого века писал: "Передняя стенка этого ящика снимается, открывая ландшафт с пастухами, охотниками и тремя церквами. В глубине этой маленькой сцены вертеп, в котором Дева Мария держит на руках новорожденного Христа, над вертепом звезда и ангелы. Мальчики поют: «Вот Христос пришел, грехи с нас снял, от дьявола избавил детей и весь народ». Сторож объясняет все, что видно в ящике, затем мальчики поют снова: «Пастухи с поля идут поклониться нашему Христу. Три волхва принесли злато, ливан и миро нашему Христу. Этим и заканчивается представление»[[167]](#footnote-168).

Неподвижные кукольные панорамы, как и все виды театра кукол, обладающего особой вещной сохранностью, дав жизнь подвижному, действенному кукольному вертепу, не исчезли, а остались не только в культуре, славянских народов, но и многих народов Западной и Восточной Европы.

Активное формирование вертепного кукольного театра и его драматургии, возможно, прямо связано и с имевшим место расколом христианской церкви, с борьбой за паству. Процесс этот, вероятно, начался еще в период распада Римской империи, но особенно явственно он проявился во второй половине ХУI века, когда в противовес католическим школам "Ордена Иисуса", открываются "братские православные школы". Не случайно первые упоминания о собственно кукольном вертепе зафиксированы именно в этот период. (1533, 1591, 1639, 1666 гг.).

Распространению, развитию, популяризации вертепной драмы на территории России способствовали ведущие деятели православной церкви, преподаватели и учащиеся братских школ. Но со временем, когда представления кукольного вертепа стали включать в себя светские элементы, мотивы народного театра, они начали запрещаться. Таким образом, из пласта официальной, христианской культуры вертеп в России перемещается в пласт культуры неофициальной, оформляется как народный кукольный театр. За короткое время кукольный вертеп распространился от Смоленска, Новгорода, Москвы, Киева до городов Сибири, где в ХУ111 столетии он был уже популярен в Иркутске, Тобольске, Енисейске и других городах. Столь широкому распространению во многом способствовали воспитанники Киевской духовной академии, которая оставалась в России ХУ111 века центром распространения школьной вертепной драмы.

Еще одним центром стала Тобольская славяно-греческая семинария, где уже в первой четверти 18 века с успехом игрались школьные драмы Феофана Прокоповича, Дмитрия Ростовского, Симеона Полоцкого и др. В создаваемых ими «комедиях» сцены аллегорические, символические пересекаются с историческими, насыщаются злободневными сатирическими темами. Обращает на себя внимание композиционное построение (цепочка эпизодов) второй части вертепной драмы, близкое народной кукольной комедии импровизации.

Тобольские семинаристы, подобно киевским семинаристам и школярам, также устраивали вертепные кукольные представления. Позже их стали показывать мещане, солдаты, разночинцы, дети. Еще одним сибирским городом, где нашел свою публику вертеп, стал Иркутск. Здесь они укоренились надолго, и в конце ХУ111 столетия старожилы говорили о вертепе, как о традиционном сибирском театре. В статье «Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии», опубликованной в журнале «Репертуар русского театра», писатель, журналист Н. А. Полевой (1796–1846) вкратце описал сценарий представления иркутского вертепа: «Содержание вертепа, — писал он, — всегда бывало одинаково: представляли мистерию Рождества; в верхнем этаже устраивали для этого вертеп и ясли, в нижнем трон Ирода. Куклы одеты бывали царями барынями, генералами, и вертепы «водили» семинаристы и приказные по улицам в святочные вечера, потому что только на святки позволялось такое увеселение […] И вот несут вертеп, ставят полукругом стулья; на скамейках утверждается самый вертеп; раскрываются двери его — мишура, фольга, краски блестят, пестреют; является первая кукла — Пономарь, он зажигает маленькие восковые свечки, выбегает Трапезник, с кузовом, и просит на свечку. Один из нас с трепетом подходит и кладет в кузов копейку. Пономарь требует дележа; сыплются шутки, начинается драка[...] И вот — заскрипела скрыпка; раздались голоса — являются Ангелы и преклоняются перед яслями при пении: Народился наш спаситель,//Всего мира искупитель.//Пойте, воспойте//Лики, во веки//Торжествуйте, ликуйте//Воспевайте, играйте!//Отец будущего века//Пришел спасти человека!// [...]Думаю, что и теперь я наполовину еще припомню все вертепные псалмы. И каких потрясений тут мы не испытывали; плачем, бывало, когда Ирод велит казнить младенцев; задумываемся, когда смерть идет, наконец, к нему при пении «Кто же может убежати в смертный час?» — и ужасаемся, когда открывается ад; черные, красные черти выбегают, пляшут над Иродом под песню «О, коль наше на сем свете житие плачевно...» и хохочем, когда вдова Ирода, после горьких слез над покойником, тотчас утешается с молодым генералом и пляшет при громком хоре: «По мосту, мосту, по калинову мосту!». Комедия после вертепа составлялась обыкновенно из пантомимы самих вертепщиков: тут являлся род Скапена-слуги, род Оргона-барина, Немец да Подьячий; разговор состоял из грубых шуток, импровизировался, и обыкновенно слуга, бывало, при всех обманывает, бьет Немца и дурачит Подьячего»[[168]](#footnote-169).

Публика ценила вертеп не просто как увеселение, или познавательную иллюстрацию к библейским сюжетам, не только как вид церковного, а затем народного театрального искусства, но и как своеобразную энциклопедию жизни. В вертепном ящике, будто в волшебном ларе, хранится история характеров, взаимоотношений, традиций, культуры, быта и искусства не только русского народа, но и многих народов, живущих на территории России.

Первую часть пьесы, а вернее – первую пьесу вертепа, являющуюся по своей пространственно-временной, стилевой организации, продуктом средневекового театра, испытавшим влияние польской, украинской, белорусской культуры, отличала обобщенность характеров, свобода места действия. Вторая же пьеса – импровизационная народная кукольная комедия гротесково подчеркивала национальные особенности и характеры персонажей-типажей, и конкретность образов, проблем. Тем не менее, несмотря на принципиальные различия этих двух пьес, они сливались в некую двуединую модель, дополняя друг друга.

Представления вертепа[[169]](#footnote-170) начинались с партесного церковного пения и зажигания свечей, освещавших оба этажа сцены. На верхнем ярусе вертепного ящика, представлявшего собой уменьшенную копию средневековой мистериальной сцены находились ясли, сияние Вифлеемской звезды освещало спеленатого Младенца. Здесь появлялись две, изображавшие ангелов, куклы со свечами в маленьких ручках. Они кланялись яслям и уходили. Затем появились два пастуха с подарком новорожденному - ягненком. Они также кланялись, радуясь, танцевали, оставляли подношение и удалялись.

Пространство вертепа создавало такой сплав фантастического и реального, благодаря которому библейская Иудея, Вифлеем превращались в некую близлежащую деревню, куда может заглянуть любой крестьянин. Но одновременно здесь жила и евангельская драма, где злодействует Ирод Кровавый и ходит Смерть с косой.

Лишь только ушли пастухи, хор начинал трагический запев о царе Ироде. На нижнем этаже вертепа появлялись куклы-воины в шлемах, с мечами и пиками. Вслед им шествовал Ирод. Одетый в царскую порфиру, в красном плаще, с короной на голове, следуя по пути, начертанному прорезями в полу вертепной коробки, он садится на трон. К нему подходили волхвы – как правило, одна кукла с тремя фигурками, соединенными вместе. Ирод спрашивал, куда они направляются. Волхвы отвечали, что идут поклониться Новорожденному. Ирод отпускал волхвов, с просьбой известить его о месте рождения нового царя. Волхвы переходят на верхний ярус, кланяются новорожденному, подносят дары и собираются восвояси. Путь им преграждал Ангел, с предупреждением не возвращаться к Ироду и не верить его лукавым словам.

Действие вновь переносится на нижний ярус вертепа. Ирод, ожидая известий, сидит на троне, но Хор сообщает, что тот ждет напрасно. Тиран в бешенстве приказывает воинам перебить всех младенцев. Один из воинов вводит в тронный зал Рахиль и сообщает Ироду, что мать хочет умереть вместо сына. Но Ирод неумолим, и воин поднимает дитя на копье.

Чаша трагедии переполнена. Наступает время возмездия. Ирод, оставшись один, размышляет о Смерти и велит воинам не пускать ее во дворец. Но страшная гостья является:

«ИРОД (просит отсрочки): Дай отсрочки один год!

СМЕРТЬ: Ни на один месяц!

ИРОД: Дай на один день!

СМЕРТЬ: Ни на один час!

ИРОД: На одну минуту!

СМЕРТЬ: Ни на одну секунду!

Ирод покорно склоняет голову на косу, а Смерть, отрубив голову, плавно удаляется одним ходом, а другим вбегают черти с визгом и хохотом, окружают тело Ирода и под предводительством огромного черта тащат тело в ад.

Хор (изображает накипь адской смолы):

Жж… Зз…С…

Трон опустел»[[170]](#footnote-171).

Так заканчивается первая часть представления. Исследователи русского фольклора А.Ф. Некрылова и В.Е. Гусев в одной из своих работ обратили внимание на близость этого эпизода вертепа к эпизоду другой русской народной драмы - «О храбром Анике-воине и смерти», а также к рукописной повести ХУI в. «Прения живота и смерти»[[171]](#footnote-172). Это лишний раз доказывает наличие взаимовлияния, элементов общности русской школьной драмы и фольклора.

Вторая, комическая часть представления играется на нижнем ярусе вертепа и представляет собой вариации на темы народной кукольной комедии. Здесь мы находим многочисленные сцены, схожие с «петрушечной камедью» - покупка у цыгана лошади, пародийные похороны, лечения, сватовство и др. Важно отметить и то обстоятельство, что вторая часть вертепа – своеобразная диалектальная комедия, так как у многих персонажей иной, свой диалект, своя, особая комическая речевая характеристика.

Для сравнения финалов драмы «О царе Ироде» и комедии типа «Петрушка» обратимся к одному из вариантов концовок народной кукольной комедии:

Петрушка: Эй, человек! Тебя как звать? (Пауза)

Смерть (глухо): Я – Смерть, тебя с собой зову!

Петрушка: Что? Ты похожа на сову!

Смерть: Я – Смерть и взять тебя пришла!

Петрушка: Другого, видно, не нашла!

Смерть: Твой смертный час пришел, Петрушка!

Петрушка: Иди-ка к черту, ты, старушка!»[[172]](#footnote-173).

Два финала. Один драматический, другой – пародийный – его зеркальное отражение.

Русская кукольная вертепная комедия, по сравнению с украинской, белорусской и польской, содержит в себе значительно больше сатирических, светских элементов. О направлении развития русского вертепа красноречиво говорит тот факт, что в ХУI – ХУII вв. центральными были события, разворачивавшиеся на верхнем этаже вертепа – «Рождество» и нижнего этажа - «Царь Ирод». В конце ХУ111 в. центральной частью становятся, в основном, события «нижнего этажа»: драма о царе Ироде и сатирическая кукольная комедия. В Х1Х в. вертеп, как справедливо заметили А. Некрылова и В. Гусев, «…совершенно освободился от религиозных сцен, даже само имя Ирод оказалось забытым, и действия некоего безымянного царя-тирана направлены против русского народа, судя по реплике кукольника, открывающего представление: «Начинается комедь, чтоб народу не шуметь, русский народ будем сверху пороть!»[[173]](#footnote-174).

Первая часть вертепной драмы в течение Х1Х в. все более сокращается и приобретает черты не столько религиозной, сколько тираноборческой драмы и народной сатирической, пародийной комедии. Здесь показателен пример Торопецкого вертепа (Псковская губерния), описанного М. И. Семевским, в 1863 г. Комедию разыгрывал кукольник Василий Михайлов - "мещанин, ремеслом башмачник": "Это худощавый, с русой бородой и плутовскими глазами человек лет тридцати[...] Избушка его стоит на одной из глухих улиц, но по вечерам во все святки до крещения, а потом по воскресеньям и каждый вечер на масленице ее легко найти; над ней высоко горит фонарь"[[174]](#footnote-175). В избе играет скрипка. Публика платит за вход по копейке и занимает в избе места. Сама изба разделена занавеской на две части: на одной стоят скамейки для зрителей, на другой - два скрипача и стол с прорезями, как у вертепа. Собственно истории Рождества в этом представлении не было. Оно состояло, в основном, из комических коротких сцен на темы жизни селения. В конце спектакля вертепщик обращался к зрителям с просьбой не судить его строго и с поздравлением народа с праздником[[175]](#footnote-176).

Вертепная Торопецкая комедия включала в себя и пародии на духовные канты. Причем, пародии такие сальные, что М. Семевский не приводит их текст в очерке. Торопецкий вертеп уже существенно отошел от принципов традиционной вертепной драмы. Вместо двухэтажного ящика-домика остался лишь стол с прорезями для вождения кукол. Полностью исчезла религиозная часть. Вместо царя Ирода - просто некий Царь, и спектакль приобрел уже не религиозный, а скорее социально-сатирический, конкретный, легко узнаваемый публикой характер.

В конце Х1Х в. русский вертеп, также как и многие другие виды народного театра стал угасать. События Октября 1917 года фактически решили его судьбу. Он исчез, оставаясь предметом исследования ученых-фольклористов, режиссеров, сценографов, литераторов. Но сама школьная вертепная драма, также как и сатирическая народная кукольная комедия, стала своеобразным фундаментом для становления русской профессиональной драматургии театра кукол. Значительное место в этом становлении принадлежит и «вольным англо-немецким комедиям».

*«ВОЛЬНЫЕ АНГЛО-НЕМЕЦКИЕ КОМЕДИИ»*

Русская профессиональная драматургия театра кукол, с ее опорой на традиции народного творчества, являясь самобытным явлением театрального искусства, представляет собой часть общемировой и, прежде всего, европейской культуры. Ее история — это продолжение, развитие и переосмысление тенденций, существовавших в мировой культуре. Театр кукол, будучи типом театрального искусства, включает в себя не только театральные жанры, но и его виды. Этот театр является искусством синтетическим в целом и синкретическим по существу. Поэтому и драматургия театра кукол, является своеобразной моделью театральной драматургии в целом.

В России профессиональные театральные представления с участием кукол и масок появились при царе Алексее Михайловиче. Известно, что инициатором и организатором таких театральных представлений в России был боярин Артамон Сергеевич Матвеев, воспитатель второй жены царя Натальи Кирилловны Нарышкиной, занимавший пост главы Посольского приказа (1671 - 1676 гг.). Часто в этих спектаклях использовались куклы и маски. Так, например, в спектакле «О Давиде и Голиафе» великана Голиафа изображала большая кукла в белых жестяных латах, а в представлении «О Бахусе с Венусом» роль пьяницы и развратника Бахуса отводилась огромной кукле, сидящей верхом на винной бочке. В «Егорьевой комедии» на сцене появлялся изрыгающий пламя дракон. Волшебные превращения, полеты, казни, невиданные чудовища, фантастические существа, которыми изобиловали пьесы и спектакли того отдаленного времени, просто невозможно было изобразить на сцене иначе, чем в куклах и масках.

Впрочем, «пьесами» такие произведения можно назвать весьма условно. Это были своеобразные «предпьесы», неотъемлемые части представлений, их описания, сценарии. Их нельзя рассматривать, как самостоятельные художественные факты. Разрабатывая методологию театроведческого подхода к истории драмы, историк английского театра А.В. Бартошевич писал, что «здесь основополагающее значение имеет тот факт, что, по крайней мере до рубежа ХУ11 – ХУ111 вв. – периода глубокого перелома во всем развитии европейской культуры – драматическая литература рождалась преимущественно, как неотъемлемая часть театрального представления»[[176]](#footnote-177).

Известно, что профессиональная драматургия в России возникала под влиянием барокко. Этот этап был связан с именами талантливого немецкого драматурга, актера и организатора театрального дела Иогана Готфрида Карла Фельтена и пастора Иогана Грегори.

Иоганн Фельтен (Velten) - «лейпцигский магистр» руководил одной из самых популярных немецких трупп XVII века, став реформатором сцены, создателем театрального направления «Haupt und Staatsactionen». О пьесах и спектаклях «Haupt und Staatsactionen» (или как их еще называли в России «вольных англо-немецких комедий») позже неоднократно высказывались Лессинг, Шиллер, Гете, который в своем «Фаусте» называл их «бедными мелодрамами с прекрасными моральными сентенциями, которые вкладываются в уста марионеток».

«Haupt und Staatsactionen» — не только жанр драматургии, но и разновидность театрального искусства барокко. В его представлениях «живые актеры» исполняли роли добродетельных действующих лиц, пользующихся расположением зрителей, а куклы - роли злодеев и фантастических существ. Совместные выступления кукол и драматических актеров появились в Англии середины XVII века в связи с запретом на драматические представления. Так как билль пуританского Парламента от 22 октября 1642 г., закрепленный эдиктом в 1647 г., не распространялся на кукольные спектакли, английские драматические актеры нашли приют в странствующих театрах кукол. Этот вынужденный союз принес необычный результат в виде полукукольных-полудраматических представлений, в которых жанры сплетались в причудливое целое. Их сюжеты и изобиловали сценами ужасов, убийств, злодеяний, фантастических превращений и шутовских клоунад.

В это время театр кукол получил огромное преимущество: безработные драматические актеры в поисках заработка шли на кукольные подмостки, драматурги, оставшиеся не у дел стали отдавать свои пьесы кукольникам. Мало того — театры кукол захватывают популярный репертуар, принадлежавший когда-то драматическим сценам. О театре кукол начинают говорить, его спектакли обсуждаются, его сюжеты вдохновляют драматургов, писателей и поэтов. Так за два года до появления «Потерянного рая» (в 1643 году — на следующий год после запрета театральных представлений), поэт Джон Мильтон, обращаясь к Парламенту, писал: «Есть люди, осуждающие божественное провидение за то, что оно допустило грехопадение Адама. Безумцы! Когда Бог дал человеку разум, он предоставил ему и свободу выбора, ибо выбирать — значит размышлять. В противном случае наш праотец был бы механическим Адамом, похожим на Адама в театре марионеток!..»[[177]](#footnote-178).

Из пуританской Англии смешанные полудраматические, полукукольные труппы актеров перекочевали в Голландию, а оттуда — в Германию. Каждая из стран наложила на эту драматургию отпечаток своей культуры, в результате чего и созрели те англо-немецкие комедии, которые перекочевали на российскую сцену.

Через 300 лет (в 70-х – 80-х годах XX века) в России и многих других странах мира появятся пьесы и спектакли «третьего жанра»[[178]](#footnote-179), где мы увидим подобное смешение кукольного, драматического искусств, балета, пантомимы и театра масок. Здесь уместно вспомнить образную мысль В. Шкловского о природе смешения жанров: «Жанры сталкиваются как льдины во время ледохода, они торосятся, т.е. образуются новые сочетания, созданные из прежде существовавших единств. Это результат нового переосмысления жизни»[[179]](#footnote-180).

Иоганн Фельтен переосмыслил и значительно поднял качество пьес типа «Haupt und Staatsactionen». Активную роль в его театре играли и куклы, и драматические персонажи. Об этом факте мы находим упоминание в труде А. Веселовского «Старинный театр в Европе»[[180]](#footnote-181).

Исследователи не раз обращали внимание на кукольность «Haupt und Staatsactionen». «Она имеет очень много общего с кукольным представлением, — писал историк театра П. О. Морозов, — кукла не имеет внутренней драматической жизни и потому все ея движения должны быть объяснены словами и все психические мотивы, вся игра страстей излагается как можно подробнее, актеры XVII столетия, в сущности, были такими же куклами на проволоках, при всем нагромождении трагизма и внешних эффектов, страдали отсутствием реального, живого действия»[[181]](#footnote-182). Этим пьесам присуще сочетание трагического с комическим, героического или назидательного монолога с простонародной шуткой, пафоса с просторечием. В них действовали и обычные люди - знать, крестьяне, горожане, монахи, купцы, солдаты, и сказочные, мифологические существа, великаны, драконы, и библейские герои. Действие пьес происходило во дворцах, монастырях, на турнирах.

Официальная театральная жизнь российского государства конца XVII – начала XVIII вв. прошла под знаком «вольных англо-немецких комедий». Хорошо известно, что первым, кто смог осуществить театральную постановку в России XVII в. был магистр Иоганн Готфрид Грегори — пастор церкви в Немецкой слободе Москвы. В прошлом он был офицером шведской и польской армий. В Москве Грегори появился в 1658 году, и первое время состоял школьным учителем в немецкой школе. В 1662 г. он побывал на своей родине в Вене, получил степень магистра. Вскоре его назначают пастором новой московской кирхи под покровительством генерала Баумана.

Грегори был поклонником драматургии «Haupt und Staatsactionen», и энергично принялся за выполнение порученного дела. Он сам писал свои пьесы, заложив тем самым основы русской драматургии. Грегори писал их по-немецки; затем они переводились на русский язык. Соавторами текста его первой пьесы «Артаксерксово действо» были школьный учитель, врач Лаврентий Рингубер, лейб-медик Лаврентий Блюментрост и учитель Юрий Гюбнер (Хюбнер), написавший впоследствии "Темир-Аксаково действо" на основе книги Жака дю-Бека (Париж, 1594 г.).

17 октября 1672 г. состоялась премьера. "Артаксерксова действа". Пьеса передавала содержание библейской книги "Эсфирь", о персидском царе Артаксерксе, расставшимся с непокорной женой Астинь и женившимся на Эсфири, раскрывшей придворный заговор Амана и спасшей от истребления свой народ. Впоследствии, кроме «Артаксерксова действа» («Комедии об Есфири») этот театр разыгрывал пьесы: "Иудифь", "Комедия о Товии младшем", "Егориева комедия", "Малая прохладная комедия об Иосифе", "Темир-Аксаково действо", "Жалобная комедия об Адаме и Еве", "Комедия о Давиде с Голиафом", "Комедия о Бахусе с Венусом" и др. Часть этих пьес была основана на библейских книгах, другие знакомили публику с мифологическими сюжетами.

Так пьеса "Иудифь" основывалась на истории осады полководцем персидского царя Навуходоносора Олоферном, - города Вефулии, и спасения осажденных красавицей Юдифью, проникшей в лагерь Олоферна и отрубившей ему голову.

Драматурги того времени выполняли и режиссерские функции. Фантастические и отрицательные персонажи пьес изображались куклами, масками, положительные герои — драматическими актерами. Так, судя по дошедшим до нас описям костюмов и реквизита, Голиаф из комедии «О Давиде и Голиафе» был большой ростовой куклой: «Голиафу костюм большой из пестрых выбоек, латы большие же от головы до колен, да ему ж сделана голова большая клееная полотняная с накладными волосами и с бородою, да на голову большой шелом белого железа, да для вышины подделаны ноги большие деревянные и обиты кожею красною, да руки большие же, да копье деревянное»[[182]](#footnote-183). А в пьесе «Егорьевая комедия» куклой был громадный, изрыгавший дым и пламя Змей.

Эти сценарные драмы, «предпьесы» подразумевали особое, условное отношение к месту действия и времени. Место действия не ограничивалось, оно могло находиться где угодно в любой точке земли, мифологии, истории, а время действия могло и растягиваться, и спрессовываться, подчиняясь этому действию, событиям и действующим лицам. В этом условном мире явственно проявлялись особенности стиля барокко, с его интересом к чудесам, всему волшебно-ужасному в мире природы, людей, мифологии, фантазии.

Эстетика барокко, яркой иллюстрацией которой был «Haupt und Staatsactionen» стремилась к синтезу искусств. Театральные представления того времени невозможно охарактеризовать, как драматическое или кукольное, оперное или балетное. Ради создания эффектной, зрелищной театральной иллюзии в нем сочетались различные виды искусства. «Все искусства доводили визуальность до высоких ступеней совершенства, играли иллюзией. Таковы живопись и архитектура: «[…] и живописец, и скульптор претендуют на […] абсолютную власть над природой […] мраморные люди должны не только бегать, падать и пр., но и должны летать между прочим, как бесплотные духи, уже не говоря о живописных людях, скалах, деревьях, зданиях, для которых никакие физические законы вообще е существуют»[[183]](#footnote-184).

Пьесы, созданные драматургами этого периода, по существу, одновременно были и режиссерскими сценариями, планами постановок, на основе которых создавались и сами спектакли. Пастор Иоганн Грегори умер 16 февраля 1675 г. и его дело продолжил Юрий Гюбнер, который служил офицером польской армии, воевавшей с Россией, а после пленения под Смоленском, оказался в Немецкой слободе, где служил учителем латинского, немецкого и фламандского языков. Здесь же он увлекся театром и стал помощником Грегори. Если пьесы Грегори носили религиозный характер, то пьесы и постановки Гюбнера тяготели к батальной тематике. Примером тому служит пьеса «О Баязиде и Тамерлане» ("Темир-Аксаково действо"), где угрожавший в 1395 г. Москве Тамерлан (Темир-Аксак), пленивший турецкого султана Баязида I, предстает, чуть ли не защитником христианства. В пьесе также фигурировал шут Пикельгеринг (европейский шут, аналог русского Петрушки), крадущий у воинов вино и закуску.

После Гюбнера руководство театром и его репертуаром перешло к Иосифу Стефану Чижинскому. Он окончил Киевскую духовную академию, после чего служил ротмистром в полку гетмана Потоцкого. В 1657 г. Чижинский несколько лет преподавал латинский язык в школе Киевского Братского монастыря, а позже в Смоленске — учил дворянских детей. Приехав в 1675 г. в Москву, Стефан Чижинский попадает к боярину Артамону Матвееву, который, узнав о его пристрастии к театру и литературе, делает его руководителем придворного театра. Во время его руководства (1675–1676 гг.) театр играет уже на русском языке. Тогда же Чижинский написал пьесы «О Давиде с Голиафом», «О Бахусе с Венусом», «Об Адаме и Еве», «Об Иосифе», где, как известно из истории русского драматического театра, ряд персонажей изображались куклами и теневыми фигурами. В пьесе «О Бахусе с Венусом», например, одного из главных действующих лиц – Бахуса изображала большая «ростовая» кукла, а его жену Венус, и их сын Купидона – драматические актеры.

Разумеется, все эти пьесы не были собственно «кукольными», но не были и исключительно «драматическими», так как служили драматургической основой для театральных представлений смешанного, барочного типа, где было место и драматической игре, и игре кукол. А так как задачи раскрытия психологии характеров персонажей в драматургических произведениях периода барокко не стояли на первом плане (главенствовала идея создания эффектного событийного зрелища), многие из этих пьес, впоследствии, сохранились только в репертуаре кукольных театров.

На формирование будущего репертуара русского театра кукол в первой половине XVIII в. оказали огромное влияние и пьесы появившихся в России немецких, английских, голландских кукольников. Среди пьес, которые они играли в Санкт-Петербурге и Москве: «О князе Эберикусе, или дважды замужняя принцесса Сигизмунда и принц Густав Гардиус», «О великом короле Марокко из Вавилонии, или Битва рыцарей с драконом из-за прекрасной принцессы Астраэи», «Великий Могол, или Испытание любви принца Зелимора и принцессы Мирмины» и др.

Эта драматургия оказала решающее влияние на возникновение и формирование профессиональной драматургии русского театра в целом и театра кукол, в частности. Она стала ее формообразующей основой, жанровой, тематической, структурной. Примером могут стать многие пьесы, в частности, популярная в России XVIII века кукольная пьеса о докторе Фаусте. В Европе она появилась почти одновременно с народной книгой Иогана Шписа «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587). На ярмарках Франкфурта-на-Майне странствующие кукольники играли «Чудесные и печальные истории доктора Фауста - чернокнижника из Виттенберга»[[184]](#footnote-185). Кукольное представление, так же как и книга сразу приобрело популярность.

Со временем сюжет спектакля приобрел немало новых сцен и, главное — одного из героев. Им стал Гансвурст - любитель повеселиться, поесть и погулять (разумеется, за чужой счет). Создателем Гансвурста был «отец венской народной комедии» Йозеф Страницкий (1676–1726). Сын лакея, онемеченный чех, он был родом из Граца. Рано остался сиротой, странствовал с бродячими марионеточниками, играл в кукольном «Фаусте» и «Дон Жуане», история возникновения и создания которого очень похожа на историю появления «Фауста».

В 1699 году Страницкий сам стал хозяином кукольного театра и написал для него свою версию «Фауста», включив в ткань сюжета новый персонаж, который обессмертил его имя. Гансвурст со временем полностью заменил своего предшественника — шута Пиккельхеринга точно так же, как в будущем его заменит Касперль[[185]](#footnote-186). По сравнению с предшественником, Гансвурст без меры чувственен, даже похотлив, изумительно прожорлив, совершенно раскован и свободен. Все эти качества толкают его на разнообразные любовные похождения.

Драматург «сделал эту здоровую натуру зальцбургским крестьянином, заставил говорить его на диалекте, одел в костюм, хотя и не лишенный некоторой театральной стилизации, но все же в одежду верхнеавстрийского, то есть альпийского крестьянина, с желтыми шароварами, низкими ботинками, красной курткой без застежек, с белым воротничком в оборках и знаменитой остроконечной шляпой на голове. На переднике с монограммой... у него красовалось нашитое на зеленом поле сердце, за спиной — ранец в виде колбасы, за поясом — кнут»[[186]](#footnote-187). Играя роль своеобразной сатирической приправы, Гансвурст неизменно придавал новый оттенок любому оригинальному сюжету. И что любопытно, будь этот сюжет историей виттенбергского чернокнижника, или севильского обольстителя, в присутствии Гансвурста они приобретали отчетливые черты «петрушечной» уличной народной комедии.

Гансвурст стал вездесущ. Он вдруг возникал то в комедии «Об Адаме и Еве», давая молодым к месту и не к месту первые советы супружеской жизни, то в представлении «О Давиде и Голиафе», он вспрыгивал на колени Юдифи в одноименном спектакле театра кукол и сокрушался об отсутствии пива на ковчеге старика Ноя... Сюжетно Гансвурст был везде лишним, но по существу — одним из главных героев.

Кукольные спектакли о Фаусте шли в России, по меньшей мере, с середины XVIII в. Известно, что уже в начале 60-х годов столетия голландский кукольник Франц Антон Заргер (Сергер) со своим сыном Иозефом "итальянскими марионетками" играли «Доктора Фауста» для москвичей и петербужцев. Классика кукольной сцены - "Иоанн Фауст доктор, чернокнижник и преступник", и "Дон-Жуан, или Каменный гость" входила в репертуар «прибывших из немецких земель» госпожи Пратте (1816-1817), отца (1832-1834) и сына Крамесов (1864- 1868), Георга Клейншнека (1832-1848), «механика из Голландии» Швигерлинга (1851-1862). Эти пьесы, как и приспособленные для театра марионеток сюжеты "Волшебной флейты" и "Вольного стрелка", в Х1Х в. идут не только в столицах, но и в Одессе, Севастополе, Харькове, Казани, Саратове, Воронеже.

Пьеса театра кукол о Доне Жуане пользовалась успехом у российской публики еще в первой половине XVIII столетия. Известно, что прибывшие в Санкт-Петербург немецкие кукольники Иоганн Христофор Зигмунд (Сигмунд) c женою Елизаветой в 1733 году извещали публику о том, что они, в ряду других, будут играть спектакль «О житии и смерти Дон Жана, или зерцало злочинной юности»[[187]](#footnote-188).

Сохранилось более позднее описание спектакля немецкого кукольника Германа Швигерлинга, работавшего в России с 1851 по 1862 г. и именовавшего себя «механиком из Голландии». Для нас оно ценно описанием сюжета пьесы: «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 […] 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 гидальго. 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 пустынник. Дон Жуан приказывает своему слуге попросить у него покушать. Вы моих кушаний кушать не станете, говорит пустынник 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 удается, потому что бьет полночь, является командор в сопровождении четырех привидений, которые наводят на Дон Жуана такой страх, что он тут же умирает...»[[188]](#footnote-189).

Основные герои европейской уличной кукольной комедии (Полишинель, Панч, Петрушка и т.д.) сюжетно часто повторяли историю о Доне 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[[189]](#footnote-190).

Пьесы «О преступлении прародителей Адама и Евы», «О целомудренном Иосифе от Сересы зело любимом», «Распятие Христово», «Дон Жуан», «О короле Адмете и силе великого Геркулеса» и др. в исполнении немецких театров кукол в первой половине XVIII века пользовались большой популярностью и в России. О некоторых из них упоминал В.Н. Перетц[[190]](#footnote-191). Здесь важно отметить, что эта драматургия уже в XVIII веке закладывала основы для реализации будущего «проекта» культуры России начала ХХ века – Модерна[[191]](#footnote-192).

Среди прочих, В. Перетц описал и сюжет пьесы для театра кукол «О короле Агасфере и королеве Есфири»: «Король Агасфер прогоняет свою жену за то, что она отказывается выйти к народу, и рассылает придворных на поиски красавицы, которую он мог бы сделать царицей. Аман находит Есфирь, на которой тот и женится. Царь награждает Амана. Последний, однако, забывает, что есть предел почестям, и за это судьба наказывает его в лице Мардохея, дяди Есфири, в столкновении с которым Аман теряет милость царя и, по приказанию последнего, подвергается казни через повешение. Параллельно с этим развивается история шута Гансвурста и его жены. Сначала жена бьет шута и всячески отравляет ему жизнь. По совету соседа Гансвурст прибегает к помощи палки; жена тотчас смиряется до такой степени, что сосед, придя к Гансвурсту, не узнает его жены. Но уже немного спустя, ей наскучило быть под властью мужа, она дерется с ним, и, наконец, оба идут на суд к царю Агасферу, который решает, что им следует расстаться навсегда. Этот срок кажется им чересчур долгим. Тогда царь велит им остаться при дворе. Комедия заканчивается балетом»[[192]](#footnote-193).

Здесь же исследователь описывает популярную среди европейских кукольников и шедшую в России XVIII века пьесу «О житии и смерти мученицы Доротеи». Ее автором был немецкий актер, хозяин смешанной кукольно-драматической труппы Рейбеханд. Прежде чем появиться в России, пьеса обошла многие западноевропейские сцены.

Авторы, драматурги, писавшие для театра кукол весьма вольно обходились и с сюжетом, и с персонажами, и с первоисточниками. Свидетельств тому множество. Один из самых наглядных и достоверных источников – пьеса английского драматурга Бена Джонсона «Варфоломеевская ярмарка» (1614 г.), поставленная труппой королевы Елизаветы. Она во многом документальна — начиная с имен реальных английских кукольников, их характеров и привычек, кончая их репертуаром, пьесами, которые игрались английскими кукольниками XVI–XVII столетий на лондонской Варфоломеевской ярмарке и впоследствии, в XVIII в., появившиеся в России: «Разрушение Норвича», «Пороховой заговор», «Содом и Гоморра», «Иерусалим», «Ниневия», «Человеческий разум», «Иона и кит», «Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза» и др.

Один из персонажей «Варфоломеевской ярмарки» — Ленторн Лезерхед (Кожаная голова) — вполне реальное лицо — известный содержатель лондонского кукольного театра того времени Ленторн Летерхед. Последнее действие своей пьесы Бен 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 Литлуит (Недоумок). Полагают, что 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 Гелеспонт и однажды погиб в его бурных водах, в пьесе Джонсона приобрела фарсовый, пародийный характер. Гелеспонт 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 (третьим действием) «Варфоломеевской ярмарки». Она стала первой авторской кукольной пьесой, где народная ярмарка, эстетика балаганного действа используются драматургом как основной прием, ключ, открывающий двери в принципиально новое для театра кукол пространство.

Учитывая, что «в хороший день» кукольник играл по девять-десять спектаклей, можно быть совершенно уверенным — от первоисточника куклы оставляли весьма малую часть. Но зато они брали то, что им было нужно, и что приносило кукольникам деньги и успех, а зрителям радость и развлечение — действенный сюжет.

«КУК. Вы играете по книжке, я ее читал?

ЛЕЗЕРХЕД. Ни в каком случае, сэр.

КУК. А как же?

ЛЕЗЕРХЕД. Есть способ лучший, сэр. К чему для нашей публики разучивать поэтическое произведение? Разве она понимает, что значит «Гелеспонт—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 Гелеспонта 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…»[[193]](#footnote-194).

Принцип подобных переделок литературных произведений для театра кукол известен и сегодня. Это традиционный прием, когда кукольник (актер, режиссер, драматург) перерабатывают первоисточник: облегчают и укорачивают текст, осовременивают его, приспосабливают действие для персонажей-кукол. Подобный прием широко использовался и в пьесах для театра кукол, игравшихся в России XVIII века.

К примеру, в 1745 г. В Санкт-Петербурге на Большой Морской улице, «недалеко от Синего моста, напротив большого деревянного кабака, в желтом каменном доме» шли кукольные представления Мартина Ниренбаха. Владелец театра объявлял, что представления даются «редкими статуями и хорошо обряженными большими итальянскими фигурами». В репертуаре: «Великий Могол, или Испытание любви принца Зелимора и принцессы Мирмины», «О великом короле Марокко из Вавилонии, или Битва рыцарей с драконом из-за прекрасной принцессы Астраэи», «О князе Эберикусе, или Дважды замужняя принцесса Сигизмунда и принц Густав Гардиус», «Царственная принцесса Аврора и неистовый Ораландес вместе с безумным графом Затербаном», «Азиатская Баниза, или Восходящее золотое солнце империи Пейо», «Десятилетняя осада Трои из-за прекрасной царицы Елены», «Сила великого Геркулеса, или О царе Адмете и царице Алкесте»[[194]](#footnote-195).

«Об источниках, сценарной канве, героях перечисленных представлений, — писал об этих пьесах А. П. Кулиш, — можно только гадать, даже в тех случаях, когда на афише встречается знакомое имя или словосочетание. В названии «Царственная принцесса Аврора и неистовый Ораландес вместе с безумным графом Затербаном», казалось бы, можно услышать отзвуки рыцарских поэм итальянского Возрождения, но приведенный перечень действующих лиц (Король Мантелор Арабский; Принцесса Аврора, его дочь; Персидский султан; Граф Затербан; Ораландес, дворянин; Богиня Диана; Арлекин в качестве Бога Марса) не дает к этому никаких оснований. Впрочем, неоднократно бывало, что известные сюжеты перелицовывались кукольниками до неузнаваемости с изменением имен, «подданства», а то и пола героев. [...] «Азиатская Баниза, или Восходящее золотое солнце империи Пейо» отсылает к многотомному роману Г. А. Циглера, написанному в конце XVII столетия. В нем добродетельная принцесса Баниза и образцовый принц Балацин противостоят ужасному тирану Хаумигрему […] Впрочем, шли […] и другие сюжеты. «Десятилетняя осада Трои из-за прекрасной царицы Елены» погружала завернувших к немецким кукольникам обитателей столицы в мир отнюдь им не чуждый […] Сам сценарий мог восходить и к соответствующим немецким трагедиям Г. Сакса (1554), Г. Готтхарта (1599), и к пьесам, известным в Германии по репертуару английских бродячих комедиантов (одна из них — «О разрушении города Трои» — показывалась в Нюрнберге труппой Дж. Спенсера еще в 1628 году). […] Еще один мифологический сюжет отчетливо просматривается в развернутом названии последней из сохранившихся афиш: «Сила великого Геркулеса, или О царе Адмете и царице Алкесте, которая из-за любви к своему мужу сама себя лишила жизни, так что ее кровь публично вытекла из груди». […] До нас дошел текст исполняемого в куклах «Действа о короле Адмете и королеве Алкесте» (Divadlo o kruli Atmedusovi a krulovne Alceske // Komedie a hry ceskэch lidovэch loutkuru. Praha, 1959. S. 73–86). Именно так называется пьеса записанная в Чехии в 1862 году. […] Ужасы и страсти быстро сменялись шутовством и буффонадой. […] «Десятилетняя осада Трои» шла «при сквозных проказах Арлекина», афиша «Алкесты» обещала, что «в забавах Арлекина недостатка не будет». […] Программа каждого вечернего представления складывалась из двух частей. После основного, исполненного в куклах зрелища шла короткая заключительная комедия «с живыми персонами». Ее герои, как бы подхватывали и развивали комическую линию, намеченную в «главном и государственном действе», и окончательно погружали зрителей в фарсовую стихию»[[195]](#footnote-196).

Таким образом, репертуар заезжих кукольных театров в России XVIII в. был достаточно обширен и знакомил российских зрителей со всем спектром достижений европейской драматургии театра кукол.

Искусство играющих кукол, его драматургия стали в России настолько популярны, что к концу первой трети XVIII века о них появились первые основательные теоретические статьи. В опубликованной в «Примечаниях на Санкт-Петербургские ведомости» статье «О позорищных играх или комедиях и трагедиях» анонимный автор писал: «Между позорищными играми надлежит также и щитать и кукольныя игры, в которых представления не живыми персонами, но куклами делаются. Такие куклы толь искусно делаются, что все их члены тонкими проволоками как кому угодно обращать можно, и таким способом оным все движения человеческого тела изображаются. Хотя речи помянутых кукол ото скрытых позади театра людей произносятся, однакож, ради нарочитаго отдаления смотрителя оное насилу приметить можно. Сего ради ежели такия кукольныя игры в наибольшем совершенстве показаны быть могут, то нельзя в том не признаться, что они великое удовольствие и удивление в смотрителях произведут, хотя оно и не таково будет, каково в обыкновенных позорищных играх случается. *К томуж такими куклами многия действия показать можно, к которым живыя персоны весьма неспособны* [здесь и далее курсив мой — Б.Г.]. Например, можно ими удивительнейшие образы людей, редко виданные уроды, смертельные убийства, и другия сим подобныя вещи очень легко изъявлять, чтоб живыми людьми не без великого труда в действо производить надлежало. К тому ж художество и способность чрез которую такими *бездушными фигурами естество вещи толь исправно показывается*, смотрителя в немалое удивление приводит, и само собою смотрения уже достойно есть. Иные подражания позорищным играм делаются одною только тенью, которыя в темной камере на намазанную маслом бумагу наводится. И хотя таким способом показанныя фигуры ничего не говорят, однакож от знаков и других показаний познавается, что оные знаменуют. Сею тенью изображаются многия зело дивные виды и их применения, что в других позорищных играх не так хорошо учиняться может. Таковыя немыя представления делаются иногда и живыми персонами, причем всю историю такожде от знаков и телесных движений познать можно. Но в таких позорищных играх искусные танцы и изрядная музыка есть главнейшее дело, которое того достойно, чтоб оное смотрели. Как от данных от Аристотеля и Горация правил о позорищных играх так и от оставшихся после греков и римлян изрядных примеров французские описатели комедии и трагедии три главныя и основательныя правила положили, которыя в сочинении всех позорищных игор примечать надлежит [...]»[[196]](#footnote-197).

Драматургия театра кукол XVIII столетия живо откликалась и на политические события своего времени. Так известно, что в 1731 г., почти сразу после ссылки князя Меншикова в Березов, в городах Германии приобрела широкую популярность кукольная пьеса «Чрезвычайные перемены счастья и несчастья славной памяти Алексея Даниловича князя Меншикова, бывшего фаворита, министра государственного совета и генералиссимуса Московского царя Петра I, в данный момент настоящего Велизария, низвергнутого с вершины величия в глубочайшие пропасти несчастья». Пьеса носила шутовской характер, так как все жизнеописание Меншикова проходило при участии «Гансвурста, продавца пирожков, поваренка и забавных сибирских браконьеров».

Очевидно, что процесс становления профессиональной драматургии театра кукол в России XVIII столетия проходил под влиянием эстетики барокко и «англо-немецких вольных комедий», ставших ее своеобразной формообразующей основой. Эта основа, в свою очередь базировалась на традициях народной импровизационной кукольной комедии и школьной вертепной драмы.

*ЛЮБИТЕЛЬСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ ТЕАТРА КУКОЛ XIX в.*

Удивительно разнообразен был театр кукол в России XIX века. В это время продолжается жизнь вертепа, развивается русская народная кукольная комедия, в представлениях многочисленных европейских кукольников перекрещиваются пути различных западноевропейских с традициями русских народных кукольных представлений. Искусство театра кукол активно проникает в семейную среду.

Традиции домашнего и народного театра кукол в России того столетия стали так сильны, что почти никто из известных, прославивших впоследствии свое имя драматургов, писателей, поэтов, ученых, художников в детстве или юности не избежал встречи с театром кукол. Среди них: А. Бестужев-Марлинский, А. Герцен, Д. Григорович, Н. Полевой, А.И.Панаев А. Бенуа, С. Аксаков, М. Лермонтов, В. Соллогуб, Л. Толстой, Ф. Достоевский, К. Станиславский, Н. Гумилев**,** А. Блок, А. Толстой, А. Ремизов, К. Бальмонт, А. Белый и многие другие.

Искусство играющих кукол активно заявляет о себе на российских ярмарках, гуляньях. Сами кукольники являли собой разнонациональное, разноязыкое, разнохарактерное сообщество, с разным уровнем культуры и образования, репертуара, исполнительского мастерства. В репертуаре кукольных представлений ХIX в. значатся пьесы, созданные и на основе инсценировок европейских романов, вольных переложений традиционных европейских кукольных пьес: «Чертов колодец, или Старик везде и нигде», «Свадьба Пимперле после смерти», «Волшебный дворец, или Приключение на охоте», «Великодушный султан, или Морское сражение на Черном море», «Марианна, или Женщина-разбойник», «Атеист, наказанный громом», «Рыцарь-разбойник» и многие другие. Часто в репертуаре появлялись и адаптированные для кукол пьесы драматических театров.

В афишах кукольных спектаклей - «Принцесса Какамбо» А. Коцебу, «Побег в Турцию, или Невольный пленник» И.Г. Эберле, «Фауст» и «Дон Жуан», «Атаман венецианских разбойников, или Пожар в Венеции», «Волшебная цитра, или Праздник ведьм на драконовой скале», «Рудольф, адский сын, или Страшное наказание», «Счастье после скорби, или Любовь утешает» и многие другие.

В подражание этим пьесам, близким эстетике «вольных англо-немецких комедий», но и с уже ярко проявленной романтической тенденцией, появляются первые опыты русской авторской драматургии для театра кукол. Среди них была и недошедшая до нас пятиактная пьеса «Очарованный лес» А. А. Бестужева-Марлинского (1797–1837). В воспоминаниях «Детство и юность А. А. Бестужева» его брат Михаил писал, что «Очарованный лес» был вторым литературным произведением А. Бестужева. Это была большая пьеса, в пять актов, написанная для кукольного театра. Александр Бестужев ограничился для первого представления куклами главных лиц, остальные были вырезаны из картона и раскрашены собственною его рукой. Большая часть декораций была сделана с помощью воспитанников Академии художеств, которые безжалостно исправляли в его альбоме ошибки и погрешности против перспективы и вкуса. Автор воспоминаний хорошо запомнил, как один из персонажей спектакля трус-лакомка оруженосец в очарованном лесу, прельстившись яблоком, несмотря на запрет, хотел сорвать его, но когда он подошел к дереву, проволока, приводящая в движение руки марионетки, порвалась[...] Но юный А. Бестужев не растерялся, вывел на сцену шута и начал импровизацию, которую так ловко связал с ходом пьесы, что эффект едва ли не был лучше[[197]](#footnote-198).

Любительские кукольные спектакли устраивались и в домах Л. Толстого, С. Аксакова, А. Герцена, В. Соллогуба, В. Серова, В. Поленова, которые сочиняли для них пьесы. Это способствовало формированию и становлению профессиональной русской драматургии.

Театр кукол был одной из любимых детских забав М. Ю. Лермонтова[[198]](#footnote-199). Будущий поэт лепил из красного воска головки кукол-марионеток. Среди них была и его любимая кукла Бэркэн, изображавшая известного французского писателя, драматурга, автора детских рассказов. Бэркэн исполнял «самые фантастические роли» в пьесах, которые сочинял юный Лермонтов.

Первые русские пьесы для театра кукол, еще не причислявшиеся к литературному виду, без имен авторов и инсценировщиков появлялись в кукольных наборах для детских игр и помогали не только воспитанию детей, но и их творческому — литературному и художественному развитию.

Куклы, в том числе и театральные, целыми наборами, коробками с пьесами и декорациями, продавались в магазинах и лавках, привозились из-за рубежа. «В каждой такой коробке, - писал А. Бенуа, вспоминая детство, - лежала и брошюрка с текстом данной пьесы, по которой надлежало читать роли выступавших (висевших на проволоках и подпираемых деревяшками) персонажей, но я предпочитал этими либретто не пользоваться, а экспромтом сочинять свой собственный текст, испещренный патетическими междометиями... Родственники, зная мою страстишку, один за другим приносили все новые и новые коробки, в которых были уложены и портал, и занавески, и целые постановки, и труппа вырезанных из бумаги актеров[...] В коробке с пьесой «Конек-Горбунок» к таким[…] действующим лицам принадлежали сказочная кобылица и ее конек, тот же конек с сидящим на нем Иваном-дурачком, Чудо-Юдо — рыба-кит, ерш и другие морские жители. Были и такие театрики, которые надлежало изготовлять самому. Покупались все нужные элементы от занавеса до последнего статиста, напечатанные на листах бумаги и раскрашенные; их наклеивали на картон и аккуратно вырезали [...] Кроме плоских бумажных куколок, у меня были и марионетки (тоже на проволоках), которые мне привозила бабушка […] из Венеции. Это были «совсем как настоящие» человечки-кавалеры в фетровых шляпах и в кафтанах с золотой мишурой, жандарм в треуголке с саблей в руке, Арлекин со своей batte (дубинкой—Б. Г.), Полишинель с крошечным фонариком. Коломбина с веером»[[199]](#footnote-200)...

Исследователь А. Таланов в своей работе о К.С. Станиславском[[200]](#footnote-201) писал о том, что спектакли домашнего кукольного театра Володи и Кости Алексеевых шли с неизменным успехом. Родные, знакомые, гувернер мальчиков и гувернантка девочек, конторские служащие отца, няни старая и молодая — были постоянными зрителями театра. Володя — старший брат — ведал музыкальным оформлением спектаклей, он же строил декорации, изобретал свет и всякие эффекты: гром, молнии, взрывы, фейерверк. Костя — младший брат — делал кукол. Он придумывал лица и фигуры героев, костюмы и гримы, а самое главное — исполнял все роли обширного репертуара, играл молодых и стариков, добрых и злых, красавцев и уродов, даже... чертей. Поля его школьных тетрадей были испещрены планами отдельных сцен, а иногда и целого кукольного спектакля. Сам реформатор русской сцены вспоминал об этом периоде в книге «Моя жизнь в искусстве» так: «...Нами было поставлено много опер, балетов, или, вернее, отдельных актов из них. Мы брали моменты катастрофического характера. Например, акт «Корсара», изображавший море, сначала тихое, при дневном свете, потом бушующее ночью, тонущий корабль, спасающиеся вплавь герои, появление маяка с ярким светом, спасение, восход луны, молитва, восход солнца... Или, например, акт из «Дона Жуана» с появлением Командора, с провалом Дон Жуана в ад, с огнем из люка (детская присыпка) с разрушением дома, превращающим сцену в раскаленный ад, в котором клубы огня и дыма играли главную роль...»[[201]](#footnote-202) (Любопытно, что будущий реформатор русской сцены довольно точно следовал тому, что кукольники называют своей «спецификой». Именно «моменты катастрофического» и комического характера лучше всего удаются театру кукол прошлого и настоящего).

Подобные опыты, подражания создавали ту культурно-бытовую среду, которая способствовала формированию профессиональной русской драматургии театра кукол, как самостоятельного драматургического вида.

У истоков этой драматургии стоял яркий представитель русского романтизма В.Ф.Одоевский (1804–1869), автор первой из опубликованных в России пьес для театра кукол «Царь-девица»[[202]](#footnote-203). Творчество этого «русского Фауста» — философа, ученого-энциклопедиста, музыканта, выдающегося литератора, педагога, директора Румянцевского музея, — до настоящего времени должным образом не оценено. Он — один из создателей русской «школы космизма», к которой принадлежали А. А. Погорельский, К. Э. Циолковский, В.И. Вернадский, Н. К. Рерих, П. А. Флоренский, А. В. Чаянов, А. Л. Чижевский и другие, один из основоположников «фантастического реализма», давшего миру Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Булгакова.

Близость литературного творчества Одоевского фантастическому миру театра кукол очевидна. И даже не потому, что им была написана одна из первых русских пьес для театра кукол, а потому, что он органично принадлежал этому эксцентричному миру, как принадлежали ему многие другие писатели и драматурги - от Альфреда Жарри — до Даниила Хармса.

В программной философской повести В. Одоевского «Косморама» описан раек, или — косморама. Это один из старинных видов кукольного зрелища, получивший распространение в России со второй половины восемнадцатого века, а в начале девятнадцатого — популярный в дворянских и купеческих домах, как забава для детей и взрослых. Косморама представляла собой деревянный или картонный ящик, посмотрев внутрь которого через стеклянный глазок, можно было увидеть удивительные, волшебные картины. Обычно на ярмарках рядом с косморамой стоял раешник, который менял изображения и комментировал зрелище.

В. Одоевский описал космораму фантастическую, служащую как бы мостом между двумя мирами, предупреждавшую людей о будущем. Мир, как странный кукольный театр с марионетками, восковыми фигурами и механическими автоматами предстает во многих его литературных фантазиях; В «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» автор рассказывает о том, как однажды, по недосмотру маменьки, не умевшей считать более чем до десяти, одна из одиннадцати юных девушек, гуляя по Невскому и попала в лавку «чародея-басурманина». Вместе с подручными — Безмозглой французской головой, Английским животом и Немецким носом он превратил бедную девушку в безмозглую, бессердечную, пошлую куклу и выставил ее в витрине. Здесь куклу увидел, полюбил и купил молодой человек. Он пытался объяснить ей, что на свете есть добродетель, любовь, искусство не в светских фразах, а в душе. Но добился только одного: Кукла, как попугай начала повторять ему его же слова, и жизнь его с куклой превратилась в ад. История закончилась печально: «...Однажды спросонья, он выкинул куклу за окошко; за это все проходящие его осуждали; однако же куклу никто не поднял»[[203]](#footnote-204)…

Драматургия театра кукол подобна магниту с двумя полюсами. Один полюс тяготеет к пародии, другой — к мистике. Еще Пьетро Ферриньи заметил, что «любовь северных народов к представлению марионеток зависела от особого склада ума и национального характера, привлекаемого всем, что загадочно или сверхъестественно»[[204]](#footnote-205). Действительно, чем южнее, чем больше солнца, тем европейский театр кукол веселее, легче, беззаботнее. Забираясь же все севернее, он становится серьезнее, мистичнее. Это уже не столько театральные персонажи, сколько идолы, духи, застывшие у храмов, дорог, курганов и стерегущие какую-то одним только им ведомую тайну бытия. Сюжет, способный рассмешить до слез итальянца и француза, в немецком варианте становится предметом мистических, философских размышлений. Так случилось и с «гофмановской» историей Студента, влюбившегося в куклу; Во Франции — это легкий кукольный водевиль, в Италии — веселый ярмарочный, чуть непристойный фарс, в Германии — мистическая драма Натаниэля из «Песочного человека» Э. Т. А. Гофмана, в России – философско-романтический фарс.

Для темы нашего исследования особый интерес представляет написанная В. Одоевским пьес «Царь-девица» (трагедия для театра марионеток), впервые опубликованная в 1841 г. в «Детском журнале»[[205]](#footnote-206). Она весьма отличается от общей стилистики творчества писателя. В ней мы почти не находим признаков влияния романтизма. Работая над пьесой для театра кукол, автор скорее воспользовался традиционным для русского искусства играющих кукол стилем русского балагана и жанром ярмарочной кукольной комедии, сочетающими традиции «англо-немецких вольных комедий», с их смешением героев, жанров, и лубочной пьесы-обозрения.

Не идеи романтизма, а скорее идеи Просвещения становятся для автора путеводной нитью пьесы. Ее сверхзадача – призвать юное поколение к чтению, показать важность для их будущности интереса к книгам. В. Одоевский стремится заинтересовать читателя и зрителя фактами истории, мифологии, науки. Пьеса интересна не только тем, что это, по-существу, первая дошедшая до нас полноценная профессиональная русская пьеса для театра кукол, но и тем, что, адресованная детям, она выполняла и развлекательные, и воспитательные, и обучающие задачи.

Важно отметить и отчетливое присутствие в пьесе пародийного начала. Среди действующих лиц «трагедии» — Царь-Девица в красной мантии и парике, «когда она входит на сцену, играют звончатые гусли», нянюшка Ильинична «в кокошнике и богатом сарафане», отставной солдат Гаврилыч, министры и придворные, а также китайский Богдыхан, Одиссей, странствующий Рыцарь в сопровождении греков, рыцарей, китайцев и многие другие.

По ходу пьесы мудрая Царь-Девица чинит справедливый суд и передает богатое наследство настоящему наследнику, а не мошенникам. Внезапно на прием приходит китайский Богдыхан, который под угрозой сожжения города требует, чтобы Царь-Девица запретила своему народу «китайский чай пить», потому что «твой народ все себе берет — весь чай у нас выпил». Царь-Девица не пугается угроз: «Уж что мой народ себе возьмет, того никому не отдает, и у него что взято, то свято. Не запрещу я моему народу китайский чай кушать, а тебя не хочу я и слушать». Богдыхан начинает войну и осаждает город. В это время к Царь-девице приходит свататься Одиссей: «Был и за морем, был и под Троей, а все о тебе думал. Дело твое — девичье. Некому за тебя вступиться, некому тебе советом помочь. Что бы тебе замуж за меня не выйти?». Царь-Девица догадывается о его корысти, отказывает. Одиссей уходит и присоединяется к войскам китайского Богдыхана. Появляется рыцарь Бириби, который предлагает Девице защитить ее город, но с условием, что она запретит «ребятишкам книги читать. Я этого терпеть не могу. По-моему, руби, валяй, ничего не читай! Запретите им читать, царевна, чтоб никто грамоте не знал». Царевна выгоняет и Рыцаря, который также примыкает к осаждающим город. В финале на подмогу Царь-девице приплывает русское войско и прогоняет неприятеля.

Пьеса изобилует загадками, которые загадывает Царь-Девица и которые должны по ходу действия разгадывать персонажи сказки. По-существу, эта пьеса — интерактивная игра, куда вовлекаются читатели и зрители. Игра не только сюжетная, но и обучающая. Подтверждением тому служит и послесловие самого Одоевского: «Надобно кому знать, любезные читатели, что я уже давно живу на этом свете, много путешествовал, много видел. В жизни у меня есть правило: все замечать, все сравнивать и обо всем думать. Этого правила советую и вам держаться — оно на многое вам в жизни пригодится. Вследствие этого правила, я не оставил без внимания даже проезжавшего однажды через наш город хозяина марионеток, но подслушал и записал пьесу, представленную его деревянными актерами… Но я должен сказать вам, что сочинитель трагедии был человек очень неученый и, по-видимому, совсем не знал истории: он спутал все имена, все эпохи, все происшествия, и даже все костюмы. Сначала я хотел было сам означить его ошибки, но, подумавши немного, я предпочел предоставить это удовольствие вам самим, любезные читатели. Задача состоит в следующем: означить, в чем именно ошибся сочинитель трагедии «Царь-девица», какие из действующих лиц действительно могли или не могли, по истории, между собою встретиться, к какому времени какое действующее лицо принадлежит, и чем отличается это время от другого, например какое различие между тем временем, когда жил Одиссей, тем, когда были крестовые рыцари, и, наконец, тем, когда носили сарафаны. Не худо к этому прибавить и то, что наши читатели знают о Царь-девице»[[206]](#footnote-207).

Следует отметить, что эта пьеса В. Одоевского не только открыла важнейший для будущей русской драматургии театра кукол пласт интерактивной драматургии, образовательных, воспитательных, обучающих пьес-игр для театра кукол, но и содержала в себе значительную пародийную составляющую. Автор пародирует популярные для своего времени кукольные театральные представления, сочинитель которых «по-видимому, совсем не знал истории». Он высмеивает весь этот наивный и популярный ряд пьес, состоящий из «Волшебных дворцов, или приключений на охоте», «Великодушных султанов», «Морских сражений на Черном море», «Женщин-разбойников», «Принцесс Какамбо» и т.д. А высмеивая, пародируя, как бы подводит черту под эпохой «вольных англо-немецких комедий» и безыскусных самодельных пьес и сценариев, написанных для невзыскательной публики.

Одним из шедевров русской драматургии для театра кукол стала и пьеса В. Курочкина «Принц Лутоня». Если первая из известных отечественных профессиональных пьес для театра кукол опиралась на традиции русского лубка и драматургию «Haupt und Staatsactionen», то «Принц Лутоня» основывался на традициях русской народной комедии «Петрушка» и образцах французской авторской кукольной комедии.

Известно, что драматургия театра кукол Франции того периода — преимущественно сатирическая, пародийная. И если немецкая, английская, итальянская драматургия повлияла на русский театр кукол XVIII в., то французская — на театр кукол России второй половины XIX века. Французские кукольные комедии легко и грациозно травестировали, осмеивали театральные премьеры, события культурной и политической жизни, литературные школы, философские течения, житейские проблемы и бытовые характеры. При этом предметом пародии были не отвлеченные понятия и явления, а вполне конкретные лица.

Подобная драматургия возникла во Франции в начале XVIII в., после того, как ярмарочным актерам было запрещено пользоваться диалогами. Такое право осталось только у нескольких театров, имевших королевские патенты. Как обычно, запрет стал великолепным стимулом. Четыре драматурга, четыре звезды французской ярмарочной сцены блистали в то время в Сен-Жермен де Пре на левом берегу Сены: А.Р. Лесаж, В. де Орневаль, Л. Фюзелье и А.Пирон. Этих четырех «балаганных мушкетеров» от литературы стали основоположниками французской профессиональной кукольной драматургии.

Ален Рене Лесаж (1668–1747) — прославленный автор «Хромого беса» и «Истории Жиль Блаза из Сантильяны», основоположник французской комической оперы, многие годы жизни отдал ярмарочному театру. Он дебютировал в нем уже сложившимся сорокачетырехлетним драматургом «Труппы вдовы Барон» и стал в истории драматургии своеобразным связующим звеном между Ж. Б. Мольером и П. Бомарше. Экзотические южные острова, преисподняя и студия живописца, Парнас и страна людоедов, королевские чертоги и купеческая лавка, сказочные, фантастические существа и реальные парижане — все смешалось в его в его беззаботных, веселых пьесах, напоминающих карнавальное шествие.

Свои лучшие кукольные пьесы Лесаж написал в 20-х гг. XVIII в., когда ярмарочные драматические труппы пребывали в весьма стесненных законом обстоятельствах. Для того, чтобы обойти запретит Лесаж вместе с Фюзелье и Орневалем создал собственный театр марионеток, для которого все трое писали пьесы, скетчи, фарсы, пародии[[207]](#footnote-208). Пьесы с успехом шли и в других кукольных театрах. Так в 1726 г. в театре кукол Джона Райнера играли спектакль трех авторов «Влюбленная бабушка» — пародия на популярную оперу. Представление начиналось появлением Полишинеля, пародирующего традиционное начало всех «королевских» спектаклей: «Уважаемая публика! — обращался он к залу, — так как мужские, женские и среднего рода комедианты Франции и Италии приветствуют вас, не обессудьте, что, и Полишинель, по примеру больших псов, будет с…ть на стену вашего внимания и обольет вас потоками[...] своего красноречия. Мы покажем в нашем балаганчике пародию, потому что мы — самые старинные шалуны. Шалуны, которым дозволено говорить все. Шалуны из шалунов на ярмарке! Мы имеем право, ставить спектакли, не имеющие здравого смысла, вставлять в них всякую ерунду, непристойности и чушь[...] До свидания, уважаемая публика! Вы бы услышали лучшее приветствие, если бы у меня было больше денег. Когда вы сделаете меня богачом, то для меня будет писать тот, кто пишет подобные приветствия моей соседке Комеди Франсез»[[208]](#footnote-209).

Кукольные пьесы Лесажа пользовались неизменным успехом. Особым — остроумные скетчи «Тень кучера-поэта» и «Точильщик любви», «Пьеро-Ромул или вежливый похититель» (1722). Не меньшей популярностью пользовались на кукольных сценах Франции пародийные кукольные обозрения Валуа де Орневаля (? –1766). Они были своего рода сатирическими рецензиями на все заметные театральные, оперные, балетные премьеры Парижа. Буквально на следующий день после премьер парижане могли послушать мнение о них Полишинеля («Полишинель – Дон Кихот» — пародия на балет «Дон Кихот», «Жавотт» — пародия на «Меропу» Вольтера, «Одна за другую» — пародия на «Любовь за любовь» английского драматурга У. Конгрива и др.). Драматург создавал целые кукольные обозрения театральных сезонов парижских театров («Полишинель — раздатчик остроумия» — пародия-обозрение на театральный сезон 1741 г. и др.). Много подобных пьес де Орневаль написал вместе с драматургом Фюзелье. Среди них — «Спуск Энея в ад», «Критика трагедии "Дидона"», «Хитрости любви» — пародия на одноименный балет и многие другие.

Французские кукольные пародии не щадили ни знаменитых актеров, ни выдающихся композиторов, ни великих писателей. Не стал исключением и Вольтер, над которым Полишинель посмеялся в 1750 году, пародируя премьеру его «Меропы»[[209]](#footnote-210). Хорошо известно, что Вольтер и сам был поклонником театра кукол. В замке Сиресюр Блаз на границе Лотарингии и Шампани он писал кукольные пьесы для детей мадам Шатле, а также для своего домашнего театра кукол — «Завистник» и «Блудный сын». Среди его пьес для театра кукол выделяется комедия в трех действиях «Мадемуазель де ля Кошоньер, или Я хочу замуж» - стилистически отточенное, лаконичное драматургическое произведение, созданное драматургом, прекрасно понимавшим возможности и законы кукольной драматургии. Философ - «веселый ребенок», завел в замке на берегу Женевского озера домашний театр марионеток. В этом театре, кстати, была разыграна и «Меропа», где главную роль с успехом играл друг Вольтера, русский дипломат Андрей Петрович Шувалов. В своих записках М. Пыляев писал, что Вольтер считал, что столь блестящего спектакля не было и в Париже[[210]](#footnote-211).

Среди театров кукол Франции XIX в. широкую известность приобрел «Эротикон. Театрон», созданный в Париже в 1862 г. С этим эстрадным, пародийным театром сотрудничали многие известные драматурги, поэты, композиторы. В частности - Жорж Бизе, который на спектакле садился за рояль и аккомпанировать весьма фривольным пародиям в куклах. Для этого театра писали пьесы и сценарии Жюль Нориак, Поль Феваль, Марк Монье, Лемерсье де Невиль и др. Пьесы, написанные для «Эротикона. Театрона» затрагивали и острые, политические, социальные темы. Как, например, «Несусветная драма» («Un drame impossible») Лемерсье де Невиля - великолепный политический фарс с авантюрным сюжетом, в равной степени зло высмеивающий и абсолютизм, и демократию, и новые коммунистические идеи своего времени.

Близкие по темам пьесы писал для театра кукол и Марк Монье. Его пьеса «Король Баболейн» («Le roi Babolein») представляла собой сатирическое обозрение на темы революционных европейских идей и события XIX века. Автор безжалостно высмеивал революции, реставрации, смены династий, тайные общества, «призраки, бродящие по Европе» и т.д.

Этой кукольной комедией Марка Монье заинтересовался в 70-е гг. XIX века русский переводчик, поэт и журналист В.С.Курочкин. По воспоминаниям его современника В. Чуйко, Курочкин, «затеял целый ряд юмористических пьес на манер простонародных марионеток, писанных простонародным размером стиха на различные общественные темы [...] Он успел написать несколько таких пьес с большим талантом»[[211]](#footnote-212). Из этих «пьесок» до нашего времени дошли две — маленький оригинальный бурлеск «Американский принц и африканская принцесса» и «Принц Лутоня».

Французский «гиньоль» был полностью переработан В. Курочкиным в русскую сатирическую «петрушечью камедь». Сохранив фабулу, персонажей, события пьесы, автор заставил их говорить раешным стихом. Такое превращение чужестранного героя в самобытный отечественный персонаж для творчества Курочкина типично. Так в его переводе басни П. Ж. Беранже «Кукольная комедия» русский Петрушка появился даже на британском работорговом судне: «Шел некогда корабль из Африки далекой —//На рынок негров вез британец-капитан;//Бессильных жертв, как мух, давил удел жестокий,//И их десятками валили в океан…. // Сейчас на палубе театр соорудили...//Известно: ширмочка и больше ничего.//Петрушку буйного бесчинствовать пустили —//А этот рассмешить способен хоть кого!..»[[212]](#footnote-213).

В. Курочкин перенес французскую кукольную пьесу Монье на русскую почву. Причем новая пьеса не утеряла, а даже увеличила свой сатирический заряд. Об этом можно судить хотя бы потому, что «Принц Лутоня», несмотря на уверения автора, что в ней «нет никаких политических намеков», был отторгнут цензурой своего времени. Попытки добиться разрешения на публикацию, или публичное исполнение не принесли результата. Только в 1880 г. брат В. Курочкина — Николай опубликовал пьесу с большими сокращениями. Цензор в своем отзыве о «Принце Лутоне» достаточно точно указал на то, что французская пьеса «воспроизведена в русском вкусе»[[213]](#footnote-214).

Цензура начала XX в. была еще более строга. Так в 1910 г. в ответ на ходатайство одного из театров о разрешении «Лутони» к постановке, известный театральный критик и цензор Н. Дризен дал заключение о пьесе, как об «очень злой сатире на монархическую власть»[[214]](#footnote-215). Любопытно, что ныне эти цензурные злоключения произведения В. Курочкина вызывают удивление, так как пьеса воспринимается как едчайшая сатира и на охлократию. На этой теме строится весь сюжет комедии, где в центре — темный, глуповатый мужик Лутоня и его жена Лутониха, согласившиеся принять в подарок от принца Слоняя надоевшую ему власть:

«СЛОНЯЙ: Объяви немедля всенародно,//Что сегодня все благоугодно,//Все дворцы, фруктовые сады//С рыбами озера и пруды,//И поля со всяким хлебом тоже//*(Указывая на Лутоню)//*Подарить вот этой глупой роже.//Такожде дарую: всех шутов,//Всех собак, квартальных и жрецов,//Прокуроров, адвокатов-пьяниц,//Все конюшни и тебя — мерзавец...»[[215]](#footnote-216)

Получив такой царский подарок, Лутоня начинает править государством. Правление профана заканчивается очередным народным бунтом и предательством приближенных.

Стилистика, композиция, система персонажей, жанр, конфликтные коллизии пьесы В. Курочкина все указывает на тот факт, что это драматургическое произведение является предтечей зарождавшейся в конце столетия драматургии театра абсурда. Особенно очевидны ее близость к драматургии Альфреда Жарри (1873–1907) и, в частности, его пьесам для театра кукол о короле Убю; Рабочий сцены и неудачливый актер драматического театра, театральный теоретик и драматург, Жарри родился в бретонском городе Лавале. Еще учась в школе, он опубликовал несколько стихов в духе Виктора Гюго, позже — небольшие философские эссе («Гиньоль», «Быть и жить», 1893–1894). Некоторые сюрреалисты справедливо рассматривают его как основателя «театра абсурда» и «театра жестокости».

А. Жарри принадлежит серия кукольных пьес о Короле Убю, ставшая классикой мировой драматургии. Пьесы создавались еще тогда, когда Жарри учился в лицее (г. Рене), как сатирические скетчи, пародии школьника на своего учителя Феликса Эбера (1832–1918) по прозвищу Убю. Сама идея не принадлежала Жарри. Первый текст для кукольного представления («Поляки») был написан в 1885 г. тринадцатилетним учеником лицея города Ренна Шарлем Мореном и его младшим братом Анри Жозефом. Альфред Жарри, поступивший в этот лицей в 1888 г. включился в общую игру и дал главному герою имя Убю. Школьная пьеска об Убю ставилась лицеистами в их домашнем кукольном «Театре Фуйнансов» (здесь ставились и пьесы о лицеистах, преподавателях - «Проспиртованные» (1890), «Онезим»), а затем на квартире у А. Жарри. В 1896 г. Жарри опубликовал свой вариант пьесы, («Убю-рогоносец», куда вошли «Убю задушенный», «Онезим или Злоключения Приу»» и др.), которая была включена (наряду с «Пер Гюнтом» Г. Ибсена, «Зорями» Э. Верхарна и «Аглавеной и Селизеттой» М. Метерлинка) в репертуар театра «Эвр» (1896 – 1897).

В 1897–1898 гг. Жарри участвует в организации Театра Марионеток («Teatre Pantins»), который включил «Убю-короля» в свой репертуар. Для кукольного «Театра четырех искусств» Жарри написал «Убю закованного» и «Убю на холме» (спектакль поставлен в 1901, пьеса опубликована в 1906).

А. Жарри в жизни был человеком эксцентричным, вносящим в окружающую его действительность гротеск своих «юбесок», как он называл свои пьесы. В созданной им своеобразной философской системе — «патофизике» утверждалась мысль о существовании «высшей реальности» многих иных миров и формулировались законы «мира дополнительного этому» (вероятно, и сам кукольный театр являлся для Жарри таким «дополнительным миром»).

Альфреда Жарри считают одним из духовных вождей зарождавшегося в то время кубизма и пророком будущего сюрреализма. Он повлиял на творчество Аполлинера, Сальмона, Эканоба, его проза, эссе, драматургия предвосхищает будущее, и в частности, творчество Даниила Хармса. Недаром А. Бретон отмечал, что творчество А. Жарри для ХХ в. имеет поистине пророческие черты[[216]](#footnote-217).

Не менее пророческой для России была и пьеса В. Курочкина «Принц Лутоня». Главные действующие лица пьес Курочкина и Жарри – Лутоня и его жена Лутониха, Папаша Убю и Мамаша Убю – типажно, сюжетно, тематически, жанрово близки друг другу. И Лутоня, и Убю стали правителями, оба превратили свое царствование в охлократический абсурдный фарс. Обе эти пьесы были своего рода предупреждениями о надвигавшейся социальной катастрофе. И чем ближе была эта катастрофа, тем чаще обращалась к этой теме профессиональная авторская драматургия русского театра кукол.

Возникнув в России XIX века на фундаменте народной кукольной комедии, и обогатившись вертепными традициями школьного театра, «вольных англо-немецких комедий», итальянской, французской школы искусства играющих кукол, пройдя важный этап домашних, любительских драматургических опытов, русская драматургия театра кукол к XX веку обладала уже значительными художественными достижениями.

Созданные в тот период пьесы обозначили два основных эстетических, образных, тематических полюса: от интерактивной зрелищной образовательной пьесы-игры, по преимуществу, для детей до острого социально-политического памфлета. Причем, в обоих случаях авторы использовали приемы пародии и гротеска. В этих пьесах определились и два будущих основных подхода к драматургическому и сценическому их воплощению. Это, с одной стороны, кукольное представление, насыщенное разнообразными превращениями, полетами и другими зрелищными эффектами, ведущее начало от западноевропейских «вольных комедий». С другой стороны представление крайне лаконичное в выразительных средствах, с простыми «петрушечными» куклами, минимумом бутафории и декораций, но с острыми, забористыми текстами, близкое эстетике русской народной кукольной комедии.

«Петрушечные» пьесы в русских театральных и литературных кругах продолжали сочинять в конце XIX – начале ХХ вв. подчас для домашнего развлечения. Вот, что писала, например, М. Куприна-Иорданская: «Летом на даче в Мисхоре А. И. Куприн увлекался писанием шутливых стихов, поэм и водевилей. Некоторые из них Александр Иванович сочинял в комнате моего брата при его деятельном участии, и оттуда раздавались оглушительные взрывы хохота. Эти поэтические опыты были такого содержания, что мне и своей матери Любови Алексеевне, Александр Иванович читал их только в выдержках. А весь водевиль, где действующими лицами были мой брат, мадам Жоржетт и ее богатый покровитель, предназначался вообще для узкого круга слушателей. 3 января 1906 года, в день рождения нашей дочери Лидии, А. И. Куприн подарил ей куклы для «Петрушки». По вечерам, раздвинув красную трехстворчатую ширму с черным узором, Александр Иванович ставил водевиль для взрослых. Помогали ему И.Я. Билибин и П. И. Маныч. Ведущий, клоун-дразнилка, представлял действующих лиц; Акулина Ивановна — женщина легкого поведения. Ее муж — мелкий служащий. У этой супружеской пары снимает помещение Петр Федорович, впоследствии поклонник Акулины Ивановны. Активная роль в водевиле принадлежала черту-соблазнителю и представителю власти — немецкому полицейскому (русских городовых изображать нельзя было). Краткое содержание водевиля сводилось к следующему: Черт-соблазнитель, узнав, что муж Акулины Ивановны ушел на службу, уведомляет Петра Федоровича. Петр Федорович через черта назначает свидание Акулине Ивановне. Черт, устроив эту встречу, спешит к мужу. Муж зовет полицейского, и все колотят Петра Федоровича. Водевиль Александр Иванович неоднократно варьировал. Петр Федорович становился то поэтом, то художником, то гвардейским офицером. Соответственно менялся его монолог»[[217]](#footnote-218).

В дворянских, купеческих, мещанских домах разыгрывались кукольные пьесы для детей и взрослых. Соединение домашнего, любительского театра кукол с традицией профессиональных кукольных представлений XIX в., стало решающим обстоятельством для рождения русского профессионального театра кукол и его авторской драматургии XX в., когда деятели литературы и искусства первой четверти XX века выведут русскую драматургию театра кукол на новый художественный уровень. Она обретет новые профессиональные качества, обогатится традициями драматической сцены, открытиями режиссеров Г. Крэга, Е. Вахтангова, К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, А. Таирова и др., оформится, как своеобразный вид драматургического творчества.

ГЛАВА 2

**ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРА КУКОЛ В РОССИИ**

**ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.**

*«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»*

На рубеже ХIХ и ХХ вв. Россия оказалась на пороге радикальных социально-культурных изменений. В новом столетии русской драматургии театра кукол суждено будет утвердиться как своеобразный феномен, способный инициировать образцы драматургии, влиять на ход развития мирового искусства играющих кукол.

Если в практике европейского театра кукол участие видных литераторов, драматургов в создании кукольных пьес являлось и ныне остается случаями единичными, то в русской драматургии театра кукол, благодаря усилиям драматургов, писателей, поэтов, деятелей театра XX в., это стало правилом. Деятели профессионального театра кукол России, отошли от правила ряда европейских предшественников, дававших клятву «никогда ни строчке не записывать из своего репертуара, чтобы рукопись не попала в руки, могущие украсть хлеб»[[218]](#footnote-219), добились впечатляющего результата.

Десятки оригинальных профессиональных литературно-сценических произведений создали славу отечественному кукольному театру. Эти произведения, до настоящего времени являющиеся основой репертуара театров кукол России и многих зарубежных стран, они в свою очередь перерабатываются как в пьесы для драматических театров, так и в повести, сценарии анимационных игровых фильмов, телевизионные сценарии, либретто балетов, опер. Таким образом, возникшая в X1X в. русская драматургия театра кукол, стала в XX столетии богатейшим пластом мировой драматургии театра кукол, одним из важнейших факторов развития национального искусства, литературы, культуры. Амплитуда ее развития охватывала пространство между ритуалом и бунтом. Главным для этого типа драматургии в начале ХХ века стали не проблемы сюжета, характеров, диалогов, а осмысление предназначенья куклы, как явления, и театра кукол, как места осуществления сокровенного таинства — «оживления неживого», феномена ожившей куклы.

Апелляция к кукле, марионетке, столь распространенная в начале ХХ в. своими корнями, вероятно, уходит в начало Х1Х столетия, когда «идея марионетки» становится одним из основных системообразующих приемов немецких романтиков. Они воспринимали ее, как модель мира, где человек предстает в образе марионетки в руках Рока. В известной статье «О театре марионеток» Генриха фон Клейста (1777–1811), написанной в форме пьесы, автор утверждал, что человеку никогда не добиться той высоты искусства, какая присуща марионетке. Только Бог и она обладают «бесконечным сознанием»[[219]](#footnote-220). Официальный немецкий театр в то время был сугубо бытовым и консервативным. Творческой реакцией на это стала идея театра, в котором нет «живых актеров» — только куклы[[220]](#footnote-221). Эта идея Х1Х века была подхвачена и развита русскими и европейскими деятелями театра, литературы, искусства начала ХХ столетия.

Среди первых в России, в самом начале XX в., ее начал развивать поэт-символист К. Бальмонт, который в 1903 году встихотворении «Кукольный театр» создал своеобразный поэтический образ искусства играющих кукол Серебряного века: «Я в кукольном театре. Предо мной,//Как тени от качающихся веток,//Исполненные прелестью двойной,//Меняются толпы марионеток.//Их каждый взгляд расчитанно-правдив,//Их каждый шаг правдоподобно-меток.//Чувствительность проворством заменив,//Они полны немого обаянья, Их modus operandi прозорлив.//Понявши все изящество молчанья,//Они играют в жизнь, в мечту, в любовь,//Без воплей, без стихов и без вещанья... //Но что всего важнее, как черта,//Достойная быть правилом навеки,//Вся цель их действий только красота...»[[221]](#footnote-222).

В этом стихотворении обозначена исходная точка поисков «идеи куклы» деятелями русской литературы, искусства, театра - ее обрядовые, ритуальные, магические истоки и функции. Первый импульс в этом процессе принадлежал символистам. В начале ХХ в. творчество, способность к нему стало определенным образом соотноситься с ритуалом, религией, а сами творцы – поэты, писатели часто соотносят себя с жрецами, прорицателями, пророками. Они стремятся заглянуть в будущее, предсказать его скрытые тенденции. В этой атмосфере идея Рока, Судьбы, человека-марионетки становится важным философско-эстетическим постулатом времени. Значительную роль в пробуждении у деятелей русского искусства интереса к театральной кукле, созданию для нее драматургии принадлежит и европейским поэтам, писателям, драматургам. В частности - Морису Метерлинку.

Свои первые три пьесы: «Смерть Тентажиля», «Там внутри» (в первых русских переводах несколько версий: «Тайны души», «За стенами дома»), «Аладдин и Паломид» в конце XIX столетия, объединив их общим заголовком «Маленькие драмы для марионеток». Этот подзаголовок был подсказан писателю его другом — поэтом и философом Шарлем ван Лербергом.

Все три пьесы — своеобразный манифест символизма. Метерлинк считал, что кукла как нельзя лучше сможет исполнить роль посредника между автором и зрителями, и послужит лучшей моделью для воплощения идеи символизма[[222]](#footnote-223). В ранний период творчества М. Метерлинк, стремясь показать на сцене состояние души человека, отверг идею драматического актера, способного, как тогда казалось драматургу, 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.

Пьеса М. Метерлинка «Там внутри» (в первом русском издании - «Тайны души»)[[223]](#footnote-224), бесспорно, относится к лучшим образцам европейской авторской кукольной драматургии. Сам автор с детства любил искусство марионеток. Антверпенские, брюссельские куклы были и до наших дней остаются в Бельгии одним из любимейших народных зрелищ. Но особенно драматурга привлекали фламандские марионетки — древние ритуальные куклы, управляемые вделанным в голову куклы прутом-штырем, служащим кукольнику главным рычагом управления. Этими куклами издавна разыгрывали библейские притчи и исторические хроники. Они отличаются лаконичностью жеста, особой выразительностью, обобщенностью. Именно эти качества имел в виду автор, адресовав свои первые драматургические опыты марионеткам.

Русский издатель пьесы А.С. Суворин – драматург, прозаик, критик справедливо отмечал, что куклы «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?»[[224]](#footnote-225).

По сюжету пьесы поздно вечером в старом саду стоят 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 утонула 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 в классических канонах традиционных 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...»[[225]](#footnote-226).

Драматургия и художественная стилистика Метерлинка, безусловно, оказали влияние на русскую драматургию театра кукол первой четверти XX в. Стремление создать некий идеальный театр (идеальный мир), где действуют лишенные человеческих недостатков актеры, становилось повсеместным. К драматургии кукол обращаются поэты-символисты. «Творцы, которых мы сейчас называем драматургами, - справедливо заметил В. Силюнас, - долгое время именовали себя поэтами»[[226]](#footnote-227).

Итак, на рубеже Х1Х - ХХ вв. к искусству играющих кукол первыми обратились именно поэты-символисты, воспринявшие и развивавшие идеи, стилистику эпохи русского барокко с его школьной драмой, «волшебными» пьесами Haupt und Staatsactionen и элементами русского балагана. Это точно подметил и исследователь Н.А. Хренов, утверждающий, что расширяя сферу зрелищ ХХ в. (а рождавшийся профессиональный театр кукол ХХ в. был, безусловно, качественно новым зрелищем), культура ХХ века возрождает и более ранние его формы[[227]](#footnote-228).

Идея возрождения, а точнее – переосмысления русского балагана в начале ХХ в. в театральных и литературных кругах России стала одной из доминирующих. В 1907 году журнал «Театр» публикует интервью с Андреем Белым, который также мечтал тогда о театра марионеток: «Нас упрекают в кощунственном отношении к старому бытовому театру, в нас видят злодеев, посягающих на святая святых старого искусства, попирающих ногами идеально-красивые, мечтательно-прекрасные пьесы Гете и Шиллера, великие трагедии Шекспира […], но в этом жестоко ошибаются. Мы не отрицаем старого театра, мы готовы признать и преклониться перед его заслугами, но параллельно с ним считаем допустимым и вполне возможным существование другого театра, столь далекого от него по идее и по духу, театра символического[...]. Полное уничтожение актера как величины индивидуальной; актера заменяет марионетка, кукла или бесформенная арабеска[...] Практическое выполнение самого театра марионеток находится вне моего ведома. Им заведуют художники Судейкин и Дриттенпрейс. Первое представление, если не ошибаюсь, намечено в декабре. Пьеса олицетворяет гностическое представление древних и их ритуал, который нам известен в литературе, действие состоит из ряда сменяющихся картин... Мы вовсе не считаем театр марионеток необходимостью, для настоящего времени он скорее роскошь»[[228]](#footnote-229).

«Идея куклы», как идеального исполнителя, отчетливее всего была сформулирована и реализована в театральных опытах реформатора сцены Генри Эдуард Гордон Крэга (1872–1966), оказавшего значительное влияние и на русский театр первой четверти ХХ в., а впоследствии пристально следившего за опытами и спектаклями С.В. Образцова и его театра. Будучи всемирно известным режиссером, в начале XX века, во Флоренции, Крэг перевел и опубликовал в своем театральном журнале «Маска» множество статей по истории, теории театра кукол. В том числе — книгу Пьетро Ферриньи (Йорик) «История театральной куклы»[[229]](#footnote-230). Размышления режиссера о кукле были постоянными. Г.Э. Крэг коллекционировал и изучал театральные и обрядовые куклы, маски. Был он и прекрасным художником, мастером-кукольником. Созданные им сицилийские марионетки стали экспонатами крупнейших музеев Франции и США.

«Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой»[[230]](#footnote-231), — утверждал режиссер. Поиски этой «сверхмарионетки» во многом составили содержание творческой жизни Крэга, который не только писал и переводил о куклах статьи, но и сочинял пьесы для театра кукол. Среди них - «Драма для дураков, написанная Томом Дураком» — шесть кукольных фарсов Маэстро, шесть пародийных сатирических скетчей близких театру абсурда. Пьесы были опубликованы в 1918 году в журнале «Марионетка»[[231]](#footnote-232). Публикуя «Драму для дураков», Крэг сообщил, что им написано более двухсот кукольных пьес. Однако в библиографии Гордона Крэга, составленной И. Флетчером и А. Рудом (Лондон, 1967), фигурирует только шесть из них. Остальные – найдены всего несколько лет назад и находятся в архивах Крэга в Лондоне. Вскоре, вероятно, они будут изданы с комментариями польского исследователя Х. Юрковского.

Размышляя о будущем театра, Крэг приходит к мысли, что вся мировая театральная культура выросла из «кукольного зерна», и что имеет смысл вернуться к этому «зерну» и попытаться пересадить его на более благоприятную почву, и тогда новый Театр принесет и новые, неизвестные плоды. Крэг писал: «Насмехаясь над марионеткой и оскорбляя ее, мы в действительности смеемся над самими собой и над собственным духовным оскудением, глумимся над своими отброшенными верованиями и порушенными кумирами»[[232]](#footnote-233).

В одной из своих статей Крэг приводит поэтическую версию возникновения драматического искусства. Эта легенда о том, как Марионетка поселилась на Дальнем Востоке, и на нее явились посмотреть, в числе сотен других людей, две женщины: «и только у этих двух женщин опьянение не сменилось просветлением»[[233]](#footnote-234). «Марионетка […] вселила в них необоримое желание предстать перед людьми в качестве непосредственного символа божественного в человеке. Задумано — сделано. И вот, облачившись в одежды понаряднее («совсем как у нее» — думали они), переняв ее жесты («точь-в-точь, как у нее» — говорили они), научившись изумлять зрителей («как это делает она!» — восклицали они), эти женщины построили для себя храм («как у нее, как у нее») и принялись лицедействовать, угождая вульгарному вкусу и превращая все это в жалкую пародию... Это первое на Востоке письменное упоминание об актерах»[[234]](#footnote-235).

Таким образом, и драматургия театра кукол, и сам этот театр, и его актеры-куклы были для реформатора сцены образцом, первоосновой и перспективой Театра.

Движение деятелей русского искусства того времени «в сторону куклы», их стремление понять это явление и выразить через куклу ощущение приближающейся катастрофы было повсеместным. Вот что писал А. Белый о постановке Вс. Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока: «Действующие лица разве не напоминают здесь марионеток? Действующие лица производят только типичные жесты: если это Пьеро, он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руками под аккомпанемент изящно-глупой и грустной, грустной музыки Кузмина: раз, два — бум, бум. «Трах» — проваливается в окно, разрывает небосвод. «Бум» — разбегаются маски[…] Появление картонных исполнителей не унижает высоту символических драм в пределах технической стилизации. Куклы безобидны, безотносительны к замыслу автора: люди же внесут непременно превратное отношение […] Марионеточный характер субстанции блоковского символизма в «Балаганчике» — вот что страшно: страшно нам за высокоодаренного поэта, непроизвольно допустившего в трагедии кощунство. Думаю, что кощунство это не символическое, а, так сказать, техническое. Вот как оно могло получиться. Куклы только подчеркивают невоплотимость драматического символизма в пределах сцены. Куклы — громоотвод кощунства. И коренное противоречие между необходимостью мистерии и невозможностью ее в укладе всей современной жизни поэт пытался разрешить, внеся технические приемы марионеточного действа в самую область символов, вместо того, чтобы оставить в стороне заботу о методе воплощения символической драмы. Получился механический символизм, а это — уже кощунство. Ведь смысл в трагедии — в очищении и просветлении. Но этой попыткой вогнать мистерию в пределы сцены, сделать тайное явным, А. Блок толкнул театр технической стилизации на единственно правильный путь, но толкнул бессознательно. Остается осознать толчок и убрать актеров со сцены в «Балаганчике», заменить их марионетками, попытаться распространить этот метод по возможности на все […] символические драмы»[[235]](#footnote-236).

Деятели искусства Серебряного века, осваивая традиции искусства народного, фольклорного, использовали его ценнейшие, по их мнению, элеметы. Особенно активно ими осваивались традиции искусства балагана. Они вычленили из уходящей балаганной стихии, наверное, главное – его динамичность, действенность, зрелищность, вариативность.

Освоение куклой нового для нее драматургического пространства, стремление вывести систему театральных кукол и театр кукол в целое, из того, в сущности, балаганного пространства, которое они занимали в предыдущем столетии, вели к идее создания профессионального театра кукол, как места, где может воплотиться новая русская профессиональная драматургия, предназначенная для такого рода театра.

Появились поэты, писатели, художники, режиссеры, художественные, литературные кружки, изучающие возможности кукольного театра, ставящие перед собой задачу создания некой особой кукольной пьесы для особого кукольного спектакля.

Примеров тому множество — от замыслов Андрея Белого до набросков пьесы для марионеток Е.Б. Вахтангова (1883–1922) — сценария кукольной пантомимы с участием Пьеро, Арлекина и Коломбины, — написанной выдающимся русским режиссером в 1915 г. в традициях итальянской комедии масок[[236]](#footnote-237).

Любопытно, что похожий сюжет несколькими годами позже стал основой для создания испанским драматургом, Хасинте Бенавенте-и-Мартинесом (1866 - 1954) пьесы для театра кукол «Игра интересов», за которую автору была присуждена Нобелевская премия (1922). В предисловии к пьесе 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 больше, как 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»[[237]](#footnote-238) …

Среди действующих лиц — традиционные герои комедии импровизации: Леандр, Доктор из Болоньи, Коломбина, Арлекин, Капитан, Панталоне. Но здесь мы найдем и Полишинеля с женой, и героев традиционных испанских комедий — донью Сирену, представителей власти... Сюжет пьесы (нашлось место и 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, соединены, 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»[[238]](#footnote-239).

«Идеи куклы» действительно захватили не только русское, но и европейское искусство модерна, поэтому не удивительно, что так тесно переплелись во времени два замысла никогда не встречавшихся друг с другом выдающихся людей – русского режиссера и испанского драматурга.

Тема кукол в театре проходит через все творчество Евгения Вахтангова. Не только в режиссуре, но и в своих актерских работах он часто обращался к «опыту куклы». Например в одной из лучших своих ролей в Московском Художественном театре в спектакле «Сверчок на печи» Ч. Диккенса (1914 г.) в роли игрушечного фабриканта Тэкльтона он создал образ механической куклы: «…Отрывистые интонации. Скрипучий голос. Каркающий смех. Щелк каблука. Один глаз полузакрыт. На губах гримаса брезгливости. Полосатый жилет. Куцый фрак с бархатными отворотами. Панталоны со штрипками. Резким и крепким контуром очерчена фигура фабриканта игрушек. Почти нет движений. Жестикуляция доведена до минимума. Вы смотрите на Тэкльтона и не знаете: живой ли человек перед вами или всего лишь заводная кукла, сделанная искусной рукой Калеба Племмера. Вот-вот окончится завод, и на полуслове, на полудвижении замрет этот смешной и неприятный джентльмен. Бессильно поникнут руки. Остановится шаг… Он похож на заводную игрушку, подобную тем, которые вырабатываются у него на фабрике. В его груди отстукивает секунды мертвый механизм вместо живого и теплого человеческого сердца. Отсюда — трактовка образа как бездушной, механической куклы, лишенной живого многообразия человеческих чувств. Финал роли — превращение куклы в живого человека. С этим подходом к изображению всего отрицательного в человеческой жизни, как механического, марионеточного, живого только внешне*,* а внутренне мертвого и пустого, мы столкнемся в творчестве Вахтангова еще не раз. Тема о двух мирах — мертвом и живом — станет основной темой вахтанговского творчества»[[239]](#footnote-240).

Один из учеников Студии Вахтангова — поэт Павел Антокольский написал небольшую драматическую сказку под названием «Кукла инфанты» (1917 г.). Сюжет этой сказки: у инфанты сломалась механическая кукла. Инфанта в большом горе, но этого горя никто из окружающих не понимает. Она обращается за помощью к волшебнику-мавру, который при помощи таинственных заклинаний исцеляет больную куклу и возвращает инфанте «радость детства и веселый жизни ход». Вахтангов предложил поставить эту пьесу, как кукольное представление. Каждый актер должен был прежде всего сыграть актера-куклу, с тем чтобы потом этот актер-кукла играл данную роль: инфанты, королевы, придворного, шута и т.д. «Нужно представить себе куклу-режиссера и почувствовать, как она стала бы режиссировать: тогда вы пойдете верно […] Если вы пойдете от куклы, — говорил Вахтангов, — вы найдете и форму и чувства[...] Чувства эти крайне просты»[[240]](#footnote-241).

Вахтангов впервые сформулирует и использует здесь принцип, который впоследствии найдет себе применение при разработке целого ряда не только его спектаклей, но и всех профессиональных кукольных постановок XX века: «В каждый данный момент должно действовать («действовать» — в данном случае – «двигаться») только одно действующее лицо — то, которое говорит. Остальные должны неподвижно слушать»[[241]](#footnote-242).

В другой своей постановке — «Свадьба» А. Чехова, Вахтангов добился при помощи этого же приема противоположного эффекта. Если в «Кукле инфанты» Вахтангов хотел показать ожившую игрушку, то здесь он поставил перед собой обратную задачу — в живом человеке раскрыть мертвую сущность, бездушность характера персонажа.

Одновременно со «Свадьбой» Вахтангов заканчивал и новый (второй) вариант спектакля «Чуда святого Антония» (1920 г.) М. Метерлинка, где найденные в «Свадьбе» принципы, получили дальнейшее развитие. Вот как описывает этот спектакль критик Я. Тугендхольд: «Режиссер превращает всех действующих лиц в черные, сатирически подчеркнутые силуэты[...] особенно хороши здесь женщины с их разнообразно уродливыми профилями и одинаково *автоматическими движениями[...]* На сцене только Антоний и Виржини кажутся живыми, настоящими людьми среди мелькающих черных арабесок, фантомов, *механических кукол*. Вахтангову удалось перенести центр тяжести мистики с фигуры святого на самую толпу. Это она кажется нереальной, как *китайские тени* — тени человеческой пошлости»[[242]](#footnote-243).

Эта тема вахтанговского творчества - тема двух миров: «мира мертвого и мира живого», мира куклы и мира человека получает свое дальнейшее развитие в его постановках «Вечер Сервантеса» (1920 г.) и «Эрик XIV» (1921 г.).

Большинство театральных опытов в России, связанных с театральными куклами в начале ХХ века основывались на попытках использования ее обрядовых и зрелищных функций. Это относиться и к одной из первых полноценных русских пьес театра кукол ХХ столетия «Вертеп кукольный» («Рождество Христово») поэта-символиста М. Кузмина. Она была поставлена на сцене Художественного общества «Интимный театр» (в подвале Петроградского театра-кабаре «Бродячая собака» на Михайловской площади, 5). Премьера состоялась в воскресенье, 6 января 1913 г. За несколько лет до этого, в 1907 году М. Кузмин написал и опубликовал несколько пьес, которые если и могли быть сыграны, то только в театре кукол. И по своей лаконичности, и по принципу построения диалогов, и по степени спрессованности сценического времени, условности характеров — это типично кукольные произведения.

Ярчайшая из них — «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», где само название имеет целый ряд традиционных кукольных аналогов и возвращает нас к эпохе «вольных англо-немецких комедий». Но, так как сведений о намерении автора отдать эти пьесы в театр кукол нет, мы не будем подробно на них останавливаться. Заметим лишь явное движение драматурга в сторону кукол. Движение очевидное для всякого, кто соприкасался с творчеством этого автора, включая его «Вторник Мэри» (1921), пьесу, целиком выстроенную в традициях кукольного искусства и снабженную подзаголовком «Представление в трех частях для кукол живых и деревянных». В тех же традициях в 1910 г. им написан и Пролог «Исправленный Чудак» (к пьесе А. Шницлера «Шарф Коломбины»), открывшей театр-кабаре Доктора Дапертутто «Дом интермедий».

С. Ауслендер в статье «Дом интермедий» (1910 г.) писал, что Кузмин в этом Прологе старался «передать стиль Гофманской фантастики, стиль насмешливого гротеска, кукольной драмы изысканных чудачеств. Здесь и классический Копелиус, и превращение кукол в живых актеров, и проявление персонажей из публики, и деревянные Шнитцлер и Донанье»[[243]](#footnote-244).

Размышляя о специфике театра кукол и ее драматургии, М. Кузмин писал: «Несомненно, это совершенно особый род театрального искусства с особой техникой и с особым репертуаром. Мне кажется искусственным и неправильным для кукол исходить от человеческого жеста, и я вспоминаю, как Т. П. Карсавину просили поставить танцы для кукольного театра. Прежде всего, она попросила, чтобы ей показали, что куклы могут делать и тогда уже начала думать о комбинации движений. Исходя из кукольных, специально кукольных возможностей, можно достигнуть совершенно своеобразных эффектов в области ли поэтической сказки, сильной трагедии или современной сатиры. По-моему, куклы очень подходят для разных обозрений, полетов аэропланов и т. п. Более чем в любом театре, техника в театре марионеток желательна почти виртуозная, так как тут никакое «горение» и «нутро» до публики не дойдет, всякая вялость и задержка в переменах расхолаживает и отнимает одну из главных и специальных прелестей, — именно лаконичность и быстроту. Как ни громоздко иметь для каждой пьесы отдельных кукол, я думаю, что для людей не очень искусных, это почти неизбежно, так как при перемене костюмов и грима неминуема проволочка. У нас куклами последнее время занимались П. П. Сазонов (давший один очень тщательный спектакль), Н. В. Петров (дававший представления в Петрозаводске), Л. В. Яковлева (при театре «Студия», приготовившая «Царя Салтана», «Вертеп» и «Цирк»), театр в Москве при театральном отделе (типа «Петрушки»), и, насколько я знаю, артист Московского Камерного театра В. А. Соколов. Репертуар, как русский, так и иностранный, конечно, может быть составлен очень интересно. Хотя бы «Фауст», натолкнувший Гете на мысль о его «Фаусте», опера Моцарта «Волшебная флейта» и сказки Гоцци»[[244]](#footnote-245).

«Рождество Христово. Вертеп кукольный» М. Кузмина — один из примеров тонкой и точной стилизации под традиционный вертеп. Из текста пьесы видно, что автор исследовал народную вертепную драму, знает ее специфику и следует канону, используя те же литературные и сценические приемы, но поднимая их на профессиональный уровень:

«Явление первое.

МОЛОДОЙ ПАСТУХ: Не спится, дядя, сон бежит.//Все снится мне: земля дрожит.//Звезда горит вверху так странно,//Как очи милой Марианны.//

СТАРЫЙ ПАСТУХ: Подумай, скоро Рождество,//А ты несешь все про свое!//

МОЛОДОЙ ПАСТУХ: Собаки, воют, жмутся овцы,//Посрамлены все баснословцы.//По коже бегают мурашки.//Летят к нам божеские пташки.//*(Прилетают ангелы)[…]*

СТАРЫЙ ПАСТУХ: Пойдем за ними вслед, сынок,//Ведь это к яслям, не в шинок.//Не каждый день Христос рождается//И ангел с неба к нам является//*(Уходят)*»[[245]](#footnote-246).

«Вертеп кукольный» М. Кузмина впервые был сыгран не в театре кукол, так как не было в то время еще такого профессионального организма, который смог бы реализовать поставленную автором задачу. Его сыграли, как отмечалось, 6 января 1913 г. средствами драматического театра на сцене «Бродячей собаки». Вот как описывал спектакль художник — Сергей Судейкин: «Вертеп кукольный. Рождественская мистерия». Слова и музыка Кузмина. Постановка Евреинова. На маленькой сцене декорация: на фоне синего коленкора написана битва между ангелами и черно-красными демонами. Перед синим, доминирующим пятном стояло ложе, обтянутое красным кумачом. Красным кумачом затянуты все подмостки. На красном ложе золотой Ирод в черном шерстяном парике с золотом. В углу коричневый грот, освещенный внутри свечами и выклеенный сусальным золотом. Весь зал переделан. Чувствуется как бы «тайная вечеря». Длинные узкие столы, за ними сидит публика, всюду свечи[...] Двадцать детей из сиротского дома одетые в белое, с золотыми париками и серебряными крыльями ходили между столами с зажженными свечами и пели. А на сцене черт соблазнял Ирода, рождался Христос, происходило избиение младенцев, и солдаты закалывали Ирода. На этот вечер в первый раз к нам приехал великолепный Дягилев. Его провели через главную дверь и посадили за стол. После мистерии он сказал: «Это настоящее, подлинное!»[[246]](#footnote-247)

После представления в «Бродячей собаке» пьесу поставили уже в 1918 г. в созданном Петроградском театре марионеток под руководством Л. Шапориной-Яковлевой, а также в первой программе Петроградского «Театра-студии на Литейном» (1919). Приблизительно в то же время М. Кузмин участвует в создании пьесы для театра кукол по сказке Г.-Х. Андерсена «Пастушка и трубочист», пишет стихотворный Пролог: «Вот, молодые господа,//сегодня я пришел сюда,//чтоб показать и рассказать//и всячески собой занять.//Я — стар, конечно, — вам не пара,//но все-таки доверьтесь мне://ведь часто то, что слишком старо, //играет с детством наравне.//… //На подзеркальнике — пастушка,//А рядом — глянцевит и чист,//Стоит влюбленный трубочист.//Им строго (рожа-то не наша!)//Китайский кланялся папаша,//Со шкапа же глядела гордо//Урода сморщенная морда.//Верьте, куклы могут жить,//двигаться и говорить,//могут плакать и смеяться,//но на все есть свой же час,//и живут они без нас,//а при нас всего боятся.//...//Теперь смотрите лучше, дети,//как плутоваты куклы эти!//При нас, как мертвые сидят,//не ходят и не говорят,//но мы назло, поверьте, им//всех хитрецов перехитрим…//Перехитрим, да и накажем, //—Все шалости их вам покажем.//...//Чу… Музыка… иль это сон?//Какой-то он? какой-то он?»[[247]](#footnote-248)

Пьеса «Принцесса и трубочист» была поставлена в Петроградском «Детском театре» 15 июня 1918 г. Ее предваряет режиссерский сценарий, из которого следует, что главные действующие лица в сказке «Пастушка и Трубочист» — фарфоровые фигурки. Они философствуют, страдают - живут. Они — «совсем как люди» и наделены всеми качествами, которые дети тщетно пытаются вдохнуть в куклу... Переживания не тождественны переживаниям людей - фигурки из фарфора должны жить и чувствовать, как «фарфоровые», только тогда они реальны.

В задачу режиссера входило сделать форму переживаний как бы ирреальной, условной, «кукольной». Интонация артистов, по замыслу режиссера, должны быть музыкальны, движения определенны все позы должны подчеркивать — «милый излом», присущий фарфору, но и не должны впадать в манерность.

Очевидно, что режиссер ищет здесь особый подход к постановке пьесы, написанной не для драматических актеров, а для кукол. Пьеса была перенасыщена текстом, в ней ощущался недостаток действия, столь необходимого для каждого кукольного представления, тем более, адресованного детям. Задача эта отчасти разрешалась введением в пьесу музыки, которая не только скрадывала недостаток действия, но и создавала необходимую атмосферу [Композитор А. И. Канкарович]. Заметим, что подобным образом аналогичные задачи будут часто решать многие режиссеры театров кукол, взявшиеся за постановку пьесы с большим количеством литературного текста.

Пролог М. Кузмина подчеркивал интимность, камерность этого мира и оправдывал существование в пьесе образа Сказочника. Он был необходим в инсценировке, так как его присутствие избавляло режиссера от переработки текста андерсеновской сказки.

После того, как Сказочник читал стихи Пролога, он начинал представлять героев спектакля:

«СКАЗОЧНИК. Видали вы когда-нибудь старинный деревянный шкаф, почерневший от времени и сплошь изукрашенный вырезанными по дереву листьями, цветами и разными завитушками? Вот такой-то шкаф и стоял в одной комнате. Он перешел по наследству от прабабушки. Весь он был покрыт резными тюльпанами и розами, а посередине выделялось резное изображение человека во весь рост. Нельзя было без смеха смотреть на этого человека! Он преуморительно скалил свои зубы; ноги у него были козлиные, на лбу торчали маленькие рожки, а борода спускалась чуть не до пояса. Дети, жившие в этой комнате, называли его: обер-унтер-кригскомандир-генерал-сержант Козлоног. Трудно и выговорить этакое название, и немногие могут получить такой большой чин. Но, ведь, и вырезать из дерева такого человека стоило немалого труда, а вот вырезали же! Козлоног, стоя спиной к своему шкафу, постоянно посматривал на хорошенькую маленькую пастушку. Она была фарфоровая и стояла на столике совсем недалеко. Башмачки у ней были позолочены, на платье красовалась пунцовая роза, а на голове золотая шляпка; и ко всему этому она держала в руках пастуший посох. Просто чудо что это была за фигурка! Рядом с нею на том же столике стоял маленький трубочист, — черный, как уголь, но впрочем — тоже из фарфора. Он был такой же чистенький и миленький, как всякая фарфоровая статуэтка: ведь он только представлял трубочиста, и мастер мог бы вместо него сделать принца—не все ли равно? Он премило держал в руках свою лесенку. Личико у него было 6елое, а щеки розовые, как у барышни. По правде сказать, это уж была ошибка со стороны мастера: лицо у трубочиста могло бы быть и почернее»[[248]](#footnote-249)...

И пьеса, и спектакль «Принцесса и трубочист» пользовались успехом, хотя имели типичный для молодой драматургии театра кукол того времени недостаток — переизбыток текста и минимальную динамику действия. Режиссер спектакля — актер Передвижного драматического театра Николай Лебедев, работавший в «Детском театре», анализируя свою работу, писал: «В андерсеновской сказке «Пастушка и Трубочист» мало движения, действие развивается медленно, сюжет не представляет большого интереса, особенно для детей 7–8 лет, но спектакль нравился[…] Было зрелище, был пущен в ход сравнительно сложный театральный аппарат, возместивший недостатки действия и движения»[[249]](#footnote-250).

В творческом багаже М. Кузмина были и инсценировки - «Кот в сапогах» (1918–1919), «Соловей» Г.-Х. Андерсена (1922). И, все же, наиболее цельной и значимой для истории русской драматургии театра кукол осталась пьеса «Вертеп кукольный», где автор, воспользовавшись традиционной формой вертепной драмы, создал художественное произведение до настоящего времени не освоенное в театре укол.

В том же русле проходили и театральные поиски создателя «Старинного театра» Н. Евреинова: «Когда мне говорят о естественности на сцене, - писал режиссер, — мне сейчас же вспоминаются пленительные марионетки, игравшие не только на картонной сцене, где им место, но […] сыгравшие в самой моей жизни исключительную роль»[[250]](#footnote-251). Н. Евреинов и в своих драматических постановках часто обращался к выразительным средствам, возможностям, стилистике кукольного театра (перчаточного, марионеточного, теневого), прекрасно его знал, восторгался «Петрушкой», итальянскими «буратини» и марионетками, не любил натурализма немецкой мюнхенской кукольной школы, критически относился к отдельным опытам с куклами соотечественников и даже написал пьесу-стилизацию по мотивам турецкого «Карагёза».

Пьеса Н. Евреинова «Карагёз» имела успех. Сам режиссер и драматург писал: «Последним из моих увлечений марионетками (вернее подобием их) было увлечение, в бытность мою в Турции, «Карагёзом»[[251]](#footnote-252), приязнь к форме представления которого побудила меня даже написать для «Кривого зеркала» целую пьесу под тем же названием (шла с успехом в Петербурге в том же 1916 году) […] И вот, что я скажу; в результате моего знакомства с марионетками — это знакомство принесло мне много радости, развило мой театральный вкус и научило тому, чему с трудом научишься на сцене с живыми персонажами, — свободе режиссерского обращения с действующими лицами[...] И не даром величайший из фантастов-драматургов Морис Метерлинк написал свои первые пьесы для театра марионеток, как не даром и то, что величайший из фантастов-режиссеров нашего времени Гордон Крэг милостиво обратился с высоты своего театрально-апостольского величия к бессмертной марионетке, признав в ней «нечто большее, чем проблеск гения» и даже «что-то большее, чем блестящее проявление личности[...] *Все в театре искусственно: место, обстановка, места действия, освещение и текст пьесы. Не странно ли в самом деле, не несообразность ли, что человек здесь настоящий, а не искусственный!»* — Великие законодатели прекрасного — я говорю о древних греках, — отлично понимали подобное несоответствие, наделяя актеров масками, толщинками, котурнами, рупорами, обращавшими живых лицедеев в некое подобие кукол, которые, конечно, были в большем гармоническом контакте с окружающими их на сцене, чем наши бедные актеры, да еще школы Станиславского. [...]Наконец (о, да простит мне подобную ересь социалистическая цензура!) в марионетке скрыто нежнейшее и безобиднейшее проявление наших рабовладельческих пережитков, в которых (кто знает?) почиет дух Божий, ибо, чем другим порою, мы сами являемся в этом мире, как не марионетками, невидимые нити которых в руцех Божиих»[[252]](#footnote-253).

В этих словах мы находим объяснение тому реальному интересу ко всему, что было связано с идеей куклы, марионетки в театральном и литературном мире России первых лет ХХ в. Условный театральный мир с его бутафорией и декорациями стремился к некоей логичекой завершенности – персонажу-кукле. Но для этого логически выстроенного условного мира нужна была иная драматургия и иные театры. Такими театрами не могли стать существовавшие в то время драматические труппы, не могли стать ими ни заезжие немецкие и французские гастролеры, ни русские уличные «петрушечники». Возникла необходимость в организации, создании принципиально новых профессиональных театров кукол, с обученными профессиональными актерами-кукольниками, сценографами, режиссерами.

Первым из таких театров стал открытый 15 февраля 1916 г. в Петрограде в особняке художника-пейзажиста А. Гауша «Кукольный театр». Он был естественным продолжением того мощного театрального течения русского Серебряного века, каким стал «Старинный театр» Н. Евреинова. «Кукольный театр» открылся премьерой - «Силы любви и волшебства» («комический дивертисмент в трех интермедиях») — ярмарочной французской комедией XVII века (в программе спектакля упоминался год первого представления пьесы — 1678-й и ее авторы: Ш. Аллар и М. Фон дер Бек) в вольном переводе Георгия Иванова.

Пьеса «Силы любви и волшебства» изначально принадлежала театру барокко. Стилистически ее можно отнести к драматургии «Haupt und Staatsacionen». Она изобилует чудесами, превращениями, в ней действуют фантастические существа, влюбленная пара и, даже волшебник Зороастр. Оформленная художниками М. Добужинским и Н. Калмаковым, с музыкой Ф. Гартмана, в исполнении актеров императорского Александринского театра пьеса «Силы любви и волшебства» была тепло встречена первыми зрителями: А. Блоком, В. Мейерхольдом[[253]](#footnote-254), Н. Дризеном, Н. Евреиновым и мн. др.

Душой театра были Ю. Слонимская и режиссер драматического театра П. Сазонов. Незадолго до премьеры в журнале «Аполлон» вышла статья Ю. Слонимской «Марионетка», написана под явным влиянием идей Г. Крэга о «сверхмарионетке». Ю. Слонимскую и П. Сазонова воодушевляла мечта об идеальном театре и идеальном актере — марионетке, служащих единому идеалу – Красоте. Автор статьи писала: «В мире марионетки нет ничего, что было бы дано действительностью, в мире марионетки нет ничего, что не было бы создано творческой волей поэта и художника.… В мире марионетки царствует закон художественной необходимости»[[254]](#footnote-255).

«Силы любви и волшебства» имели успех, и хотя «Кукольный театр» не выпустил более ни одной премьеры, весь последующий век, когда «русские куклы» получили мировое признание, кукольный театр России жил под очевидным влиянием этого спектакля. Свидетельство тому – многочисленные статьи, научные конференции, высказывания, дискуссии ведущих, не только русских, но и зарубежных режиссеров, художников, исследователей ХХ века. Это была сбывшаяся, овеществленная мечта Мира Искусства.

Вскоре после премьеры пьесы Александр Бенуа писал: «Вполне понятно, что о кукольном театре заговорили давно[…] Наш кружок мечтал о таком театре еще в начале 1890 гг., в те времена, когда были свежи воспоминания об одном из блистательных фантошистов Ольдене[[255]](#footnote-256), и когда еще в собственных сундуках доживали свой век актеры от «Золушки» и «Дочери Фараона», поставленные в наших детских театриках[[256]](#footnote-257)[...] Мне еще кажется, что кукольный театр, как вид самого «чистого театра», как вид самого «детского театра» может стать народным. И тогда какое раздолье в смысле аудитории, какое радостное будущее!»[[257]](#footnote-258)

Последующий ход событий подтвердил прогноз А. Бенуа. Кукольным театром в России заинтересовалось множество людей. После успешной премьеры Г. Иванов начал писать новую пьесу для театра кукол. Режиссер П. Сазонов — один из основателей театра — рассказывал, что спектакль «Силы любви и волшебства» произвел большое впечатление, «ибо даже такой молчаливый и замкнутый человек, как Александр Блок», после окончания спектакля подошел к нему, говоря, что это один из лучших спектаклей, который он видел за последнее время. Н.С. Гумилев также подошел к режиссеру и предложил написать пьесу в стихах[[258]](#footnote-259). Сазонов с радостью согласился и, через некоторое время, пьеса была готова[[259]](#footnote-260). К сожалению, ее так и не поставили в «Кукольном театре» Слонимской-Сазонова, но опубликовали в журнале «Аполлон»[[260]](#footnote-261).

Пьеса, которую написал Н.Гумилев (1886–1921) — один из лидеров русского акмеизма называлась «Дитя Аллаха» (арабская сказка в трех картинах) и стала великолепным образцом драматургии театра кукол. Главный герой этой волшебной сказки— поэт Гафиз, ради которого, спустившаяся с небес Прекрасная пери отвергала всех — красавца Юношу, вояку Бедуина, даже Калифа Багдадского. Опубликованный текст пьесы сопровождали три иллюстрации художника П.Кузнецова, приглашенного оформить задуманную постановку. Режиссер В.Соловьев, работавший в Студии Мейерхольда на Бородинской, так рекомендовал читающей публике только что появившуюся пьесу: «В последнем номере журнала «Аполлон», — писал он в газете «Страна», — напечатана восточная сказка Н.Гумилева «Дитя Аллаха», предназначенная автором для театра марионеток»[[261]](#footnote-262). А известный критик А.Левинсон отмечал, что «Дитя Аллаха» — лучшее из осуществленного Гумилевым в драматическом роде»[[262]](#footnote-263).

Близость драматургии Гумилева эстетике театра кукол подмечали многие его современники. Так критик С. Любош, осенью 1919 года писал об «Отравленной тунике», что это скорее интересный сценарий для театра марионеток, который выигрывает при хорошем чтении звучных стихов, механичности и четкости кукольных жестов[[263]](#footnote-264). То же касается и другой, более поздней пьесе Гумилева — «Обезьяна-доносчица», которую отечественные театры кукол, к сожалению, до настоящего времени оставляют без внимания.

Для кукольного театра Слонимской Н.Гумилёв писал и «Гондлу» — драматическую поэму по мотивам скандинавских саг. Размышляя об этом произведении и причинах, заставивших Гумилева обратиться к драматургии для театра кукол, исследователь Д. Золотницкий писал: «Что увлекло Гумилева? Больше всего — образность этого театра, ее условная природа: вместе примитивная и неуловимо многозначная, детски прямодушная в своей выразительности и поэтически наивная в конкретной изобразительности. Заря человечества, пробуждение личности в безликом сонме, выход из доисторического младенчества в историческую юность — эти мотивы составляли суть таких предшествовавших пьес Гумилева, как «Актеон», «Гондла», и таких последовавших за ними, как «Отравленная туника», «Дерево превращений», «Охота на носорога». Театр марионеток по-новому повернул исходную тему этих пьес; всюду поэтический склад души позволял герою угадать истинную меру вещей и возвыситься над повседневностью. Таким персонажем в пьесе «Дитя Аллаха» выступал легендарный поэт Востока Гафиз. В ситуациях притчи вольный стихотворец наглядно превосходил тех, кого мы назвали бы сегодня существами бездуховными. Прекрасная пери, спустившаяся с небес, отвергала по этой причине всех подряд — и праздного красавца-юнца, и неотесанного вояку-бедуина, и самого калифа Багдадского, алчного и дикого, — ради одухотворенного поэта-избранника. Волшебный сад Гафиза в конце пьесы-сказки воплощал в себе райскую жизнь совершенных, угодных небесам существ, благоухающих, щебечущих, пляшущих, с Гафизом во главе[[264]](#footnote-265).

Философско-романтические сказки Гумилева, также как и пьесы для театра кукол многих его современников и единомышленников были адресованы не столько детям, сколько Детству, которое живет в каждом кукольном представлении. И в этой адресованности драматург близок к идеям, высказанным выдающимся русским мыслителем, ученым, богословом П.А.Флоренским (1882–1937), утверждавшим, что самое глубокое наше и самое заветное — это наше детство, в нас живущее, но от нас плотно завешанное. «Мы забыли о нем, об этой изначальной близости со всем бытием, когда мы приникали еще к Жизни Природы; забыли, но оно продолжает жить в нас, и в известные времена неожиданно объявляется. Так американская психология хорошо выяснила, что психологический процесс религиозных обращений есть не что иное, как возврат к детству, выход наверх наиболее глубоких напластований нашей личности, сложившихся в года раннейшие: «Если не обратитесь (т. е. не перевернете своей личности) и не будете как дети (т. е. не вообще дети, а именно Вы — детьми, какими были когда-то), то не можете войти в Царствие Небесное». Царствие же небесное есть мир и радость действием Святого Духа. Итак, духовная гармония, которая открывается внезапно, при обращении живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольные театры есть очаг, питаемый сокровенным нашим детством и, в свой черед, пробуждающий в нас уснувший дворец детской сказки. Объединенные когда-то между собой в этом Рае, мы разделены теперь друг от друга, потому что скрылся из глаз самый Рай. Но через кукольный театр мы вновь, хотя бы и смутно видим утраченный Эдем и потому вновь вступаем в общение друг с другом в самом заветном, что храним обычно каждый про себя, как тайну, — не только от других, но и от самого себя. Сияющий в лучах закатного солнца, *Театр открывается окном в вечно живое детство*»[[265]](#footnote-266).

Эти слова написаны Флоренским в связи с легендарным театром кукол русского Серебряного века — «Театром Петрушки» Н. Симонович-Ефимовой и И.Ефимова. Театр Ефимовых стал эпохой в развитии отечественного театра кукол и его драматургии первой половины ХХ века. Вершиной же драматургии Симонович-Ефимовой стала короткая пьеса с меланхоличным названием «Задумчивая интермедия». Она представляет собой своеобразный манифест Театра Ефимовых. Две куклы — два негритенка пытаются осмыслить, сопоставить мир кукол и мир людей:

«2-й НЕГРИТЕНОК. Неужели люди устроены беднее нас?

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

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

1-й НЕГРИТЕНОК. *(перебивая, дерзко)*. А они?

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

1-й НЕГРИТЕНОК. Спроси вот их. *(Жест в публику).* Выбери кого-нибудь поумнее.

2-й НЕГРИТЕНОК. Из че-че-чего вы сделаны? *(Друг другу, тихо)* Не знает...

1-й НЕГРИТЕНОК. А вы... *(Друг другу)* Это его секрет... А вы? Ну, скажите. Я ведь говорю про себя, что из дерева, голова, для легкости, сделана пустой, ног у меня нету. Что?? Из мяса? *(Друг другу)* Это так скоро портится... А чем покрашены? Брови, я вижу, чернильным карандашом, лицо...

2-й НЕГРИТЕНОК. А остальное? Но неужели одно мясо и мясо?.. А внутри кости?.. *(Обрадовавшись)* У нас тоже есть одна кукла из слоновой кости, полированной.

1-й НЕГРИТЕНОК. Неужели одна материя? Мясо, кости... Что приводит вас в движение? Привычка? А не чья-то рука? Душа-а-а? *( В публику, к другому)* И у вас душа? И у вас?

1-й НЕГРИТЕНОК. У каждого отдельная душа? А нас семьдесят кукол и на всех две души. Оттого мы все так единодушны. *(Ко второму негру)* Отчего ты плачешь?

2-й НЕГРИТЕНОК *(скорчившись, спрятав голову)*. Я плачу... оттого, что они смеются. Потому что надо бы им плакать, а нам смеяться... *(Музыка задумчивая, вальс)*»[[266]](#footnote-267).

Эта пьеса имела весьма скромную сценическую судьбу. Некоторое время она шла в нескольких городах бывшего СССР, в том числе и в Челябинске. В США ее взял в репертуар своего театра «Друзья детройтских марионеток» известный кукольник Пол Мак-Фарлин.

Ефимовы были авторами более сорока пьес. Среди поклонников их театра — К. Бальмонт, А. Толстой, А. Таиров, А. Коонен, Н. Смирнов-Сокольский, К. Станиславский. Как-то после одного из спектаклей в 1917 г. А.Толстой, который был дружен с Ефимовыми, поинтересовался, кто пишет для них такие замечательные тексты, и очень удивился, узнав, что это их собственные сочинения. В разговоре он признался, что его любопытство не случайно. Как раз сейчас он пытается написать по просьбе К. Станиславского кукольную пьесу, которая должна открыть новый театр кукол. Известно, что кукольного театра К.С. Станиславский не создал. Зато А. Толстой написал пьесу и повесть-сказку о приключениях Буратино и сказку для театра кукол «Заколдованный королевич».

Но это уже был завершающий период поисков Серебряного века русской драматургии театра кукол; Поисков совершенной Красоты и идеального актера – марионетки, утерянного рая Детства, места Души в материальном мире и предчувствия какой-то приближающейся Катастрофы, которая то ли уничтожит, то ли создаст новую мировую гармонию.

В наступавшем времени не осталось места ни волшебным пьесам-сказкам с полетами, превращениями, романтическими героями, ни мечтательной, полувоздушной, эфемерной кукле-марионетке. «Идея куклы» из художественно-эстетической категории переходит в категорию социальную, становится «орудием воспитания». На повестке дня уже не «идеальный актер» - куклы, а «идеальный гражданин», ведомый властной Идеологией. Приходит новое время, востребовавшее новые репертуар, новых драматургов, новых персонажей, новые темы.

*АГИТАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ*

Октябрь 1917 года стал переломным в судьбе России и всей русской культуры. Социальный, экономический, политический кризис в стране повлек за собой и кризис культурно-нравственный. Коренным образом изменились и пути развития профессиональной драматургии театра кукол, так как сам этот театр стал одним из инструментов новой государственной политики и идеологии.

После Октября в России генеральным направлением развития драматургии театра кукол стали агитпьесы — симбиоз традиционной уличной «комедии о Петрушке» с фигурами политического карнавала тех лет. Петрушка, сменивший дурац­кий колпак на буденовку, бил своей дубинкой, колол штыком «многоголовую гидру» — Антанту, Деникина, Юденича, Колчака, «Мировой империализм» и т.д. Кровавой ярости нового Смутного времени этот сатирический театр социальных масок вполне соответствовал.

Появлению большого количества агитационных кукольных пьес во многом способствовала возникшая система государственного заказа. Пьесы писали для сотен появившихся самодеятельных и профессиональных агитационных театров кукол, нуждавшихся в принципиально новом репертуаре, который должен был соответствовать новой идеологии.

Среди первых таких пьес была «Война карточных королей» Ю.Оболенской и К. Кандаурова, написанная для организованной в Москве (при Театральном отделе Народного комиссариата просвещения) Студии «Петрушка». Студия создавалась, как драматургическая лаборатория агитационного кукольного театра. Газеты того времени писали, что «театр кукол является зрелищем народного гнева и сатиры, воплощением революционной мысли». «Война карточных королей» была приурочена к первому юбилею Октября, а ее премьера состоялась в Москве 7 ноября 1918 г. при открытии артистического клуба «Красный петух». Впоследствии Студия выпускала наборы кукол к этой пьесе, которые вместе с текстом высылались в любительские кукольные театры. Персонажами пьесы были карточные короли, которых свергали «двойки», «тройки» и «шестерки». Главный герой пьесы — Петрушка — вел карточную игру — комментировал действие, призывал младшие карты на борьбу с карточными королями.

«Свои козыри были на руках, а остались мы в дураках», — восклицали в финале побежденные короли. 13 ноября 1918 г. на премьеру откликнулся А.Блок. Отмечая явную слабость в построении стиха, он положительно отозвался о спектакле в целом[[267]](#footnote-268).

Агитационный театр, используя формы народного театра, живет и развивается, в основном, под эгидой социального заказа. Когда в 1919 году была развернута активная антирелигиозная пропаганда, на эту тему возникли многочисленные кукольные пьесы. Например, «О штучках поповских и кулаковских» Ф. Кисилева. Действующие лица пьесы — Поп, Кулак, Крестьянин, Петрушка. В пьесе рассказывалось о том, как Поп и Кулак отобрали у Крестьянина овцу и корову. Петрушка с помощью своих друзей солдатушек-ребятушек, восстанавливает справедливость и бросает эксплуататоров в пекло.

По форме, системе персонажей, композиционному решению, стилю подобные агитационные пьесы для театра кукол повторяют традиционную русскую народную кукольную комедию. Однако, система государственного контроля лишила ее некоторых принципиально важных элементов. «Кукольная комедия» становится подцензурной, лишается импровизационности. И сам ее главный герой, источник конфликта, проводник главных действий Петрушка из критика власти становится ее глашатаем. Словно сбываются пророчества Василия Курочкина: бесшабашный Лутоня становится «принцем Лутоней».

Более того, из перевернутой народной кукольной комедии уходит важнейший ее элемент - пародия. Если содержание традиционной бесцензурной русской кукольной комедии пародировало, переворачивало ее видимый внешний сюжет (историю наказанного грешника), то содержание и сюжет агитационных пьес для театров кукол полностью согласовывались.

Агитационный театр оказался одним из предвестников будущего метода советского искусства – «социалистического реализма», отображавшего «борьбу народов за социализм», требовавшего «изображения действительности в ее революционном развитии» и ставящего задачу «переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»[[268]](#footnote-269).

«Переделка трудящихся» и была, по существу, основной задачей агитационной драматургии и театра тех лет. В 1920 году, когда актуальной была проблема восстановления страны после Гражданской войны, широкое распространение получила пьеса «Петруха и разруха» (автор неизвестен), где Петрушка борется с разрухой. Пьесу начинает балаганный Дед, который знакомит Петрушку с публикой. Затем появляется петрушкина жена — Акулька. Она расспрашивает мужа о том, «какая муха его укусила», почему он так печален, но тот не может объяснить, что с ним происходит. Далее Петрушка идет к старику Федосею, который «умнее всех на селе». Федосей объясняет://Одно тебе слово//Скажу, Петруха —//Разруха!»

Петрушка отправляется на поиски Разрухи, приходит на железнодорожную станцию и видит, что все — начальник станции, инженеры, техники, — работают плохо. Далее Петрушка встречается с Иваном — «рабочим человеком»: «//Я — Петрушка, ты — Иван,//У нас с тобой один изъян.//Нас одна укусила муха,//И это — разруха». Иван соглашается с ним, а Петрушка, собрав «народ», берется за дело и ликвидирует разруху[[269]](#footnote-270).

Агитационные пьесы, не допускавшие второго плана», подтекста, и в дальнейшем некоторое время будут составлять основу советской драматургии театра кукол. Каждый юбилей Октября театры кукол будут ставить многочисленные агитационные пьесы. Одновременно со сценариями множилось и количество агитационных кукольных театров. Причем, к революционной, политической агитации добавляется агитация бытовая, нравственная. В 1927 году пьесой С. Городецкого «От царя к Октябрю», написанной по заказу Московского комитета ВКП(б) к десятилетию советской власти, в Москве открылся агитационный театр кукол для взрослых «Красный Петрушка». Среди других спектаклей театра: «О займе», «Бабье равноправие», «Наша конституция», «Политические пантомимы», «Дорога бедняка», «Класс против класса»[[270]](#footnote-271).

В 1929 году свой театр кукол создает группа энтузиастов под руководством О.Аристовой. Театр открывается пьесой «Зеленый змий» о вреде алкоголя и вскоре становится Первым государственным передвижным театром малых форм Института санитарной культуры — театром «Сан-Петрушка», просуществовавшим четыре года. Одновременно существовал и театра кукол «ОСОВИАХИМовский Петрушка», ставивший пьесы о пользе авиации.

Кукольные драматургические агитки активно использовали формы, приемы, методы, идеи школьного театра кукол (вертеп, батлейка, шопка и др.). Яркой иллюстрацией этому служит репертуар Межигорского «Революционного вертепа», созданного в Межигорском художественном училище режиссером П. Горбенко. Он был ориентирован, в основном, на сельскую взрослую аудиторию. Везде, куда приезжал театр, проводились лекции, консультации, занятия по методике создания аналогичных пьес и спектаклей. В 1924 году, например, после гастролей межигорцев в Прилуках, Житомире, Харькове открылись свои "революционные вертепы". В репертуаре Межигорского вертепа были антирелигиозная пьеса "Праздник в раю", сатирические сцены на злободневные темы. Тексты по газетным материалам писали преподаватели и студенты училища.

В пьесе "Праздник в раю" действовали: Поп, Архангел Гавриил, святые Иона, Николай, Василий, Никита, а также Молодица, Вдова и др. По свидетельству участников, представления проходили так: Хор, состоящий из нескольких студентов, и находившийся за вертепным ящиком, запевал куплет, а куклы иллюстрировали его. Обычно спектакли заканчивались пением "Интернационала", услышав который, капиталисты пугались и замертво падали.

Кроме вертепных кукол, в представлениях использовались и петрушки, и теневой театр. Например, чтобы показать, как народ "под влиянием новой жизни" отворачивается от церкви, идёт в избы-читальни, над вертепом натягивалось белое полотно, за которым актёры передвигали теневых силуэтных кукол. С одной стороны - церковь, с другой - изба-читальня. Из церкви выходил поп, махал кадилом и приглашал на службу. За ним появлялся демобилизованный красноармеец и приглашал в избу-читальню.

От обрядового театра были взяты и карнавальные шествия с обязательным публичным, по-существу ритуальным сожжением фигур классовых врагов, и вертепная форма для доступного изложения постулатов новой идеологии, и сам главный герой многих представлений Петрушка – «лицо не разгаданное, мифическое», публично «убивавший» врагов революции.

Формы двух основных видов - народного и обрядового кукольных представлений составили в агитационном театре кукол симбиоз, не допускавший тематических, идеологических трактовок. Исключения, художественно-полноценные пьесы, использовавшие традиции народного театра, в тот период были крайне редки. Так писатель, драматург Алексей Ремизова написал в 1920 году пьесу «Царь Максимилиан». Среди ее многочисленных действующих лиц — Царь Максимилиан, его непокорный сын Адольф, богиня Венера, Аника воин, Исполинский рыцарь, бог Марс, король Мамай, Смерть, Чертенок, Магометанский посланник, палач Брамбеус, Поп, Могильщик, Английский доктор, Казак и др. Одну из главных ролей исполнял Хор, олицетворявший народ. События пьесы разворачивались в «граде Антоне» и начиналась с выхода Посла:

«ПОСОЛ. Здравствуйте, почтеннейшие господа,//вот и я прибыл к вам сюда.//Извините меня в том, что я нахожусь в платье худом.//Есть у меня парадный мундир —//семьдесят семь дыр, тридцать две заплатки-//с меня взятки-гладки. Прощайте, господа,//сейчас явится царь Максимилиан сюда.

ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН (*размахивая мечом*).//Взошло, взошло полуденнокрасное солнце, //взошло и осияло,//осияло, осверкало и ободняло.//Дождались вы, друзья, белого дня,//узнали ли вы меня?//*Появляется царская стража.*

ХОР. Узнали.

ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН.//Узнать-то узнали,//да за кого вы меня признали://за царя русского,//за короля французского,//за короля шведского//или за султана турецкого?//

ХОР. За царя русского.

ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН.//Я не есть царь русский,//не король французский,//не король шведский//и не султан турецкий.//А я есть сам грозный Максимилиан,//царь римский,//наместник египетский и индийский,//владетель персидский… //Сяду на трон, воцарюся,//возьму в руки скипетр и державу,//на голову царскую корону//и буду судить по закону —//правых, неправых, виновных, невиновных…//

АДОЛЬФ. *Из круга рыцарей выступая к трону* —//Не божусь я, не клянусь я//отцовским дерзким кумирическим богам//и золотым статуям.//

ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН.//Любезный Адольф, сын мой,//страшись моего родительского гнева,//поверуй и поклонись//нашим кумирическим богам.//

АДОЛЬФ.//Я ваши кумирические боги//повергаю себе под ноги,//в грязь топчу,//веровать не хочу.//Верую в Господа Нашего Иисуса Христа//и целую Его в уста.//И содержу Его святой закон»[[271]](#footnote-272).

После того, как Максимилиан велит казнить своего сына Адольфа и Палач рубит ему голову, царь совершает еще целый ряд преступлений. Но вот в конце пьесы, как Рок, как наказание появляется Исполинский рыцарь.

ИСПОЛИНСКИЙ РЫЦАРЬ (*взмахивает мечом*).//Жаром мести пылаю за Адольфа, друга своего,//царю Максимилиану голову срубаю.//*Царь Максимилиан падает стремглав.//*Горька гибель твоя…//*Могильщик со старухой уносят царя Максимилиана».*

Пьеса «Царь Максимилиан», конечно, не могла в то время иметь серьезной сценической судьбы. В 1923г. ее репетировал Харьковский театр марионеток под руководством П. Джунковского и В. Белоруссовой. Руководил постановкой известный режиссёр и литератор Рудольф Александрович Унгерн (автор «Вампуки»). Персонажи пьесы трактовались следующим образом: «Царь Максимилиан — это царь Иван и царь Пётр. Непокорный и непослушный сын Адольф — это царевич Алексей и весь русский народ»[[272]](#footnote-273). Но даже сама возможность трактовки драматургического произведения расценивалась как идеологическая невыдержанность. Репетиции спектакля были прекращены, а сам спектакль закрыт.

Основными чертами агитационного театра кукол являются плакатный гротеск, сатиричность жанра, простота сюжетов (как правило, обозрений), знаковость персонажей и ритуальный характер действия.

Среди вереницы работ агитационного театра кукол того времени необходимо упомянуть о пьесах театра «Революционный Петрушка», организованного в 1918 году драматургом и режиссером П.Гутманом. Его агитка «О Деникине-хвастуне и герое-красноармейце» была показана в 1919 году под Тулой, где шли бои между Красной армией и Белой гвардией генерала Деникина. Среди других пьес этого автора, бывшего в то время одним из законодателей жанра, - «Петрушкино племя», «Петрушкина полька», «Хождение по верам» и др. В «Хождении по вере» рассказывалось о том, как Петрушка-пролетарий расспрашивает Эсэра, Анархиста, Кадета о задачах их партий. В результате все трое оказываются побитыми Петрушкиной дубинкой.

Среди отдельных художественных удач агитационной драматургии театра кукол – пьеса известного впоследствии киносценариста, драматурга, прозаика Михаила Вольпина «Представление любительское про дело потребительское, про Нюрку, кулака и приказчика, веселого Петрушку-рассказчика, в одном действии, с прологом и заключением».

В пьесе речь шла о Кулаке, ненавидевшем кооператив. Кулак узнал, что его дочь Нюрка и продавец кооператива Колька любят друг друга. Он пользуется этим, и во время их свидания портит кооперативные товары. Нюрка же, открыв подаренную ей женихом банку с кремом, обнаруживает там ваксу. Жители деревни негодуют и выступают против кооператива, но затем обман раскрывается, Кулака разоблачают, а Кольку наказывают за халатность. В роли персонажа «от автора» в пьесе выступал Петрушка, представлявший зрителям действующих лиц и дававший им хлесткие характеристики. В отличие от большинства агитационных пьес того времени, «Представление любительское…» было написано ярко, сочно, остроумно – талантливо. Персонажи обрели у автора пусть незначительные, но обаятельные черты, языковую характерность, отчего пьеса стала существовать не только как агитационная функция.

Талантом были отмечены и драматургические опыты художника, скульптора, режиссера Василия Вениаминовича Шалимова. После 1917 года он со своим другом, художником М. М. Черемных-Хвостенко написал агитационную пьесу «Петрушка». О содержании пьесы красноречиво говорит состав действующих лиц: мужик Картофля, Поп, Городовой, Собака и Петрушка. Но наиболее интересным для драматурга и режиссера был период работы в Туркестане, куда он уехал в 1919 году и где при Политуправлении 1-й армии Туркестанского фронта организовал кукольный театр. Политотдел армии создал для театра Шалимова исключительные условия — для спектаклей ему передали часть имущества эмира бухарского — дорогую парчу, бархат, шифон, изделия с позолотой и др. Из этих материалов художник, скульптор создал 70 уникальных кукол. Особым успехом пользовалась пьеса В. Шалимова «Степан Разин» (по поэме В. Каменского). Степан Разин в пьесе напоминал сказочного принца, а отрицательные персонажи — сказочных злодеев. С волнением зрители следили за сценой казни Разина. После взмаха топором вступал оркестр и играл торжественный реквием.

Героика, трагедийные, драматические моменты редко использовались в агитационной драматургии. Сочинял он и агитпьесы «Антанта, побежденная Красной Армией», или «К тебе, работница, наше слово...» (инсценировка статьи Н.Бухарина); обращался и к принципиально иной драматургии, ставя для красноармейцев кукольные спектакли «Ревность Барбулье» Мольера и «Два болтуна» Сервантеса.

Деятельность Шалимова была замечена, и в начале 20-х гг. его пригласили в Москву для работы в системе Наркомпросса. Свои взгляды на драматургию театра кукол В.Шалимов достаточно полно изложил в нескольких статьях и выступлениях, где по-своему точно сформулировал стремление драматургов театров кукол к лаконизму текста, экспрессивности, действенности: «Если обратиться к истории, а надо к ней обращаться почаще, еще до рождения К.Маркса, то мы увидим, что народные зрелища во всех странах и почти во все века были одни и те же. Правда, в зависимости от эпохи они вносили то или иное содержание, но кукольный театр существовал тысячелетия. И, между прочим, из этих тысячелетий вышел и дошел до наших дней. Петрушка[…] это международный, пожалуй, даже межпланетный тип. И если говорить о том, в каком плане должен развиваться кукольный театр, — я буду говорить о театре для взрослых […] причем буду говорить о нем, как о зрелище. […]Театр Петрушки был балаганным театром, и в этом есть сущность кукольного театра. В этом кукольном театре главный герой был Петрушка — личность необычайно многообразная […] Говорят, что нет сценариев. И не может быть никаких сценариев, так как до сих пор никто не знает, что и как писать. *Кукольный театр, это театр необычайного напряжения* [Здесь и далее курсив мой. – Б. Г.], и если в «людском театре» вещь идет в течение 3 часов, то здесь она должна *идти в необычайно обостренном темпе и для нее должны быть не 20, а 5 действующих лиц, причем действующие лица должны быть однотипными*»[[273]](#footnote-274) …

Эти размышления художника и драматурга тем ценнее, что, по-существу, являются первым свидетельством начала процесса осмысления авторами ХХ века новых проблем, специфических черт, отличий, особенностей драматургии театра кукол от пьес для драматического театра.

«Необычайное напряжение» действия этой драматургии, ее условность характеров персонажей, лаконизм текста диалогов действительно то общее, что присуще всякой драматургии театра кукол – и народной, и традиционной, и религиозной, и, наконец, авторской, профессиональной.

Начало профессионального осмысления особенностей искусства играющих кукол в целом и его драматургии, в частности, совпало с завершением периода агиттеатра и его драматургии. С окончанием военного коммунизма, гражданской войны время агиттеатра истекло. Но своих позиций он не сдавал, претендуя на прежнюю роль и используя прежние средства в новых социально-бытовых, культурных обстоятельствах.

Пришло время иных форм, жанров, иной драматургии. Агиттеатр, не обновляясь, обрастал штампами. В 1928 г. в статье «Линия штампа в советской драматургии» О. Любомирский рассмотрел весь набор готовых блоков в решении революционной темы в театральном искусстве — от «ходячей добродетели» и «фаворита-братишки» до дискредитации разных групп буржуазии[[274]](#footnote-275).

В последние годы жизни и В.В.Маяковский в пьесе «Баня» остроумно развенчал зрелища и представления этого толка:

«РЕЖИССЕР: Вы будете Капитал. Станьте сюда, товарищ Капитал. [...] Выше вздымайте ногу, симулируя воображаемый подъём. [...] Воображаемые рабочие массы, восстаньте символически! Капитал, красиво падайте!.. Свобода, Равенство и Братство, симулируйте железную поступь рабочих когорт. Ставьте якобы рабочие ноги на якобы свергнутый капитал[...] Взбирайтесь на плечи друг друга, отображая рост социалистического соревнования. [...] Готово! Отдохновенная пантомима на тему «Труд и капитал актёров напитал.»[[275]](#footnote-276).

Кризис драматургии агиттеатра стал очевиден: «Времена политического карнавала уходят, даже, пожалуй, ушли — агитка хороша «на раз» — если ставишь, как происшествие»[[276]](#footnote-277). Факт «Происшествия» к тому времени действительно был многократно обыгран в многочисленных спектаклях, операх, балетах, фильмах. Но «политический карнавал» продолжался…

*«КУЛЬТУРНЫЙ ПОХОД»*

Параллельно и в связи с пропагандой агитационных опусов после Октября 1917 года была развернута массированная атака на жанр сказки.. В одной из своих ранних работ В. Всеволодский-Гернгросс, защищая сказочный жанр, писал, что «…сказка должна быть похожа на цветы, которые растут и цветут тем пышнее, чем глубже их корни проникли в унавоженную землю; сказка должна быть теснейшим образом связана с земным, с землей, с бытом, с реализмом, но тысячью нитей она должна устремляться к небу и солнцу, в воздух, в мир фантастического. Ребенок в сказке должен видеть своих земных знакомых, но все они должны просвечивать, быть транспарантными. Басня, в которой животные разговаривают, чинят суд и расправу, обманывают, защищают и т. п. — идеальна в этом смысле, но, к этому должно быть добавлено еще нечто от феерии. Сказка должна одухотворять, оживлять мир ребенка; камни, звери, цветы, дома — все это должно получить дар слова, свое миро созерцание, свою психологию, свой мир радостей и страданий; только тогда ребенок будет жить единой с ними жизнью. Но и более того, эти же его старые знакомые должны увлекать, его фантазию за пределы реального мира, дабы ребенок стал выше своих знакомых и чтоб мир фантазии стал для него миром реальных возможностей; только здесь и спрятан ключ к тому, чтобы культивировать в ребенке творческое начало»[[277]](#footnote-278).

Мнение ученого было далеко не единственным, однако, оно расходилось с официальным. Теоретики РАППа в 20-х гг. ХХ в. вели против жанра сказки, против «фантазий, уводящих за пределы реального мира» жесткую административную борьбу. Было что-то фантасмагоричное в официальном преследовании, запрещении одного из основных жанров литературы и драматургии, но эта фантасмагория стала реальностью.

«Борьба со сказкой» началась в 1920-х годах. Когда ещё не сформулировали официальную «антисказочную теорию», пьесы-сказки уже не рекомендовались к постановкам. К 1923 г. появились и первые статьи, книги, теории; Вышла книга Э. Яновской «Сказка как фактор классового воспитания»[[278]](#footnote-279). Много позже их прокомментировала историк театра Н.И. Смирнова: «Деля сказки на фантастические и народные, зачёркивая первую, она и во второй ничего не видит, кроме «затуманивания, задурманивания» сознания детей, трусости, унизительного страха перед бедностью, жалкого преклонения перед роскошью и богатством. Она считает, что сказка в театре — это «усыпление художественным наркозом»[[279]](#footnote-280).

Комиссия Наркомпроса в это же время разослала методические письма, в которых предлагалось «изъять сказку из воспитательного процесса», а работникам детских садов было рекомендовано «изготовить куклы, всем своим обликом напоминающие общественных деятелей, даже вождей пролетариата, рабочих и крестьян»[[280]](#footnote-281). Место кукольных зайцев и медведей начали занимать «общественные деятели и вожди пролетариата». Животным в пьесах было запрещено разговаривать, сказка решительно вытеснялась из репертуара, объявлялась «вредной», «мешающей ребёнку разобраться в окружающем», «действующей ему на нервы», «художественным наркозом» и т.д.

Актер, режиссер, драматург Е.В. Сперанский позднее вспоминал: «В педагогических кругах тогда набирало силу особое направление[...] Это направление зародилось под вывеской педологии, то есть науки о детях. Вскоре новоявленные педологи с их максимализмом набрали такую силу, что стали отвергать все иносказательные жанры в театре, включая и добрую детскую сказку... А это уж грозило самому существованию Театра кукол, как искусству: иносказание — его питательная среда, без сказки искусство театральных кукол обречено на медленное увядание»[[281]](#footnote-282) .

Метафоричность, фантастика, образный строй мышления, ирония – все, что является важнейшими составляющими искусства театра кукол, вызывало активную неприязнь. Да и само театральное искусство в то время официально принято было называть «орудием». Так известная книга С.Н. Луначарской называлась «Театр для детей, как орудие коммунистического воспитания»[[282]](#footnote-283). Директивные указания сыпались на кукольные театры как из рога изобилия. В.Н.Шульгин в работе «О новом учебнике» высказал даже уверенность в том, что сказка заставляет ребенка раздваиваться, жить двумя различными эмоциями — в фантазии и в реальности[[283]](#footnote-284).

Обвинения против сказки громоздились друг на друга. Фантастика реальности превосходила всякий вымысел. В «Красной газете» 29 апреля 1923 г. была напечатана статья «Короли и дети», в которой автор утверждал, что сказочные короли и принцы внушают детям монархические симпатии, и требовал «...немедленно положить конец ненормальному содружеству королей с детьми»[[284]](#footnote-285). Началось массовое свержение сказочных королей, королев и принцев. Герои королевского, дворянского происхождения не могли быть положительными. Они трактовались обязательно сатирически, в манере агиттеатра. Но и этого показалось мало, браки со сказочными королями и принцами расстраивались, а вместо свадеб в финале устраивались революции.

Когда со сказочными королями было покончено, взялись и за других персонажей. Трагикомичная борьба с жанром сказки нарастала. Против сказки возбуждали «дела», над ней шли показательные агитсуды. Со сказкой призывали бороться даже самих детей. Одна из пьес, написанных А.Кожевниковым, так и называлась — «Эй, сказка, на пионерский суд!» Привычным стало выражение «яд сказки». Противники сказочного жанра на некоторое время добились своего. С конца 20-х годов до середины 30-х гг. ХХ в. сказка была крайне редким гостем на сценических площадках. Вместе со сказкой со сцены, из жизни людей уходило Искусство. Об этом с горечью писал Г. Козинцев: «Весёлая и добрая поэзия. За что её прогнали и заменили срисовыванием с натуры первых учеников? Потешные деревянные черти. Глина стала рассказывать сказки. Пришли сухие люди и сказали: не похоже. На кого не похоже? На баранов? Но это не таблицы в ветеринарном учебнике, а весёлые глиняные сказки. И стало похоже на барана и не похоже на искусство»[[285]](#footnote-286).

Развивавшийся в столь неблагоприятных условиях театр кукол, главным инструментом которого является метафоричность, иносказательность, был лишён возможности расти на основе полноценной, оригинальной драматургии.

Исследователь О.И.Полякова жестко, но точно сформулировала ситуацию с искусством играющих кукол в России того времени: «К 30-му году достаточно ясно оформляются особенности советского театра кукол, связанные с его социальной функцией. Правящая идеология воспринимает этот театр, с одной стороны, как действенную эксцентрическую форму культмассовой пропаганды, продолжающую традиции «Синей блузы», «Окон РОСТА» и т.п., с другой, как детское развлечение, где кукла — игрушечный, неполноценный актер, соответствующий потребностям ребенка как неполноценного взрослого[…] Одновременно с этим внутренний социум кукольного театра структурируется по принципу советского драматического театра — с обязательным главным режиссером, главным художником, литературной частью и т.д., получая в придачу черты советско-бюрократичекие — должности директора и его заместителей, функционеров идеологического контроля в лице секретаря партячейки и председателя профсоюзного комитета. Обязательной становится государственная цензура принятых к постановке пьес и утверждение готовых спектаклей государственной приемной комиссией и т.д.»[[286]](#footnote-287).

В такой атмосфере была организована и состоялась в Москве в мае 1930 года Первая Всероссийская конференция работников кукольных театров, ставшая, тем не менее, важным этапом в развитии отечественной драматургии театра кукол. В конференции приняли участи ведущие деятели русского искусства играющих кукол — Евг. Деммени, Н. и И. Ефимовы, Н. Беззубцев, Л. Шпет, А. Федотов, В. Швембергер, а также некоторые теоретики и практики-педологи. Всего более пятидесяти участников. В результате - было принято постановление об организации Центрального театра кукол, который мог бы стать «экспериментальной лабораторией кукольного жанра», опытом которого могли бы пользоваться все прочие театры.

Выступления участников конференции ярко характеризуют проблемы и методы их решения теоретиками и практиками театров кукол, педагогами того времени, а также атмосферу, в которой работали драматурги. Так на вечернем заседании 22 мая 1930 г. педагог Опытно-показательной школы Наркомпроса имени Радищева, Секретарев утверждал: «Современный кукольный театр, как и вообще все современное искусство (кино и театр) не является в большинстве случаев помощником в деле воспитания детей, но является тормозом для воспитания ребят. Самым доступным из всех видов театра и наиболее близким ребенку является театр «Петрушки» и он не имеет той направленности, которую нам хотелось бы иметь […] Я видел выступления т. Ефимова среди большой детской аудитории. Крыловский репертуар дезорганизует нам ученика. Форма современного кукольного театра и мастеров безупречна, но содержание не выдерживает ни малейшей критики […] Гоголь и Крылов — это величайшие реакционеры, которые не могут помочь нам организовать, как следует ребят. Если взять народные пословицы, от которых исходит театр Ефимова, то этот репертуар имеет направленность иногда прямо враждебную тем педагогическим установкам, которые даны сейчас в современной школе [..]. Почему бы кукольному театру ни придти на помощь школе и не помочь ей изучить животных. […] «Петрушка» должен стать в ряды культурного похода»[[287]](#footnote-288).

В такой сложной обстановке «культурного похода» продолжалось формирование русской профессиональной драматургии театра кукол. Необходимо отметить, что, в XX в. авторская драматургия театра кукол создавалась, в основном, по инициативе режиссеров, ставивших перед драматургами те или иные задачи, формулировавших будущий художественный образ. Один из основоположников русского профессионального театра кукол режиссер Евг. Деммени, много и плодотворно размышлявших о специфике драматургии театра кукол, писал: «…в кукольном театре, законы драматургического мастерства которого изведаны весьма поверхностно, — необходимо не только общение драматурга с театром, но и внимательное изучение им специфических условий техники и природы именно данного театра»[[288]](#footnote-289).

Поиски, исследования, изучение природы, специфики, художественного языка искусства играющих кукол стали главным направлением работы драматургов и режиссеров первой половины ХХ века. Тем более, что к тому времени уже возникла, сложилась и действовала целая сеть профессиональных театров кукол, нуждавшихся в новой оригинальной драматургии.

*ДРАМАТУРГИЯ 30-х ГОДОВ*

Потенциал агитационного, идеологически заангажированного театра кукол быстро себя исчерпал, не дав новых крупных драматургических имен, пьес, позитивных театральных идей. Профессиональная драматургия русского театра кукол во многом осталась приемницей предреволюционной эпохи русского модерна. Правда, послереволюционное время обеспечило эту драматургию другими, крайне важными для ее развития элементами: стали возникать, открываться поддерживаться, финансироваться государством многочисленные профессиональные театры кукол и возникла система госзаказа на создание новых пьес.

22 ноября 1918 г. ТЕО Наркомпросса РСФСР провело первое специальное заседание художественной коллегии, посвященное будущему репертуару для организуемого в Петрограде Первого государственного театра кукол (создатели театра — художники: Л. Шапорина-Яковлева, Н. Барышникова, Е. Данько, Е. Кругликова, Е. Давиденко), который, в определенной мере, можно считать преемником Театра марионетки Ю. Слонимской, так славно начавшего свою работу спектаклем «Силы любви и волшебства». Первыми премьерами театра были «Сказка о царе Салтане» (по А. Пушкину), пьеса М. Кузмина «Вертеп», «Цирковое представление» К. Э. Гибшмана (1919).

Пьеса К. Гибшмана открыла целое направление драматургических исканий в области пародийных кукольных пьес. Хотя драматург в своей работе и опирался на традиции «кукольных цирков» XIX – начала XX вв., он внес в их драматургию важный элемент — ироничное авторское отношение к персонажам. Кукольные цирковые представления, которые показывали русские и зарубежные кукольники, работавшие в эстетике балагана, вызывали у зрителей, в первую очередь, чувство удивления от зрелища, трюка, восхищения мастерством исполнителя. «Цирковое представление» Гибшмана вызывало иные эмоции — это была остроумная пародия на цирковые жанры, характеры, типажи цирковых артистов. Пьеса стала своеобразной предтечей «Необыкновенного концерта» С. Образцова. Если в «образцовском» концерте пародировались эстрадные штампы, то в «Цирковом представлении» — штампы цирковые, высмеивался специфический «цирковой юмора», надоевшие трюки и словесная шелуха.

Константин Эдуардович Гибшман — известный комический актер, конферансье (1884–1942). Свою сценическую жизнь начал в 1905 г. актером Театра В.Ф. Комиссаржевской. Ученик Вс. Мейерхольда, он играл роль Первого мистика в известном спектакле «Балаганчик» А. Блока. Активно участвуя в многочисленных кабаре своего времени («Бродячая собака», «Лукоморье», «Привал комедиантов» и др.), театрах миниатюр («Троицкий театр миниатюр», «Кривое зеркало», «Веселый театр для пожилых людей» и др.), он с энтузиазмом принимал театральные эксперименты и «Серебряного века», и «Театрального Октября». Его «Цирковое представление» в дальнейшем получило интенсивное развитие: «Цирк Арчибальда Фокса» Е. Васильевой и С. Маршака (1923), «Наш цирк» А. Федотова (1935), «Наш цирк» Ю. Гауша (1937), «Концерт-варьете» А. Введенского (1940), «На арене — куклы» Евг. Деммени и М. Шифмана (1955), «А вот и мы!» В. Ильина и Н. Охочинского (1964) и др.

Для Первого Петроградского театра марионеток создавала свои пьесы и Елена Яковлевна Данько (1898–1942) — художник, актриса театра марионеток, писатель, драматург. В 1915 она училась в киевской рисовальной школе А. А. Мурашко, в 1916 — в студии И.И.Машкова (Москва), в 1924–1925 во ВХУТЕИНе (Ленинград). Долгое время Е. Данько работала художником Государственного Фарфорового завода, писала статьи и книги о прикладном искусстве и театре кукол. Она была одной из основательниц Первого Петроградского театра кукол под руководством Л. Шапориной-Яковлевой, автором повести «Деревянные актеры» (1940), создательницей кукольных пьес «Красная шапочка» (1919), «Сказка о Емеле-дураке» (1920), «Гулливер в стране лилипутов» (1928).

Следует отметить, что драматурги, создавшие русскую профессиональную драматургию театра кукол первой половины ХХ в., как особый мощный пласт театральной литературы, были воспитаны на идеях русского модерна. Они пришли в эту драматургию, как в некий самодостаточный мир, позволявший им профессионально реализоваться. В своих пьесах они опытным путем, часто ошибаясь, искали соответствия формы и содержания, стиля и композиции, системы характеров и зрительского восприятия.

Драматургия Е. Данько показательна, как пример таких поисков. В первую свою пьесу «Красная шапочка» она ввела новый персонаж - Ворона, который по ходу действия все время предупреждал девочку о том, что можно, а чего нельзя делать. В результате — ослабли напряжение и темпо-ритм действия, возникла дидактичность, перегруженность текстом. В финале пьесы Волк на глазах у зрителей съедал непослушную Красную Шапочку, что в зрительном зале вызвало детский плач и крики испуганных детей. Е. Данько учла этот опыт — ее последующие пьесы учитывали психологические, возрастные особенности детского восприятия. Она – автор пьесы «Гулливер в стране лилипутов», которая и сегодня, спустя много десятилетий, остается в репертуаре Петербургского театра марионеток им. Евг Деммени.

Пути поисков и открытий в драматургии театра кукол тесно связаны со спецификой этого вида театра. Для каждого из драматургов они индивидуальны. Подобный путь прошел и один из ведущих драматургов театра кукол первой половины ХХ века Виктор Александрович (Фридрих Карл) Швембергер (1892–1970) - автор пьес «Горицвет» (1921), «Сказка о Красной Шапочке» (1921), «Шемякин суд» (1933), «Бери-баар» («Звездный мальчик», 1937), «Один волк, два охотника и три поросенка» (1935), «Следопыт» (в соавторстве с Н. Швембергер, 1936), «Куземка или Потеха царя Алексея Михайловича» (1940), «Медведь и девочка» (1944), «Белый архар» (в соавторстве с К. Эшмамбетовым (1945), «Аленушка и Иванушка» (1947), «Приключения юного натуралиста» (1950), «Тропой приключений» (1960), «Джунгли» (1969) и др.

Драматург, режиссер, писатель, основатель нескольких театров кукол (Черниговский, 1921 г.; Московский Театр Детской книги, 1929 г.; Московский областной театр кукол, 1933г.), родился в Ставрополе в семье обрусевшего немца, с 1898 г. жил в Пятигорске. В 1912 году он переехал в Москву, где учился в Студии Ф. Комиссаржевского, а затем — Е. Вахтангова (Студия О. Ю. Гунст). С 1917 года он публикует первые статьи и фельетоны. В 1918 году Швембергер вступил добровольцем в 25-й легкий артиллерийский дивизион в Москве. В 1919 году его дивизион был отправлен на Украину. Здесь в Киеве он познакомился с режиссером К. Марджановым, который предложил ему стать актером в Передвижном театре.

В составе агитпоезда «Памяти жертв революции», руководимого А. Коллонтай, В. Швембергер играл во фронтовых спектаклях, и в конце 1919 года оказался в Чернигове, где ему предложили организовать государственный драматический театр. Вместе с этим театром Швембергер организовал и Драматическую студию, а затем — Театр кукол Соцвоса (социалистического воспитания) (1921).

В. Швембергер мечтал о театре, на сцене которого куклы сыграют спектакли по произведениям Н.В.Гоголя, Ж.-Б.Мольера, А.П.Чехова и А.И.Куприна, театре, где Петрушка будет соседствовать с героями классической драматургии. Первым спектаклем Черниговского кукольного театра стала «Комедия народного Петрушки», созданная Швембергером по мотивам русских народных кукольных представлений. Новый театр вскоре получил стационарное помещение — крохотное, на восемьдесят мест, но зато в самом центре города. Тогда же Швембергер написал и первую большую пьесу «Горицвет» - волшебную сказку с элементами агитдрамы.

После успешной премьеры летом 1922 года Швембергер вернулся в Москву. Впереди — год работы в Вахтанговской студии (но уже без Вахтангова), работа в Студии Р.Н.Симонова и попытки постановки кукольной пьесы в манере итальянской комедии импровизации[[289]](#footnote-290) — дома, в Печатниковом переулке на Сретенке. Именно здесь родился Московский Театр детской книги (позже — Московский театр кукол).

Закономерно, что идея создания одного из первых профессиональных театров кукол перекликалась с темой одной из первых русских пьес для театра кукол – «Царь-девица» В. Одоевского. Основатель театра – режиссер и драматург В. Швембергер мог и не знать о существовании этой пьесы, но в главной задаче – привить детям любовь к книге, к чтению – интересы обоих драматургов совпали.

Сам В. Швембергер так вспоминал о создании Театра детской книги: «В 1929 году я подал заявление в Госиздат через И. А. Цеткина с предложением организовать Театр пропаганды детской книги. Первый спектакль ТДК был сыгран в Госиздате 12 февраля 1930 года[…] Мы задумывали «Театр чтеца», который помог бы научить ребят, как мы говорили, образно читать, читая, ясно представлять себе в образах то, что читаешь, насыщая это своей фантазией, опытом, знанием. Обогащать чтение своими жизненными впечатлениями, а иногда и споря с автором. Вот в этом мы видели пропаганду детской книги, задачу Театра Детской Книги. В 1929 году заказываются специальные пьесы с главным действующим лицом Петрушкой. В театре три бригады. Каждая бригада состоит, по классическому образцу народного Петрушки, всего из двух человек: актрисы за сценой и цимбалиста-гармониста перед ширмой. Театром дается больше 2 000 спектаклей в Москве и выездные по городам республик. Это самый портативный театр, самый передвижной: два человека и очень легкие декорации. Уже в 1934 году театр имеет до десятка постановок: «Еж и Петрушка», «Всегда готов», «Петрушка-путешественник», «Всем, всем, всем - сев, сев, сев!», «Три революции», «Приказ по Армии», «Ф.З.С.» («Фабрика звездных строителей»), «Неувязка». Вышеуказанные спектакли пропагандируют, трактуют и показывают детские книги разных авторов»[[290]](#footnote-291).

В 1933 году В. А. Швембергер при Московском областном Доме художественного воспитания детей организовал еще один театр кукол, открывшийся «Ревизором» Н. Гоголя. «Чем выше искусство драматического актёра, — писал В. Швембергер, — тем легче и лучше он овладевает искусством актёра-кукольника»[[291]](#footnote-292). Он считал театр кукол «плотью от плоти драматического театра», хотя свои лучшие пьесы с очевидным знанием и пониманием специфических черт драматургии театра кукол.

В своем новом театре Швембергер пишет и ставит пьесы-инсценировки: «Чеховские миниатюры» (1935), «Белый пудель» А. Куприна (1940) и др. В 1941 г. драматург работал в госпитале под Владимиром, а в 1945 г. был выслан в Киргизию (Бишкек), где стал художественным руководителем театра кукол, написал и поставил ряд пьес, был принят в Союз писателей (1948).

Пьесы Швембергера выдержали испытание временем и до сих пор некоторые из них остаются в репертуаре театров кукол России. Драматург умел выстроить сюжет пьесы так лаконично и, одновременно так увлекательно, что и создатели спектакля, и зрители чувствовали себя вовлеченными в особый кукольный мир, где есть особые, присущие только театру кукол «условия игры».

Понимание специфических черт драматургии театра кукол, ее сюжетного построения, системы характеров персонажей несомненно, отличало и Андрея Павловича Глобу (1888–1964), драматурга, поэта, переводчика, по стилю близкого к драматургии В. Швембергера. Первые произведения писателя были изданы в 1923 г. (поэма «Уот Тайлер», сборник стихов «Корабли издалека», пьеса «Пушкин»). В 1930 г. А. П. Глоба написал и несколько пьес для театра кукол, среди которых — «Джим и Доллар» — основа первого спектакля С. В. Образцова (1932) и его Центрального театра кукол.

Формально пьеса соответствовала тем узким рамкам, которые оставлялись в то время для творчества: животные не разговаривали, капиталисты были отрицательными персонажами. Тем не менее, пьеса и спектакль стали событием в театральной и культурной жизни Москвы начала 30-х годов XX в. Вот как описывал процесс создания спектакля Е. Сперанский: «…Когда приходили гости, репетиция прекращалась. Гостям показывали всегда одну только сцену: старый негр мистер Томпсон бил в турецкий барабан, негритенок Джим играл на саксофоне, а уморительный песик по кличке «Доллар», водил хвостом по струнам контрабаса и подвывал. Сцена эта, разыгрываемая куклами-«петрушками», производила впечатление неотразимое «на все слои общества»; ведь на старом продавленном диване сидели подчас рядком и посол иностранной державы и скромный учитель, скажем, из города Козельска; Дело в том, что композитор В.Н.Кочетов написал песенку для нашего трио с явным намеком на американский джаз, забыв о педологах; а достаточно было и намека, уж самый состав «оркестра»: барабан (ударные!), саксофон наводил на подозрение; а уж одна-две синкопы в мелодии приводили в ужас[...] — Джаз?! — хватались за голову педологи, — в детском спектакле?! Разлагающее влияние гнилого Запада?! Хитрый драматург Андрей Глоба знал, что делал, — написал пьесу, по вкусу самым ярым педологам: несчастный негритенок, мойщик посуды бежит из «американского ада» в страну своей мечты, С.С.С.Р., — прекрасно. И никакой «любви» в определенном смысле, только чистое чувство дружбы между мальчиком и собакой, — чего уж лучше! […] Правда, несколько неожиданно главный успех выпал не на долю мальчика-негра, а на его собаку: каждое появление на ширме этого песика, встречалось восторженным гулом и, что удивительно, аплодисментами; в зале дети, они не снобы, хлопать в ладошки им некогда, они увлечены сюжетом; а тут: поднял песик одно ухо, зевнул, помахал хвостом — и в зале захлопали! Это несколько озадачивало педологов: в герои спектакля выходил собака, затмевая «идейное», политическое содержание…»[[292]](#footnote-293).

Через много лет, анализируя первые свои постановки, включая «Джим и Доллар», С.В.Образцов остроумно заметил, что кукольные пьесы того времени рождались «от морганатического брака, в котором отец — заслуживающий всяческого уважения народный Петрушка, а мать — легкомысленная деклассированная интеллигентка, имя которой — ретроспективизм»[[293]](#footnote-294).

Основной порок подобных пьес-агиток он видел в разрыве между серьезностью темы, и примитивностью ее решения, путем наслаивания эксцентрических детективных ситуаций. Размышляя над причинами колоссального успеха пьесы, режиссер отмечал, что качественно новое было во всех ее компонентах: профессиональный и выстроенный драматургический каркас, логичный, развивающийся сюжет и литературная речь героев, которая выгодно отличалась от типичного для пьес 20-х – начала 30-х годов раешного стиля.

Уроки пьесы «Джим и Доллар» сказались на дальнейших поисках драматургов и режиссеров. В 1937 году на Конференции, посвященной итогам Первого Всесоюзного смотра театров кукол, отмечая безусловный успех спектаклей «По щучьему велению» Е. Тараховской и «Кот в сапогах» Г. Владычиной, один из рецензентов заметил, что С. Образцов очень осторожно подходит к проблемам советского сюжета и советского героя на кукольной ширме, «и не показал нам ни одного спектакля, построенного на советском материале. Это жалко, потому что даже возможная неудача Образцова, вернее — неполная удача, если бы она имела место, несомненно, помогла разрешению проблемы, волнующей наших советских кукольников»[[294]](#footnote-295).

С. Образцов, пройдя актерскую школу Московского Художественного театра и его студий, не позволял себе «возможных неудач» и «неполных удач» в пьесах «на советском материале». Он чувствовал ненужность и опасность прямолинейного показа «советского героя на кукольной ширме». Тем более, что педологический угар к середине 30-х годов уже прошел, и в кукольный театр стали возвращаться пьесы-сказки. Появилась уже целая плеяда драматургов: В. Швембергер, Н. Гернет, Г. Матвеев, Е. Тараховская, Г. Владычина, С. Маршак, С. Михалков, Евг. Шварц и другие стали создавать новые пьесы. Театр кукол становится заметным явле­нием театрального искусства, а его авторы шаг за шагом открывали для себя его законы, правила, принципы.

Вспоминая свои первые драматургические опыты 30-х гг. прошлого века, признанный классик русской драматургии театра кукол Н.В. Гернет писала о том, что со временем она научилась разбираться в технических возможностях куклы-петрушки, считаться с ее выразительными средствами. Поняла закон минимализма слов и коротких фраз: отсутствие мимики, ограниченность жеста и прелесть физических действий куклы делали необходимым самый строгий отбор словесного материала. Но только много лет спустя, будучи уже зрелым драматургом, Н. Гернет поняла, что между куклой и ее текстом существует гораздо более глубокая и сложная зависимость[[295]](#footnote-296).

Осмысление этой зависимости не только между куклой и текстом, но между куклой и фабульно-сюжетной структурой пьесы, принципами драматургического построения характеров персонажей, их взаимоотношений и действий станет одной из ключевых проблем практики и теории театра кукол XX–XXI вв.

«Марионетки живут в другом условном мире, с другим, если можно так сказать, отношением к жизни, писала Н. Гернет, - Они, как петрушки, могут быть смешны и гротескны, но все-таки по-другому, по-своему. И юмор у них иной, более мягкий, что ли. Они могут быть изящны, по-настоящему грустны, трогательны и серьезны. Но стремительность, резвость, активность петрушек им несвойственна»[[296]](#footnote-297).

Здесь автор затрагивает одну из принципиальных для драматургии театра кукол проблем – зависимость компонентов пьесы от той или иной технологической системы используемых театральных кукол. Дело в том, что история зарождения, становления, развития драматургии театра кукол со всей очевидностью доказывает, что эта драматургия представляет собой особый, самостоятельный вид литературно-театрального творчества с особой поэтикой, природой конфликта, системой характеров, хронотопом, связанным, в том числе, и с типом технологических систем действующих персонажей-кукол (марионетки, «петрушки», теневые фигуры, планшетные куклы и др.).

Осмысление и исследование этих связей, не только между куклой и текстом, но между куклой и фабульно-сюжетной структурой пьесы, системой характеров персонажей, их взаимоотношений, конфликта и действия является одной из ключевых проблем драматургии театра кукол. Создавая пьесу для такого театра, драматург имеет дело с разновидностями, системами театральных кукол. Жанр, сюжет, характеры, атмосфера, поэтика будущего произведения, задают не только эстетические, но и технологические параметры будущего произведения.

Исследователи театра кукол постоянно подчеркивали связь технологических систем театральных кукол на его драматургию. "Решение технических вопросов поделки кукол в конечном счете определяет и ее художественные возможности. Технические проблемы театра кукол находятся [...] в прямой и тесной зависимости с его репертуаром"[[297]](#footnote-298), - писала Л.Г. Шпет. Позднее И.Н. Соломоник также отметила, что кукла является одним из главных элементов кукольного спектакля. «Ее устройство, механика управления ею определяют всю систему выразительных средств представления, все его художественные приемы - техника театра неизбежно, необходимо влияет на его художественный язык"[[298]](#footnote-299).

В обстоятельствах «режиссерского театра» или «театра художника»[[299]](#footnote-300), драматург не может не учитывать уже заданные режиссером или художником условия, главным из которых является вид (или виды) предполагаемых кукол-персонажей.

Для того, чтобы обсудить профессиональные проблемы, в декабре 1937 г. в Москве был организован Первый Всесоюзный смотр театров кукол. Он проходил в здании Центрального театра кукол. Сюда съехались лучшие творческие коллективы страны, чтобы попытаться разрешить накопившиеся проблемы:

- Что такое «драматургия для театра кукол»?

- Как избежать «натурализма» в театре кукол?

- В какой мере допустима трактовка и редактура классических литературных произведений?

- Что такое «героика» и «героический персонаж» в кукольной пьесе и спектакле?

Полемика, обсуждения, дискуссии в ходе Смотра проходили остро. Звучали упреки в адрес пьес и спектаклей в «политической вредности», «голом формалистическом зубоскальстве», «классовой вылазке» и т.д. Справедливости ради нужно заме­тить, что ярлыки эти чаще всего «приклеивались» к пьесам действительно художественно ущербным, таким как «Граница», «Зеленая фуражка» и др.

Известный драматург театра кукол Г.Матвеев дал тогда точное определение кукольным пьесам «на советскую оборонную тему»: «Ответственейшая тема разрешается по следующему нехитрому рецепту, — берется полосатый пограничный столб, пара диверсантов по ту сторону, один лейтенант, пара бойцов, непременно героический советский пионер, обязательно собака по эту сторону — и пьеса в кармане. Хотя ей следовало быть в корзине»[[300]](#footnote-301).

Герман Иванович Матвеев, пьесы, которого к тому времени уже прочно вошли в репертуар театров кукол и только в 70-х гг. XX в., сошли со сцены, был автором пьес «Пузан» (1934), «Волшебная калоша» (1935), «Прыг и Скок», 1936, «Алый флаг» (1937), «Потапыч» (1938), и др. И если его агитпьеса «Алый флаг» (на тему Октябрьской революции) не стала успешной, то «Пузан», «Волшебная калоша» и «Потапыч» были настоящими кукольными шлягерами своего времени. Постановка его пьес Центральным театром кукол определила устойчивый интерес к ним со стороны многих кукольных театров страны.

Правда, много позже, когда и общий художественный уровень драматургии театра кукол, и требования к ней возросли, С. Образцов уже не находил в пьесах Матвеева тех достоинств, которые видел в них раньше: «Смешно, да ни о чем», так довольно жестко отрецензировал он в книге «Моя профессия», прошедшую в его театре более шестисот раз пьесу Г. Матвеева «Пузан»: «Сюжетом ее является путешествие по городу убежавшего из цирка медведя, - писал С. Образцов, - а вот тему я, по правде сказать, и назвать сейчас не могу […] В спектакле было много смешного, так как встречавшиеся с медведем жители города по-разному реагировали на эту встречу. Реакция проявлялась иногда даже в эксцентрических поступках. Например, старуха с испугу залезала на колокольню, откуда ее с большим трудом доставали пожарные. Или другой эпизод. Женщина трясла из окна шубу. Увидела медведя и уронила ее… Как видите, все достаточно забавно и достаточно смешно. Но все, по существу, ни о чем»[[301]](#footnote-302).

Пьесы Г. Матвеева стали для театра кукол того времени своеобразной «переходной драматургией», так как содержали элементарный «кукольный» сюжет с многочисленными забавными моментами, трюками, действенными репризами, и не отходили от существовавших идеологических установок.

Правда, и «установки» эти менялись. Те же самые агитационные пьесы, которые в 20-х годах приветствовались, в 30-х начинают восприниматься как несовершенные и даже «вредные», так как их художественная и идеологическая несостоятельность становятся очевидными.

Пьесы начинают дискредитировать саму идеологию. Деятели театра кукол, берясь за постановку на сцене драматургических произведений «оборонного», патетического характера, не всегда учитывали, что искусство играющих кукол, в силу своей природы, даже не желая того, пародировало их, превращала в травестии, то есть использовало готовые литературные формы в иных целях, чем те, что имел в виду автор пьесы или режиссер спектакля. Так во время обсуждения пьесы и спектакля «Граница» один из сотрудников Реперткома спрашивал у автора – С. Преображенского: «Почему красноармеец — пограничник Ложкин — представитель городских рабочих, говорит только о еде? Мы знаем, что наши рабочие — передовые люди в культурном отношении и меньше всего думают об этом»[[302]](#footnote-303)…

В свою очередь Комитет по делам искусств, подводя итоги Смотра, констатировал, что «показанные на смотре советские агитационные пьесы дали политически искаженное, антихудожественное представление о героических образах нашей действительности («Граница», «Зеленая фуражка», «Особый эскадрон»). Это произошло оттого, что театры не сумели развернуть настоящей работы с драматургами, не предостерегли драматургов от механического перенесения на кукольную сцену агитпьес обычного драматического репертуара, не помогли драматургам уяснить специфические возможности и характерные свойства искусства кукольного театра […]»[[303]](#footnote-304) .

Таким образом, выяснение этих «специфических возможностей» и характерных свойств» театра кукол становится задачей не только драматургов и театров, но и критиков, и театроведов, всего «цеха». Анализируя итоги Первого смотра советских театров кукол, театральный критик Н. Белецкий писал, что положительным моментом в работе кукольных театров является их освобождение от педологических загибов. «Если раньше в результате деятельности педологов сказка изгонялась из репертуара, то теперь нет ни одного театра, который не имел бы в своем репертуаре хороших сказок». Он отметил далее пьесы «По щучьему веленью» Е.Тараховской, «Кот в сапогах» Г. Владчиной, «Гулливер» Е. Данько[[304]](#footnote-305).

Подводя итоги Первого Всесоюзного смотра театров кукол, Всесоюзный Комитет по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР издал Распоряжение, в котором отмечалось, что основными недостатками кукольных театров является слабость его драматургии и недостаточное привлечения к работе квалифицированных драматургов. В целях укрепления репертуара было решено созвать совместно с ЦК ВЛКСМ и Союзом писателей СССР в апреле 1938 году репертуарное совещание драматургов и художественных руководителей кукольных театров, а также провести в 1938 году конкурс на лучшую пьесу для кукольных театров. Одновременно театрам рекомендовалось снять с репертуара антихудожественные и «политически порочные» пьесы.

«Важнейшей задачей советского кукольного театра, - говорилось в документе, - является создание пьес на советские темы с учетом специфики выразительных средств и возможностей кукольного театра, достигающих наибольшего эффекта в комедийно-сатирическом, лирико-романтическом и юмористически-бытовом жанрах»[[305]](#footnote-306).

Смотр театров кукол 1937 года, его обсуждения и «решения» дали заметные результаты. Период 1937–1941 гг. оказался одним из самых плодотворных в отечественной драматургии театра кукол ХХ века. Профессиональная драматургия театра кукол качественно выросла, хотя, одновременно, появилось и большое количество малохудожественных опусов, что в системе «оптовых закупок» пьес по линии госзаказа стало неизбежным.

8 апреля 1941 года Приказом № 188 Комитет по делам искусств при СНК СССР объявил по театрам кукол страны подготовку к организации очередного Второго Всесоюзного смотра театров кукол СССР[[306]](#footnote-307). В мае того же года было выпущено Инструктивное письмо, одним из приложений к которому служила информационно-аналитическая статья старшего инспектора Главного Управления театров Н. Немченко «Репертуар театров кукол в 1940–1941 гг.».

Этот документ так много дает для понимания общего состояния и проблем драматургии театра кукол того времени, что нуждается в развернутой цитате: «Основной причиной наличия у нас довольно большого количества слабых, безликих, поверхностных пьес, добродетельных по своим тенденциям, но неинтересных в своём художественном воплощении, — писал автор, – является тот факт, что создание пьес для театра кукол считается делом легким, не требующим особого мастерства, в частности, в области инсценирования. Поэтому за это дело часто берутся люди случайные; профессионально неподготовленные, без должной ответственности, нередко сами работники театров кукол — директора, актеры, режиссеры, педагоги, забывающие о том, что драматургия — это искусство, требующее таланта и больших знаний. В результате, наряду с «Красной шапочкой»» Евг. Шварца, пьесой литературно апробированной — есть еще три-четыре пьесы под тем же названием, уступающих Шварцу в яркости и своеобразии. Широкой популярностью пользуются «Три поросенка», пьеса, существующая в бесчисленном количестве авторских трактовок. Почти каждый театр может «похвастаться» подобной самодеятельной авторской работой, которую необходимо резко осудить, так как, по существу, это не имеет ничего общего с искусством и ведет к засорению репертуара[…] Конечно, хорошо, что у нас есть такие излюбленные театрами и зрителями пьесы, как «Гусенок», который с момента создания пьесы прошел в 55 театрах; «По щучьему веленью» — в 55; «Волшебная калоша» — в 39; «Большой Иван» — в 33; «Пузан» — в 18; «Волшебная лампа Аладдина» — в 12 театрах… Но почему этих пьес так мало? Почему «Косолапые братья» Лифшица, «Армейские сказки» Браусевича и Бычкова, «Украденная невеста» Преображенского, «Хороший конец — делу венец» Федорченко, «Как 14 держав Москву воевали» Браусевича […] «Снежная королева» Евг. Шварца, т.е. пьесы оригинальные, новые, несущие свежую мысль, политическую остроту, самостоятельный прием, идут в таком же количестве театров, как такие безликие и приспособленческие пьесы как «Морозко» и «Волшебные сапоги» Трубниковой, «По медвежьему следу» Леонова и Ильинского, […] как «Красный флаг» Матвеева, «Шестеро товарищей» Веприцкой и т. п. Происходит это потому, что театры чрезвычайно слабо идут на включение в свои планы новых пьес. Им представляется «безопасней» повторять все ту же «Волшебную калошу» и ставить «Большого Ивана», чем включать в репертуар пьесы, еще не поставленные в центре… Существует убеждение, что современной советской пьесой является только бытовая драма. На этом основании в раздел современных пьес попадает и «Красный флаг» Матвеева, относящаяся к событиям 1917–1918 г., и «Павлик Морозов» (1929), и пьесы о диверсантах и шпионах, в то время, как пьеса «Кукольный город», являющаяся, по существу, хорошей оборонной пьесой, многими не считается современной, только потому, что это сказка[[307]](#footnote-308)… К сожалению, у нас часто думают, что театр кукол это всего только миниатюрный и портативный ТЮЗ, забывая о том, что куклы принципиально отличны от живого актера. Куклу надо давать в том репертуаре, в котором она наиболее сильна, наиболее выразительна […] Кукольный театр всегда был народным театром, в самом глубоком смысле этого слова. В тех же условиях, в которых живет сейчас наша страна, когда все виды искусства должны находиться в состоянии мобилизационной готовности, театр кукол, как одно из самых портативных и в то же время впечатляющих зрелищ, должен быть готов в любую минуту ответить на требование дать интересный, политически насыщенный и подымающий настроение репертуар. Кукольный театр должен быть готовым к проникновению в ту обстановку, в те условия, в которых никакой другой театр работать не может»[[308]](#footnote-309).

Действительно, далеко не всегда обращение к кукольному театру вызывалось искренним увлечением драматургов этим искусством. Ремесленники от драматургии «отметились» и здесь. Но для целой группы талантливых писателей эта ниша оказалась едва ли не единственной. Для них это был единственный способ заработать на жизнь литературным трудом. Публиковаться, по разным причинам, было крайне трудно. Для многих драматургов — просто невозможно. Оставалось одно «окно» — кукольный театр, к которому, по обыкновению, не относились слишком серьезно, пристально, но заказы на пьесы хоть и не щедро, но оплачивались. Таким образом, кукольный театр помог в СССР многим гонимым, «неудобным», но талантливым писателям, поэтам и драматургам - футуристам, имажинистам, обэриутам и др. Именно они создавали русскую драматургию театра кукол первой половины ХХ в.

Среди этих авторов был и поэт Александр Иванович Введенский (1904–1941). Испытав влияние футуризма, он увлекался поэзией Н.Крученых, учился на юридическом факультете Петроградского университета и отделении китаистов факультета стран Востока. В 1925 году вместе с Даниилом Хармсом Введенский печатался в имажинистском сборнике «Необычайные свидания друзей». В 1927 году А.И.Введенский вошел в литературно-театральное объединение «ОБЭРИУ» (Объединение Реального Искусства), деятельность которого заключалась в проведении театрализованных (часто и скандальных) выступлений поэтов. С 1928года часто публиковался и как детский писатель, вместе с молодой поэтессой, а впоследствие будущим классиком драматургии театра кукол, Н. Гернет сотрудничал в журналах «Чиж» и «Еж».

К 1931 году многие ОБЭРИУты по обвинению в «отвлечении народа от задач строительства социализма» были арестованы. А.Введенскому инкриминоровалось «вредительство в области детской литературы». 21 марта 1932 года он был освобожден, но лишен прав проживания в 16 городах СССР сроком на три года. Жил в Курске, затем Вологде, завершил ссылку в Борисоглебске (1933). В 1936 году, будучи в Харькове, Введенский сотрудничал с Харьковским государственным театром кукол, где по просьбе режиссера В. Белоруссовой написал пьесу «Весёлые путешественники». Поэт продолжал работать в детской литературе, зарабатывал сочинением цирковых и эстрадных реприз, куплетов, миниатюр. В 1939 году Введенский написал эксцентричную пьесу «Елка у Ивановых». Тогда же пришел в Центральный театр кукол под руководством С. Образцова, чтобы предложить свою новую кукольную пьесу для взрослых «Концерт-варьете».

В то время Центральный театр кукол под руководством С. Образцова еще не играл спектаклей для взрослых, и Образцов попросил автора написать вариант этой пьесы для детей. Через короткое время пьеса была готова. Это была остроумная пародия на популярные концертные программы тех лет и их исполнителей, с множеством смешных кукольных номеров, трюков. Но так как в театре в то время шли репетиции другого спектакля («Ночь перед Рождеством»), постановку «Концерта-варьете» отложили.

Премьера «Ночи перед Рождеством» была сыграна Театром Образцова в июне 1941 года, затем началась Великая Отечественная война, и пьеса «Концерт-варьете» так и осталась в архиве театра. Но, видимо, идея А. Введенского о пародии на эстрадный концерт продолжала жить; После окончания войны С. Образцов создал «Необыкновенный концерт». В спектакле действовали не животные, как в пьесе Введенского, а люди. Например, вместо добродушного и самовлюбленного бегемота - Антона Многотонновича Толстокожева, появился Конферансье. Он был иным, произносил иной текст, но характеры этих персонажей — самоуверенных, самовлюбленных, «толстокожих», стиль поведения, ситуации, типажи были тождественны.

Вот, например, Толстокожев из пьесы Введенского играет с малышом-медвежонком, пока родители малыша - медведи-акробаты выступают на арене: «*Сосунок иногда начинает кричать: уа-уа, и тогда Толстокожев качает его и говорит: бай-бай-бай, маме работать не мешай. И вдруг сосунок начинает громко плакать. Мама медведица берет его у Толстокожева и разворачивает ему пеленки, и тогда довольный маленький медвежонок сосунок пускается в пляс, кувыркается и прыгает на голову папе Медведю. И под веселый цирковой марш акробаты уходят со сцены*.

ТОЛСТОКОЖЕВ. Нет, вы подумайте, грудной ребенок, еще наверно «папа», «мама» выговорить не может, а так хорошо работает! Вам, может быть, кажется, что на руках ходить не трудно? Что, это то же самое, что и на ногах? О, нет! Это очень трудно. Это не каждый умеет. Я то, конечно, умею. Хотите, покажу? Видите ли, на руках надо ходить так. *(Становится на передние лапы, и пробует поднять задние. Ничего из этого не получается)*. То есть, не так, а вот так. *(Опять та же безуспешная попытка).* В общем, я вам потом покажу, как, а сейчас выступают два брата Пинг и Вин – чечеточники *(Чечетка пингвинов)*»[[309]](#footnote-310)...

Сравним эту сцену с другой - из второй редакции «Необыкновенного концерта»:

АПЛОМБОВ*.* Дорогие друзья! Граждане! Люди! Многие ошибочно считают, что маленькому ребенку вредны публичные выступления. Что это, якобы, калечит их психику, вызывает нездоровое честолюбие. Это неверно, дорогие … Просто так, дорогие. Я помню, когда мне не было еще полных трех лет, поздно ночью, когда гости у моих родителей засиживались, все было выпито, говорить уже, естественно, было не о чем, а гости не расходились, моя мама доставала меня из кроватки и заставляла веселить гостей. Что я и делал: я острил, балагурил, рассказывал анекдоты, и все дружно смеялись надо мной. Повредило мне это? Нет. Искалечило? Тоже нет. Я и сейчас также остроумен, как был в трех летнем возрасте. Поэтому я с особым удовольствием предлагаю вашему вниманию выступление представительницы юных дарований пианистки — профессионала Сусанны Голенищевой. Сусанночка, Сюзи! Посмотри, там дяди, тети пришли. Сусанна, посмотри сюда. Агу, агу, Сусенька! Играй, Сусенька, играй»[[310]](#footnote-311).

Много перекличек не по тексту, а по стилю, настроению, характеру драматургии, можно найти и в дальнейшем. Вот, к примеру, сцена «русской пляски с частушками» из «Концерта-варьете»:

«ТОЛСТОКОЖЕВ. В предыдущем отделении вы уже познакомились с нашими выдающимися артистами. Сейчас мы тоже мордами в грязь не ударим. Будьте покойны. Сейчас. Например, будет русская пляска и частушки в исполнении Машкиной, Дашкиной, Глашкиной и Палашкиной. Баянист Бородулин.

*На сцену выходит козел с баяном и начинает играть. Под его музыку с разных концов выплывают в русской пляске четыре козы. Они пляшут вокруг козла, сначала медленно и плавно, а потом темп пляски все ускоряется и ускоряется, и вот козы, топоча копытцами, начинают петь*:

ПЕРВАЯ КОЗА. Я пойду на огород//Завтра утром в семь.//Широко открою рот// Всю капусту съем.

ВТОРАЯ КОЗА.Ах, трава у пруда//Изумрудная,//У козла борода//Очень чудная.

ТРЕТЬЯ КОЗА.На лужок я шла//И цветок нашла.//Поглядела на восток//Да и слопала цветок.

ЧЕТВЕРТАЯ КОЗА*.* Эх, морковь, морковь//Ты хрустящая.//У меня к тебе любовь//Настоящая *(пляшут).*

ТОЛСТОКОЖЕВ. Как они пели! Как они плясали! Одна другой лучше. Не правда ли? И баянист хорош. Только уж очень бородатый. Я его сколько раз уговаривал бороду сбрить — ни за что не соглашается. Как козел упрямый… А сейчас выступит три – Поросятос […]»[[311]](#footnote-312).

Для сравнения, обратимся к тексту из «Необыкновенного концерта», где Конферансье объявляет выступление цыганского ансамбля: «Дорогие друзья!.. Разрешите предложить вашему вниманию цыганский хор Заполярной филармонии под управлением Паши Пашина. Постановка Орехова. Костюмы Зуева. Гитары и бубны — конторы Музпрокат. Ковры и пальмы — ресторана «Астория»[[312]](#footnote-313)…

По всей видимости, пьеса Введенского стала предтечей «Необыкновенного концерта», включая выступление «трех поросятос», превратившихся со временем в латиноамериканское трио «Лоссамомучас» и пингвинов-чечеточников, преобразившихся в «братьев Баклушиных».

Над сценарием «Необыкновенного концерта» начали работать весной 1944 года. Тогда впервые собралась постановочная группа будущего спектакля: постановщик и автор сценария С. Образцов, драматурги А. Бонди и В. Курдюмов, заведующий музеем ГЦТК режиссер А. Федотов, актер и режиссер С. Самодур, художники В. Терехова и В. Андриевич, композитор Г. Теплицкий, заведующая литературной частью Л. Шпет. Почти год продумывалась пьеса, намечались контуры номеров, прочерчивался будущий текст Конферансье. Осенью 1945 года были готовы первые эскизы кукол. Театр приступил к репетициям. Предполагалось создать пародию на обыкновенный эстрадный концерт, собрав воедино все его штампы.

Исследователь Н. И. Смирнова, рассказывая о сценах «Капеллы» и «Поэта» в пьесе «Обыкновенный концерт» (первоначальное название «Необыкновенного концерта»), писала: «Масса лиц и фигур — старик с отвислой губой, восторженные молодушки, мордастые парни, рыжеволосые, черноголовые, плюгавые, зловещие, добродушные, угрюмые — была втиснута в плотный трафарет из подымающихся маршем рядов. Этот трафарет, словно намертво сколоченный из черных пиджаков и белых треугольничков-рубах, прочно покоился на постаменте из белого крепдешина, нагло подчеркивавшего упругость мощных форм их обладательниц. Образцов говорил на репетициях: «Обреченность однообразно построенной массы людей при всем их разнообразии становится страшно глупой». Лица единообразного трафаретного квадрата разверзли пасти, и на все лады полилось допотопно-примитивное: «Метро, метро, ну как попасть в твое нутро!», выпеваемое серьезно, с пафосом. Автоматизм исполнения стал столь же многоречив, сколь и бесстрастная, молчаливая статуарносгь хора. За «Метро» следовала специально написанная Гердтом «Птичка божия не знает» — пародия на псевдодеревенские хоры. Журчанию солиста, этой «сольной» птички, бессмысленно подпевал хор. Для пародии была удачно использована вся залежь стандартных напевок и припевов типа: «Ишь ты, подишь ты, что ж ты, говоришь, ты», «Чай, чай, примечай», «Люли, люли» и т.д. Покорная, тупая организованность Капеллы приобретала неожиданно новое сатирическое звучание, носила почти»[[313]](#footnote-314).

Один из режиссеров «Необыкновенного концерта», В.А. Кусов, который вряд ли знал о пьесе А. Введенского, вспоминал, что сценарий спектакля складывался постепенно. Спектакль создавали по принципу театрального «капустника». Все участники постановки были заражены идеей сделать смешную пародию на обыкновенный концерт. Таких стандартных концертов на эстраде было в то время очень много. Все они были стереотипны и вполне созрели для смешной пародии. Поэтому спектакль назвали «Обыкновенный концерт». Спектакль имел оглушительный успех. Зрительный зал театра заполнялся известными людьми: актерами, учеными, режиссерами, художниками. Здесь были и Завадский, и Михоэлс, и Гиацинтова, и Бирман, и Жаров. В «Обыкновенном концерте» узнавалась пародия на весь эстрадный мирного времени: конферансье, баритон, цыганский хор, «юное дарование», колоратурное сопрано, жанровая певица. В номере «Хоровая капелла» узнавали хор Свешникова.

Триумфально прошли три года со дня премьеры. Но вдруг спектакль запретили. Чиновникам от культуры не понравилось, что в пьесе нет положительного героя. Спектакль обвинили в «очернительстве», клевете на советскую эстраду. «Это было трагедией! - вспоминал В. Кусов, - Образцов мучительно искал выход из положения. Он был не только великим художником, но и талантливым дипломатом. Поэтому вскоре решение было найдено: он объявил, что в спектакле теперь будет «положительный персонаж». Этим персонажем станет он сам — один из самых известных людей страны, и он сам, поведет «Обыкновенный концерт», переименовав его в «Концерт кукол». Против такого предложения ни один министерский чиновник возражать не мог. «Положительный персонаж» Сергей Образцов? Положительный. Однако чиновники решили еще раз просмотреть новую редакцию «Концерта» и в результате запретили для показа целый ряд замечательных номеров: пародия на хоровую капеллу, цыганский ансамбль, джаз (буржуазное искусство!). В результате от спектакля осталось пять-шесть кукольных номеров. Что делать? И здесь Сергей Владимирович нашел решение. Первое отделение он играл свой сольный концерт, а второе — вел вместо кукольного Конферансье «Концерт кукол». Шло время. Мы думали о том, как бы нам возродить полный вариант нашего «Обыкновенного концерта». Наконец, решение было найдено. Гениальное решение! Мы просто назвали наш «Обыкновенный концерт» иначе — «Необыкновенный концерт». Раз он «необыкновенный», значит такого в нашей жизни не бывает. Чиновники были вполне удовлетворены, а мы вернули свой спектакль, к обоюдной радости актеров и зрителей. Нам часто задают вопрос: в чем загадка «Необыкновенного концерта»? Секрет «Концерта» заключен в удивительно точном, не сиюминутном жанровом попадании пародии»[[314]](#footnote-315).

«Необыкновенный концерт» стал самым известным в мире русским кукольным представлением XX в. и до сих пор не сходит с репертуарной афиши Театра Образцова. Предтеча же «Необыкновенного концерта» — пьеса А. И. Введенского «Концерт-варьете» впервые была опубликована в журнале «Театр чудес»[[315]](#footnote-316), и в следующем году поставлена в Ульяновском театре кукол.

Судьбу пьес для театра кукол Введенского разделили и драматургические опыты Даниила Хармса (Ювачев Даниил Иванович, 1905–1942), писателя, поэта, классика русского литературного авангарда, автора пьес «Елизавета Бам» (1927), повести «Старуха» (1939), цикла рассказов «Случаи» (1933–1939), многочисленных стихов, пьес и рассказов для детей.

Творчество Хармса чрезвычайно близко эстетике и поэтике кукольного театра. В 1935 году по просьбе режиссера Л. Шапориной-Яковлевой он написал для ее нового театра марионеток (при Ленинградском Доме писателей) пьесу «Цирк Шардам» (в первой редакции — «Исчезновение Вертунова»). Хармс был хорошо знаком с Л. Шапориной-Яковлевой. По соседству с ней, в Детском Селе, жила его тетка — Н. Колюбакина, у которой он часто бывал. Премьера пьесы состоялась в октябре 1935 года.

Хармс выбрал традиционную для театра марионеток тему — цирковое представление. В первом действии выступали акробаты, наездник, жонглер. В перерыве между ее номерами бдительный Директор цирка следил, чтобы человек с улицы — некто Вертунов не вышел на арену. Действие шло как бы двумя параллельными потоками: цирковые номера и диалоги Директора и Вертунова. Порядок нарушается во втором действии, когда в цирке происходит наводнение. Артисты цирка, Директор, Вертунов — все оказались в воде. В финале вода отступила, а акула, которая охотилась за плавающими марионетками, гибнет. «Человек с улицы» Вертунов благополучно поступает в цирковую труппу.

«Цирк» Хармса существенно отличался от аналогичной по теме и ранее написанной пьесе К Гибшмана. Если Гибшман, как и впоследствие Введенский, Образцов, строил пьесу на основе пародии, то Хармс доводил пародийные моменты до состояния – до абсурда.

Творчество Хармса органично близко искусству играющих кукол. Даже тогда, когда оно куклам не адресовано. Это своеобразный «театр кукол в литературе». Исследователь творчества обэриутов В.И. Глоцер писал: «Хармс-писатель сформировался в 20-е годы, испытав влияние Хлебникова и заумника А. Труфанова, и обрел единомышленников в кругу поэтов, назвавших себя обэриутами (от ОБЭРИУ — Объединения Реального Искусства). «Кто мы? И почему мы?.. — вопрошали они в своем манифесте. — Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства[...] В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики», и так далее. Обэриуты нашли себе приют в стенах ленинградского Дома печати, где 24 января 1928 года состоялся их самый большой вечер «Три левых часа». Хармс — вместе с Н. Заболоцким, А.Введенским, К. Вагиновым, И. Бахтеревым и другими — читал на первом «часу» свои стихи, восседая на шкафу, а на втором «часу» была представлена его пьеса «Елизавета Бам», одним из постановщиков которой был сам автор […] Мир удивился, узнав Даниила Хармса. Впервые прочитав его в конце 60-х – начале 70-х годов. Его и его друга Александра Введенского. До тех пор мир считал родоначальником европейской литературы абсурда Эжена Ионеско и Сэмюела Беккета. Но, прочтя наконец неизвестные дотоле […] пьесу «Елизавету Бам» (1927), прозаические и стихотворные произведения Даниила Хармса, а также пьесу «Елка у Ивановых» (1939) и стихотворения А. Введенского, он увидел, что эта столь популярная ныне ветвь литературы появилась задолго до Ионеско и Беккета. Слом, разлад, разрушение устоявшегося быта, людских связей и прочее они почувствовали, пожалуй, острее и раньше других. И увидели в этом трагические последствия для человека. Так все ужасы жизни, все ее нелепости стали не только фоном, на котором разворачивается абсурдное действо, но и в какой-то мере причиной, породившей самый абсурд, его мышление. Литература абсурда оказалась по-своему идеальным выражением этих процессов, испытываемых каждым отдельным человеком»[[316]](#footnote-317).

Следует заметить, что задолго до появления «обэриутов» и «абсурдистов» искусство играющих кукол своими представлениями как бы предвидело «трагические последствия для человека» процесса «слома, разлада, разрушения устоявшегося быта, людских связей». Адресованная взрослым, драматургия театра кукол анализирует, раскрывает процессы и причины разрушения гармонии человеческого бытия, адресованная детям — созидает эту гармонию.

Среди таких «строителей гармонии» - драматург Нина Гернет (1899–1982), написавшая в соавторстве с Хармсом несколько известных произведений. В 1978 году в память о нем Гернет написала по мотивам стихов и детских скетчей Харриса пьесу «Принтипрам» (для Московского областного театра кукол). В 1992 году сама пьеса Д.Хармса «Цирк Шардам» была впервые опубликована в журнале «Современная драматургия» №1 с предисловием А. Александрова.

В пьесе Гернет «Цирк Принтипрам» элементы абсурда складываются в гармоничную и радостную картину свободной детской игры, в то время, как в «Цирке Шардам» и «Елизавете Бам» тот же абсурд рисует очевидную картину распада гармонии. Вспоминая Хармса, Н. Гернет подчеркивала то влияние, которое он оказал на ее творчество: «Свою первую «игру» я написала вместе с Даниилом Хармсом. Это было шуточное стихотворение [«Сорок четыре веселых чижа…» — Б. Г.] Я многому тогда научилась у Хармса[...] Стихи Хармса предельно музыкальны, образны, а главное — поэтичны. Но главное в них — безошибочное знание детской души, ее игровой стихии. Если хотите — «смеховой культуры». Хармс научил меня уважать детей и доверять им»[[317]](#footnote-318).

Судя по пьесам Н. Гернет, «наивность», в сочетании с литературным и педагогическим талантом — отнюдь не недостаток. Ее пьесы для театра кукол стали классикой не только для театров кукол России, но и для европейского искусства играющих кукол ХХ в. В 1917 году Гернет окончила в Одессе 2-ую Мариинскую женскую гимназию, получила звание учительницы с правом преподавания, в 1919 году она начала литературную деятельность, писала стихи и пьесы. С 1920 года - посещает собрания общества «Коллектив поэтов», в который входили И.Ильф, Ю. Олеша, В.Катаев, Э.Багрицкий и др. В 1925 году поэтесса переехала из Одессы в Ленинград и учится в Институте сценических искусств (режиссерское отделение), которое окончила в 1930 году.

Н. Гернет сотрудничала с Ленинградскими детскими журналами (1932–1937гг), для которых написала ряд стихов. В 1933 году была издана её первая книга для детей «Три палатки», а в 1935 году - опубликована первая детская пьеса «Полочка». Н. Гернет — самый репертуарный автор пьес для театра кукол прошлого века. Более 60 лет она отдала этой литературе. Её успешная биография драматурга начинается с пьесы-игры для самых маленьких «Гусенок» (в соавторстве с Татьяной Гуревич, 1935), написанной для Ленинградского Большого театра кукол (БТК) под руководством С.Шапиро. Эта пьеса на протяжении многих десятилетий возглавляет списки наиболее репертуарных кукольных пьес для детей. Около десяти страниц простого, казалось бы, ничем особо не примечательного текста. Сюжет — элементарный (Аленка пасет гусенка, а лиса хочет его съесть). Количество персонажей — минимальное, успех — головокружительный. Жанр интерактивной пьесы-игры для театра кукол, заявленный еще в начале Х1Х в. в «Царь-девице» Одоевского был максимально полно, просто и эффективно использован в «Гусенке» Н. Гернет. Вслед за «Гусенком», драматург написала еще несколько пьес для маленьких детей: «Бобок», «Подарок», «Лесные артисты», «Полянка». Ей принадлежит пьеса «Волшебная лампа Аладдина» (1940) и мн.др.

На примере истории создания «Волшебной лампы Аладдина» легко обнаружить очевидную взаимозависимость драматургии театра кукол и технологических систем кукол. Первоначально эту пьесу Н. Гернет, как уже говорилось, написала по просьбе Савелия Наумовича Шапиро — главного режиссера Ленинградского Большого театра кукол, который стремился создать волшебный спектакль-феерию для кукол-марионеток. «Я написала пьесу, полную эффектных трюков и почти без слов, — вспоминала Н. Гернет, — с однофразными или односложными репликами: это была пора моего увлечения лаконизмом. Помнится, пьеса начиналась с того, что в пустыне сидел колдун-магрибинец и с помощью огня, песка и дыма колдовал, пытаясь отыскать Аладдина[...] Надо заметить, что в те годы кукольные театры мирно сосуществовали и не считали зазорным дублировать репертуар друг друга. Поэтому ГЦТК тоже взял мою пьесу. Но этот феерический вариант режиссера не удовлетворил. Не феерия тогда интересовала Образцова. Он хотел доказать, что кукла может поднять и большую современную тему, что в ее средствах спектакль и героический, и острополитический, и романтический […] Мой «Аладдин», по-видимому, привлек театр романтической темой. Началась совместная работа автора с театром, которую вернее было бы назвать вивисекцией. Ох, и досталось же бедной моей феерии! Пока автор не увидел первую тростевую куклу (а именно им предназначено было играть первую романтическую кукольную пьесу), он не в состоянии был понять, зачем нужны переделки, углубление характеров, мотивировка каждого поступка — да что поступка, каждого входа и выхода персонажа на сцену! Но знакомство с тростевой куклой все перевернуло. Нет, эта кукла хочет разговаривать иначе, чем петрушка! Она же может всерьез любить, быть нежной и лиричной... Она почти человек! И автор ударился в другую крайность: он закатывал такие бытовые сцены на базаре, такие блистающие восточным орнаментом разговоры, каких не выдержал бы и живой актер! В спектакле от них остались рожки да ножки: маленькая сценка с жуликом и рыбой на базаре да две-три фразы из сказки о Мухаммеде-плешивом и его осле. Наконец после долгих мучений был найден основной тон: достаточно естественный и все же приподнятый, сказочный. Пьеса родилась в театре вместе с тростевой куклой — красивой, плавно и свободно двигающейся, для которой новый ключ и новый язык пьесы был нормальным, свойственным ей языком, а мир пьесы — ее и только ее миром»[[318]](#footnote-319).

«Волшебная лампа Аладдина» Н. Гернет стала одной из самых репертуарных пьес театра кукол XX в. Причем, эту пьесу, как правило играли с помощью тростевых кукол, для которых она и была написана. Только эта технологическая система театральной куклы могла быть соотнесена на сцене с пьесой Н. Гернет. Если кукла-«перчатка» способна, в основном к сатирическим, пародийным действиям, исполнению коротких скетчей, фарсов, а марионетка – поэтическим образам, эффектным трюковым превращениям, то тростевая кукла, благодаря широким, романтическим жестам, способна раскрывать психологию характера персонажа. К тому же каждая из вышеперечисленных систем кукол обладает собственным, отличным от другой хронотопом, протяженностью действия и диалога. Пьесы Н. Гернет сначала ставились в Москве и Ленинграде, шли во многих театрах СССР, европейских и азиатских странах Европы. Они остались в истории драматургии театра кукол эталоном этого вида искусства.

Значительное влияние на развития драматургии театров кукол России XX в. оказала и Елизавета Яковлевна Тараховская (1891–1968), поэт, драматург театра кукол. Ее пьеса «По щучьему веленью» также стала классикой советской драматургии театра кукол и первым по-настоящему крупным спектаклем Театра С.Образцова (1936). С. В.Образцов назвал этот спектакль «Чайкой» своего театра. Если «Волшебная лампа Аладдина» Н. Гернет была образцом драматургии для тростевых кукол, то «По щучьему веленью» Е. Тараховской стала своеобразным образцом пьес для «перчаточных» кукол. Их пластика безукоризненно точно соответствует и атмосфере, и жанру, и стилю пьесы.

«По щучьему веленью» — вторая пьеса Тараховской, поставленная в Центральном театре кукол. Первая ее встреча с театром («Братья Монгольфье», в соавторстве с Г. Владычиной) была не столь успешной. С.Образцов вспоминал, что «тема пьесы, написанной Галиной Владычиной и Елизаветой Тараховской, была, так сказать, историческая, научно-популярная: изобретение братьями Монгольфье воздушного шара. Сюжет — борьба изобретателей с косностью, с врагами науки, в том числе и с французским королем. Зная, что они пишут пьесу для кукольного театра, авторы стремились сделать ее прежде всего внешне интересной, смешной, веселой, а в изображении короля и придворных — сатирической. И вот тут разрыв между темой и сюжетом достиг такого размера, что стал пропастью. То, что мы играли, не имело никакого отношения ни к научному изобретению, ни к историческому факту. Конечно, это было смешно, когда французский король в мантии и короне, взяв огромные ножницы, старался разрезать неведомо почему ненавистный ему воздушный шар. Это было смешно, но какое же это имело отношение к истории полета? Фактически этот спектакль был искажением истории, искажением научного изобретения, вульгаризирующим и то и другое. Опять-таки мы этого тогда не понимали. Нам казалось, что мы поставили интересный спектакль, да внешне он и был интересным, занимательным»[[319]](#footnote-320).

Причин относительной неудачи драматургов, по всей видимости, было несколько; Поставив перед собой задачу в занимательной форме рассказать об истории воздухоплавания, они не смогли насытить эту форму вполне конкретным, лежащим в сфере искусства содержанием. Пьеса обращалась к приемам и жанру агитационно-сатирического театра и не использовала возможности жанра пьесы-игры, максимально эффективного в решении образовательных, просветительных задач.

Вместе с Е.Тараховской работала в этом направлении и Галина Владычина. Она родилась в 1900 году в Житомире, в 1905 году ее семья переехала в Москву. Еще учась в гимназии, Владычина посещала литературную студию на Молчановке, училась у известных поэтов того времени, в том числе В. Маяковского, а в начале 20-х годов стала публиковаться в поэтических сборниках и журналах для детей. В своих воспоминаниях она писала: «Меня очень занимали кукольные театры, которых тогда возникло очень много. Я стала интенсивно работать над кукольными пьесами. Для Первого московского кукольного театра под руководством А. Витман (так назывался в то время созданный В. Швембергером Театр детской книги – Б.Г.) я сделала двухактную пьесу «Любознательный слоненок», пьесу «Сказка о царе Салтане» к пушкинским дням была заказана мне Малиновской для театра при Доме народного творчества. При театре транспорта тоже был кукольный театр под руководством К. Владимировой — там шла моя пьеса «Как чайник на рельсы встал». Н.М. Борисов в областном кукольном театре поставил моего «Серого волка», и, наконец, в театре С.В. Образцова были поставлены две пьесы «Кот в сапогах» и по моей одноименной детской книге, пьеса «Братья Монгольфье», над которой со мной работала Е.Я. Тараховская […] Только тогда, когда я стала работать над сказкой, я поняла свою тему. Я одинаково творчески работала как над своей собственной сказкой, так и над, инсценировкой»[[320]](#footnote-321).

Авторизованные инсценировки Г. Владычиной «Кот в сапогах» и «Любознательный слоненок» до настоящего времени остаются в репертуаре российских и зарубежных театров кукол, что свидетельствует об их театрально-художественной, драматургической ценности. Размышляя о творчестве этих драматургов, театральный критик Б.М. Поюровский писал, что они были первыми, кто «вел разведку боем, выясняя возможности жанра, его границы. Это именно они позволили теоретикам прийти к выводу, что в театре кукол пьеса создается не только как самостоятельное литературное произведение, но одновременно и как режиссерский сценарий»[[321]](#footnote-322).

Среди первых, кто «выяснял границы жанра» русской профессиональной драматургии театра кукол был и Самуил Яковлевич Маршак (1887–1964), поэт, драматург, переводчик. Высшее образование он получил в Лондонском университете. Начал публиковаться с 1907 года. До 1912 года сотрудничал в сатирических журналах, в том числе в «Сатириконе». Во время учебы в Англии начал заниматься переводами на русский язык английских и шотландских поэтов. В 1923 году в Краснодаре выпустил первую книгу детских стихов.

С. Я. Маршак был одним из создателей журналов для детей «Чиж» и «Еж», написал множество детских стихов и пьес (в том числе для театров кукол), которые широко идут в театрах кукол России. В их числе: «Кошкин дом», «Петрушка-иностранец», «Теремок», «Сказка про козла», «Двенадцать месяцев», «Горя бояться — счастья не видать» и др. Он помог становлению многих советских театров кукол, среди которых и Театр детской книги (Московский театр кукол), и Ленинградский театр марионеток им. Евг. Деммени и другие.

С. Я. Маршак был один из первых драматургов театров кукол, кто подвергся жесткой критике во времена «культурного похода» против жанра сказки. Так в 1925 году, когда в Ленинградском театре кукол «Петрушка» под руководством Евг. Деммени была поставлена его пьеса «Сказка про козла», анонимный рецензент писал: «“Козел” — первая из двух пьес, которыми начал сезон кукольный театр «Петрушка» при ТЮЗе. Большую художественную ценность имеет только техническая сторона спектакля[...] Но сама пьеса (сказка С. Маршака) пуста и бессодержательна. Пора перестать рассказывать нашим ребятам сказки о «добром козле», который кормил деда и бабу»[[322]](#footnote-323). Тем не менее, несмотря на вульгарно-социологическую критику, и, благодаря помощи и поддержки со стороны режиссера Евг. Деммени, С. Маршак продолжил деятельность драматурга.

В 1926 году Театр Деммени выпусти премьеру по пьесе С. Маршака — «Кошкин дом». На этот раз критика была более доброжелательна: «Спектакль рассчитан на трехлеток, — писал критик, — самое большое, четырехлеток, а потому особой «идеологии» от него требовать трудно. Но все же, в пределах понимания этих более чем юных зрителей, поведение богатой кошки, отказывающейся накормить голодных котят, может показаться полезным и педагогически целесообразным разоблачением»[[323]](#footnote-324).

Важно отметить значительную роль режиссера Евг. Деммени в возникновении, становлении отечественной профессиональной драматургии театра кукол. Еще в 1924 году, будучи молодым актером-любителем, он организовал в Ленинграде театр «Петрушка» и стремился найти для драматических пьес и произведений русской и зарубежной классики, адекватное сценическое решение. Одновременно он и открывал для зрителей старые, неизвестные его современникам кукольные пьесы, и привлекал к драматургии театра кукол новых талантливых авторов.

Уже в 1927 году о «Театре Петрушки» Евг. Деммени писали такие ученые, театроведы, как С. Мокульский, С. Дрейден, Н. Бахтин, А. Пиотровский. Н. Бахтин отметил, что «заслуга инициатора и руководителя «Театра Петрушки» […] не только в том, что он сумел собрать вокруг себя столько мастеров и любителей своего дела, но и в том, что он создал особую разновидность Театра Петрушки, какой до него не было»[[324]](#footnote-325).

Среди лучших режиссерских работ Евг. Деммени — «Принц Лутоня» В. Курочкина, «Свадьба» А.Чехова, «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» по Н.Гоголю, «Гулливер в стране лилипутов» по Дж. Свифту, «Проказницы Виндзора» У.Шекспира, «Лекарь поневоле» Ж.-Б.Мольера. Именно Деммени привлек в свой театр и С.Маршака, и Евг. Шварца. Результатом этого содружества стали их пьесы для кукольного театра: «Багаж», «Петрушка-иностранец», «Кошкин дом», «Красная шапочка», «Кукольный город» и др.

Евг. Деммени неутомимо создавал новый репертуар, привлекая все новых и новых авторов. Ему же принадлежит и идея организации конкурсов на лучшую пьесу театра кукол. В 1926 году в газете «Рабочий и театр» публикуется информация о том, что «Театром Петрушки» объявлен конкурс на сочинение кукольной пьесы для зрителей от 5 до 7 лет, с продолжительностью спектакля не менее получаса и не более часа. Были также назначены премии за лучшие пьесы — 150 и 75 рублей.[[325]](#footnote-326)

Творческая судьба драматургов театра кукол, так или иначе, зависит от личности режиссеров, которые обращаются к их творчеству. Евгений Вениаминович Сперанский (1903–1999), соединил в себе таланты и актера, и режиссера, и драматурга. В 1925–1931 гг. он работал в Театре кукол при Центральном доме художественного воспитания детей, а в 1931 году стал актером, режиссером, драматургом ГЦТК С.В.Образцова («Поросенок в ванне», «Дело о разводе», «Под шорох твоих ресниц», «И-Го-Го», «Краса Ненаглядная», «От южных гор до северных морей», «Каштанка», «Солдат и ведьма» (по Г. Х. Андерсену), «Гасан — искатель счастья», «Ночь перед Рождеством», «Необыкновенное состязание» и др.), режиссером («Каштанка» по А Чехову), «Любит — не любит» В. Полякова, «Буратино» Е. Борисовой и др.).

Творчество Сперанского-драматурга стало вехой не только в русской, но и мировой драматургии театра кукол. Поэзия пронизывает всю его жизнь и творчество. Он не столько кукольник, пишущий пьесы и стихи, сколько поэт и драматург, ставший кукольником, Поэт, «эмигрировавший в кукольный театр», последний поэт Серебряного века, заблудившийся во времени. Трудно понять, как этот внешне беззащитный человек с потертым кожаным портфелем не только пережил трудные времена, но и по-своему тонко и точно осмыслил его.

Его собратья по столетию — поэты К. Бальмонт, А. Белый, Н. Гумилев, М. Кузмин прозрели трагическую «кукольность» начинавшегося века, - Сперанский прожил ХХ век, как великий кукольник. Он многое успел создать: самый известный в мире кукольный театр (совместно с С.Образцовым), репертуарные кукольные пьесы для детей и взрослых; книги размышлений, воспоминаний, пьес, стихов, поэм. Среди первых пьес Сперанского — инсценировка «Каштанки», ставшая, может быть, первым «прорывом» Театра Образцова к созданию собственной драматургии театра кукол. С.В. Образцов много позже писал: «…Нашу постановку чеховской «Каштанки», хоть и в ней, конечно, тоже были ошибки, мы в те годы считали удачей. Удачей принципиальной, а не суммой частных удач. «Каштанка» в жизни нашего театра сыграла большую роль. Это первый наш спектакль, в котором мы говорили со зрителем серьезно о чувствах больших, сердечных. И успех у него был тоже какой-то удивительно серьезный и нежный. В чеховском рассказе не хватало сюжетного действия для решения спектакля[...] Для построения сюжета Сперанский использовал два других рассказа Чехова — «Хамелеон» и «Разговор человека с собакой». Конечно, инсценировка Сперанского была очень вольной, но в основном, самом важном, перед Чеховым Сперанский не согрешил совсем. Он сохранил чеховское отношение к людям, строй чеховского языка и, что самое важное, сумел сохранить эпичность рассказа, а это, как мне думается, является единственным возможным приемом для инсценировки «Каштанки»[…] Несмотря на большой успех этого спектакля, несмотря на то, что его хвалили и Горький и Гордон Крэг, я считаю само желание поставить «Каштанку» в театре кукол ошибкой»[[326]](#footnote-327).

Через много лет после премьеры Е.Сперанский, всю жизнь искавший и сам формулировавший законы драматургии театра кукол, также признал, что «Каштанка» не была удачей: «Ставить «Каштанку» было ошибкой […] Чехов — писатель необычайный по своему творческому диапазону — у него множество ключей, которые он подбирает к сердцам человеческим. Но его «Каштанка» написана как раз не в кукольном ключе — прелесть рассказа именно в том, что история Каштанки подана Чеховым не эксцентрично, а в бытово-психологическом плане; подробный анализ душевных переживаний собаки идет чисто «человеческим» ходом»[[327]](#footnote-328).

Неудачей драматурга и постановщика Образцов считал и другую работу Сперанского — «Поросенок в ванне», получившей такое название благодаря допущенной в афише опечатке; В 1933 году С. Образцов репетировал пьесу Е.Сперанского «Поросенок Ваня». В ней высмеивалось мещанство, «затхлый старорежимный быт, неверие в новую жизнь». Символом этого «быта», нечистоплотности и косности, в которых погрязли жильцы дома №5 по Последнему переулку, — был поросенок Ваня, который жил в квартире управдома Соломки. В ходе пьесы под влиянием двух пионеров жильцы перевоспитывались, дом очищали от мусора, а поросенка Ваню переселяли из квартиры в хлев.

Спектакль был уже почти готов, определились с датой премьеры, в типографии печатались афиши. Когда тираж привезли, то увидели, что вместо названия «Поросенок Ваня», наборщик, не разобрав текст, напечатал «Поросенок в ванне». Никакой ванны в спектакле не было, но перепечатывать афиши уже не было ни времени, ни средств. Чтобы выйти из положения. Образцов попросил Сперанского дописать сцену с ванной. Сцена была дописана и новое название пьесы оправдано.

Е. Сперанский, размышляя о специфических чертах драматургии театра кукол, утверждал, что пьесу, пришедшую в Театр кукол, можно принять или не принять, читая только ремарки автора. Если часто встречаются такие ремарки, как «садятся за стол и едят кашу», то уже заранее можно сказать, что пьеса «не кукольная», автор ничего не знает о театральной кукле. Он должен знать, что кукла не может запросто ни встать, ни сесть, ни что-то взять, так сказать, мимоходом, что все эти элементарные бытовые действия потребуют разного рода технических ухищрений. Для куклы все это - трюковые моменты. В принципе театральная кукла отвергает «бытовой жест», ее пластика становится органичной, только выражая «жизнь человеческого духа»; она — поэт, философ, а в повседневной жизни рассеянна и беспомощна[[328]](#footnote-329).

Сперанский предвидел, что театр кукол и его драматургия вместят в себя большое количество «жанров» — от пародии и комедии — до трагедии[[329]](#footnote-330). Театр кукол не остался «экзотическим жанром» именно потому, что в XX в. он стал и театром драматурга, и театром режиссера. Обе эти фигуры позволили совершить то качественное изменение, благодаря которому театр кукол из экзотического аттракциона превратился в самостоятельный вид театрального искусства.

Во многом способствовал этому процессу и творчество драматурга, писателя Евгения Львовича Шварца (1896–1958). В 1917–1922 гг. Шварц был актером в Ростове-на-Дону. Литературную деятельность начал в 1925 году в Ленинграде. В 1929 году — написал первую пьесу «Ундервуд». Сотрудничал с Ленинградским театром марионеток под руководством Евг. Деммени («Пустяки», 1932; «Брат и сестра», 1936 ; «Красная Шапочка и Серый волк», 1937; «Кукольный город», «Лесная тайна», 1939; «Сказка о потерянном времени», 1940; «Сказка о храбром солдате», 1946, «Сто друзей», 1948). Шварц был одним из любимых авторов Театра марионеток Деммени и Театра Образцова. Среди лучших его кукольных пьес — «Сказка о потерянном времени», написанная в начале 1940 года (по заказу Главного Управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР).

Кроме пьес Евг. Шварц писал и скетчи для многочисленных кукольных «капустников». Один из них описал С.Д. Дрейден – это было открытие в Ленинграде в канун 1935 г. писательского клуба: «Торжественное заседание» — так и называлось юмористическое кукольное обозрение, написанное Шварцем и разыгранное куклами-марионетками. Всем, кому удалось быть в тот предновогодний вечер на этом озорном и талантливом спектакле, наверняка надолго запомнилась вся неожиданность сценического эффекта, когда на просцениуме появилась кукла, изображавшая А.Н.Толстого, точь-в-точь, до смешного похожая на него самого, сидевшего в зале. И мы услыхали — не из зала, а со сцены — характерные толстовские интонации. Удивляться было нечему — за кукольного Толстого и за других персонажей представления говорил такой мастер живого литературного портрета, как только еще входивший во славу Ираклий Андроников:

Толстой: Ну, что же... Маршаку и Чуковскому, что ли, слово дать. Я, откровенно говоря, детскую литературу не...

*Маршак и Чуковский выходят с корзиной, полной детей.*

Маршак: Алексей Николаевич. Это хамство. Вы не знаете детской литературы. У нас сейчас делаются изумительные вещи.

Чуковский: Да, прекрасно. Дети их так любят. Как учебники или как рыбий жир.

Маршак: Корней Иванович, я нездоров, у меня нет времени. Я доказал вам, что я прав.

Чуковский: Да, да, да, Самуил Яковлевич. Никто вас так не любит, как я. Я иногда ночи не сплю, думаю, что это он делает.

Маршак: А я две ночи не спал.

Чуковский: А я три.

Маршак: А я четыре.

Чуковский: Да, да, да, вы правы, вы больше не спали. Вы так заработались, вы так утомлены, все вам дается с таким трудом. Дети, любите ли вы Маршака?

Дети: Любим!..

Чуковский: Ну, конечно, я не детский писатель! Вы ведь не знаете Чуковского?

Дети: Знаем!..

Чуковский: Как это странно. Меня так редко печатают, что я совсем забыл, что я детский писатель. Кого вы больше любите - меня или Маршака?

Дети: Нат Пинкертона!

*Маршак и Чуковский выбрасывают детей и танцуют.*

Представление продолжается. Старых писателей сменяют молодые, прозаиков — поэты и драматурги. Под звуки песни «По улице мостовой» чинно выплывает Ольга Форш, к ней, в общем плясе, присоединяются Толстой, Маршак, Прокофьев, Чуковский, Лавренев и другие кукольные двойники писателей, сидевших в зале»[[330]](#footnote-331).

Пьесы для театра кукол Евг. Шварца, С. Маршака, Н. Гернет, А.Введенского, Евг. Сперанского, Е.Тараховской, Г. Владычиной, не укладывались в рамки формировавшегося в то время социалистического реализма. Еще раз отметим, что в самой природе искусства играющих кукол заложены фантасмагория, фарс, эксцентрика, гротеск, пародия, абсурд. Основной его художественный метод – фантастический реализм. Отказ от него вел, как правило, к искажению, «переворачиванию», травестии. Вот почему, вероятно, в творчестве ряда русских писателей: Одоевского, Гоголя, Достоевского, Кузмина, Замятина, Булгакова и др. мы часто встречаем «кукольные» образы и сравнения. И само искусство, и шире - культура играющих кукол, выразительные средства, метафорические возможности, поэтика, в свою очередь, влияли на русскую литературу.

Так Е.И. Замятин (1884–1937) в предисловии к комедии «Блоха» (1925) писал, что в своей работе он использовал традиции русского народного кукольного театра «Петрушки». Очевидное влияние на свое творчество театра кукол испытал и М. А. Булгаков (1891–1940). На «кукольность» булгаковского творчества мало обращали внимание, но даже беглый взгляд обнаруживает очевидные пересечения, в частности, с кукольным вертепом.

Двухэтажный ящик с куклами, где на верхнем этаже разыгрывается мистерия о Рождестве, а на нижнем — трагедия о царе Ироде и комическое, сатирическое обозрение угадывается в «Мастере и Маргарите», где само композиционное построение романа — вертеп. Как в вертепе, религиозный и сатирический пласты романа четко разъединены. На одном (верхнем) «этаже» здесь — мистерия Иешуа и Пилата, на другом (нижнем) — комедия о Москве и москвичах. По канонам второй части вертепной драмы в романе дается обозрение, цепочка сатирических, комических характеров, поданных в гротесково-кукольной, гиперболизированной манере. Герои романа подчинены Судьбе, которая ведет своих персонажей по начертанному им пути. По этому пути, как по прорезям вертепного ящика, следуют персонажи романа — от Иешуа до Аннушки и трамвая на Патриарших прудах.

Исследователь Р. Джулиани, анализируя творчество Булгакова заметила, что связь между романом и кукольным вертепом прослеживается прежде всего в том, что автор ставит рядом эпизоды истории религиозной и мирской, которые, как и в вертепе, не перемешаны между собой, а разделены точными цезурами этического и стилистического порядка. Получается так, будто в романе существуют два различных тематических и стилистических уровня. Метафизической «дубинкой» разоблачения черти избивают персонажей-петрушек, которые, как и петрушки кукольного театра, олицетворяют в романе человеческие пороки: пошлость, донос, вошедший в привычку, развращенность, жадность. Во многих местах романа Булгаков подчеркивает такую деталь: Азазелло говорит в нос («гнусавый голос», «гнусавил» и т. д.; в петрушечном театре гнусавым голосом говорил сам Петрушка…)[[331]](#footnote-332).

Анализируя косвенное влияние театра кукол на творчество М. Булгакова, невозможно не остановиться на одном, казалось бы, малозначительном факте: один из персонажей романа — Бегемот часто демонстрирует поистине цирковые аттракционы; он и жонглирует, и показывает фокусы, демонстрирует чудеса акробатики, выступает в Варьете… При этом невольно вспоминаются и традиционные кукольные балаганные представления конца Х1Х - начала XX вв. народного кукольника И. Зайцева, «Цирковое представление» К. Гибшмана (1919), ведущий циркового представления Бегемот Толстокожев из «Концерта-варьете» А. Введенского и др.

М. Булгаков возвращался к теме кукол и в фельетоне «Сорок сороков», стилизованного под кукольный раек, и в монологе кукольника Бриоше в «Мольере», и в вертепной «волшебной коробочки», возникавшей перед писателем время сочинения пьес.

Возникшая в России, уже не как несколько единичных случаев, а как вид творчества, русская драматургия театра кукол к концу 30-х гг. ХХ века обрела необходимые профессиональные ориентиры, стала театральной профессией, одним из факторов влияния на общетеатральный процесс. Ее развитию способствовало создание сети государственных профессиональных театров кукол, по структуре своей тождественных драматическим театрам. Эти театры нуждались в большом количестве новых качественных пьес, создаваемых новыми драматургами, так как пьесы традиционного и народного театров кукол уже не соответствовали эстетической, художественной социальной, профессиональной модели этих театров.

*ВОЗВРАЩЕНИЕ К АГИТПЬЕСЕ*

В период Великой Отечественной войны в большой мере был задействован предыдущий опыт создания агитсценариев и агитспектаклей театров кукол. Их создавали не только драматурги, но и актеры, режиссеры, журналисты. Во многих военных частях самодеятельные кукольные агиттеатры существовали еще с Гражданской войны. В одном только Московском военном округе перед Великой Отечественной войной их насчитывалось не менее шести, строились планы даже о создании Центрального армейского театра кукол с собственным тематическим репертуаром. «Ко мне обратился Н-ский полк, в котором есть кукольный театр, — рассказывал весной 1941 г. режиссер Н. Ададуров, — с просьбой помочь им с репертуаром [...] В этом театре есть большие куклы [...] — это наши враги периода гражданской войны. [...] Я считаю, что мы сделали бы большое дело, создав хороший, по-военному построенный Центральный театр кукол Красной армии. Такой театр кукол будет иметь совершенно точные военно-политические задания. В этом театре должны быть созданы номера для кукол — трехминутки, пятиминутки... Люди должны разместиться за небольшим столом и в несколько дней сделать 2-3-х кукол... Здесь должен быть «красноармеец», «командир», должен быть какой-то «враг» — я сейчас не уточняю какой, но должны быть 2-3-4 куклы, которых боец мог бы положить в ранец и с ними тронуться на фронт»[[332]](#footnote-333).

Традиция агитационных кукольных спектаклей в воинских частях к тому времени уже была достаточно распространена не только в России, но и в других европейских странах. В 30-х гг. в Германии был даже создан Институт театра кукол, исследовавший возможности этого вида искусства и его драматургии по вопросам агитации и пропаганды в период военного времени. Институт разрабатывал методологию, создавал пьесы, сценарии, которые должны были превратиться во фронтовые кукольные агитационные спектакли. Разработки Немецкого института кукольного театра уже вскоре были востребованы. Начиная с 1939 г. для немецких солдат и офицеров, захватывавших Норвегию, Францию, Польшу, игрались сатирические агитационные кукольные спектакли, призванные поднять боевой дух армии.

Сразу же после начала Великой Отечественной войны Президиум Всероссийского театрального общества вынес постановление «Об организационной работе по созданию оборонного антифашистского репертуара крупнейших советских писателей»[[333]](#footnote-334). Скоро возник и новый репертуар для фронтовых кукольных агитбригад. Отдел распространения при Всесоюзном управлении авторских прав (ВУОАП) выпустил в 1941–1942 гг. два «Сборника эстрады и кукольных пьес» для бригадных выступлений[[334]](#footnote-335).

Названия пьес красноречиво отражают их содержание: «Красноармейские частушки», «Кого мы били, бьем и будем бить», «Штык», «Коричневая чума», «Приключения Васи Теркина», «Фашистских гадов встречаем, как надо», «Петрушка и фашист», «Боевой Петрушка», «Агитмедведь» и др. Среди популярных авторских кукольных скетчей того времени: «Сон в руку» Л. Ленча, «Наоборот» М. Рудина, «Как Гитлер черту душу продал» С. Серпинского, «Цветы мести» С. Преображенского, «Как немецкий генерал с поросенком воевал» А. Бычкова, Л. Браусевича, «Петрушка и Гитлер» Е. Благининой, «Превращение Петрушки» Н. Гернет, «Петрушка в тылу» Л. Данцигер и др.

Принцип построения, композиция таких пьес и скетчей мало чем отличались от агитационной кукольной драматургии периода Гражданской войны и коллективизации. Однако, было и существенное отличие. Если основной задачей агитпьес революционного периода было большевистское идеологическое воздействие на зрителей, то в агитпьесах времен Второй мировой войны эта идеология ушла на второй план. На первом месте был близкий и понятный призыв уничтожать захватчиков, освобождать Родину. В самих же скетчах и коротких пьесах важно было высмеять этого врага, показать, что он слаб.

Так в популярной агитпьесе «Сон Гитлера» Л.Ленча в кошмарном сне мечется Гитлер, перед ним возникают призраки других захватчиков: Крестоносца, Хана Мамая, Наполеона. «Я болен?» — спрашивал у призраков Гитлер. «Болен, батюшка. Со здоровой головы на русских не кинешься», — отвечает ему хан Мамай, а Наполеон соболезновал: «24 июня 1812 года я пошёл на Москву, и русские разбили меня, а я, всё-таки, был гений...»[[335]](#footnote-336).

Кукольные агитпьесы появлялись стремительно, по мере меняющейся на фронтах ситуации и по принципу — «утром в газете, вечером в куплете». По воспоминаниям администратора Московского театра кукол М.М. Гагариной, после того, как И. Сталин в выступлении 6 ноября 1941 г. на торжественном заседании Московского Совета сказал, что А. Гитлер не больше похож на Наполеона, чем котенок на льва, Д. Скворцов написал басню «Лев и котенок». Басня разыгрывалась куклами на ширме, «начиналась и заканчивалась выходом богатырей под музыку «Богатырской симфонии» Бородина»[[336]](#footnote-337).

Вспоминая о своих выступлениях на фронте, С.Образцов писал: «…Муссолини заказывал Гитлеру обед — шашлык по-кавказски. Гитлер послал адъютанта, тот вернулся весь перебинтованный. Гитлер спрашивает: «Что это у тебя в руке?» — «Это от шашлыка палочка». — «А шашлык где?» — «А шашлык они себе оставили». Потом была сцена заседания в рейхсканцелярии. Гитлер — немецкая овчарка с усиками — делал доклад целой собачьей своре. Очень темпераментно лаял и рычал, а вся свора подобострастно повизгивала. И тут неожиданно в небе со страшным грохотом появился наш истребитель. Артист Самодур не растерялся. Собака-Гитлер подняла голову, проводила взглядом советский самолет и, когда тот скрылся за деревьями, почесала лапой в затылке. Кто-то из солдат крикнул: «Что? Не нравится?» И тогда раздался такой хохот, которого я никогда в жизни не слыхал. Когда кончился наш концерт, к нам подошел генерал и сказал: «Большое вам спасибо. Нам завтра в бой, а сегодня солдаты будут крепче спать. Хорошее настроение перед боем — это очень важно»[[337]](#footnote-338).

Большинство подобных сценариев для театра кукол были вне идеологии, так как вопросы «переделки трудящихся в духе социализма» на время потеряли актуальность. Использовались те же средства сатиры, какими на Руси пользовались из века в век. Агитационные кукольные представления игрались в госпиталях и военных частях не только профессиональными актерами, но и самими солдатами. В 1942–1943 гг. в Новосибирске под руководством Образцова была создана «Фабрика агитационных спектаклей». Из талантливых молодых солдат собирали группы (3–4 человека), подбирали пьесу, изготавливали кукол, репетировали, и эти группы отправляли на фронт. Об этой «фабрике» сохранился созданный в 1942 году документальный фильм «Новосибирский семинар».

Кукольные агитсценарии оставались востребованными до 1944 года. Они печатались в сборниках, журналах, об удачных агитспектаклях писали в газетах. Так газета «Вперед на врага» от 28.05.1944 года, рассказывая о выступлении самодеятельного кукольника Д. Спасского, писала: «Спектакль начинается встречей деда Кузьмы с Петрушкой-путешественником. Встреча сыграна в плане буффонады. Затем сказка «Про Гитлерище-поганое»; Гитлера, попавшего в железные тиски Красной Армии, сменяет вельможный пан Сосновский. Дед Кузьма высмеивает его как предателя интересов польского народа. Предателя сменяет бывший итальянский диктатор Муссолини — «Дуче, что с Гитлером в одной куче». За ним следует финский барон Маннергейм. Незадачливого барона сменяет «Геббельс-звонарь»[[338]](#footnote-339).

Кукольники-любители — бойцы, выступавшие со своими представлениями, часто сами писали для себя скетчи. Причем их образцами становились классические произведения. Так, в прошлом актер и чтец С. Степанов, игравший на фронте кукольные спектакли, написал интермедию «Гадание», опираясь на «Фауста» Гете:

ГИТЛЕР. Скажи, в гадании ты мастак?

ГЕББЕЛЬС. Готов на все для фюрера и друга!..

ГИТЛЕР. Ну, погадай мне, коли так!//Хочу я знать пути судьбы грядущей,//Завесу приподнять, увидеть, что за ней?

ГЕББЕЛЬС. На чем прикажете гадать Вам?//На костях иль на кофейной гуще?//Иль на бобах?

ГИТЛЕР. Гадай на чем верней!

ГЕББЕЛЬС. Хотите на костях?

ГИТЛЕР. Хм... этот способ знаю — //Немало я костей в России положил!

ГЕББЕЛЬС. Тогда я на кофейной гуще погадаю,//Но нужно, чтобы кофе натуральным был.

ГИТЛЕР. А если гуща будет от эрзаца?//Ведь натурального нигде ты не найдешь...

ГЕББЕЛЬС. Тогда от гущи нам придется отказаться.//Судьбу эрзацем не проймешь.

ГИТЛЕР. Итак, два способа нам не подходят...//Так с чем же мы остались?

ГЕББЕЛЬС. На бобах!

ГИТЛЕР. Нет, это сразу в дрожь приводит —//Остались на бобах, так значит, дело швах!

ГЕББЕЛЬС. Тогда я предложу Вам карты!

ГИТЛЕР. Я на географической гадал://Весь мир считал своим в пылу азарта,//Но... Вышло все не так, как я предполагал!»[[339]](#footnote-340)

Большое количество агитпьес для театра кукол создал и писатель-сатирик, драматург В.Поляков. 4 июля 1942 года начал работу возглавляемый им театр миниатюр «Веселый десант». А почти за год до этого - осенью 1941 г. в г. Сталино (Донецк) В.Поляков организовал кукольный театр политических миниатюр «Каленым штыком». Так как настоящих кукол изготовить участники театра не смогли, они вспомнили, как С.Образцов играл вместо кукол деревянными шариками. Вместо шариков использовали клубни картофеля, похожие на уродливые головы. Спектакли театра «Калёным штыком», где играли куклы с картофельными головками, состояли из нескольких скетчей. Среди них: дуэт Геббельса и Риббентропа «Хайль со смыком — это буду я...», романс Муссолини «Бенита», «Разговор Геббельса с геббельсовой уткой» и др.

О том, как создавался репертуар фронтовых кукольных концертных спектаклей писал руководитель Первого Московского театра кукол, Н.М.Савин: «22 июня 41 г. мы уже начали делать кукол[...] переделывали спектакль, который готовили до войны как отклик на испанские события... Через неделю после объявления войны театр сдавал первую концертную программу, сознавая, что это скороспелка. Но нужно было скорее начать выезды на агитпункты, мобилизационные пункты, в части действующей армии. Параллельно началась работа по модернизации спектакля «Граница», переименованного во «Вражеский десант» с подзаголовком «Зоркий глаз». Диверсанты стали теперь явно немцами и спускались на парашютах[...] Один из основных актеров театра, С. Задонин сформировал фронтовую бригаду, в которую вошли под его руководством старая актриса театра Н. Сазонова, актеры Мартынова, Распопов, М. Глотов. В конце августа бригада выехала на фронт… люди исчезли бесследно[...] За 10 дней была выпущена 2-я концертная программа: «Сон в руку» Л. Ленча, «Наоборот» М. Рудина»[[340]](#footnote-341).

В период Великой Отечественной войны, наряду с агитпьесами, скетчами для взрослых, появлялись и пьесы для детей. По содержанию это были те же агитпьесы, но по форме они представляли собой обработку героических легенд и сказок. Среди лучших были: «Армейские сказки» А.Бычкова, Л. Браусевича, «Очарованная сабля» Л. Браусевича. В них было значительно больше, чем в скетчах для взрослых зрелищных эффектов, чудес, превращений.

Леонид Тимофеевич Браусевич (1907–1955) был из плеяды тех драматургов, кто в первой половине XX в. создавал советскую драматургию театра кукол. Среди его многочисленных драматургических произведений для театра кукол: «Дорога веков» (1935), «Приключения барона Мюнхгаузена» (1935), «Конек-горбунок» (по сказке П. Ершова, 1936), «Сказки у Лукоморья» (по сказкам А. Пушкина, 1936), «Кот в сапогах» (по сказкам Ш. Перро, 1937), «Сад великой дружбы» (1937), «Витязь в тигровой шкуре» (по поэме Шота Руставели, 1938), «Голый король» (по мотивам сказок Г.-Х. Андерсена, 1938), «Жив Чапай» (по мотивам народных сказок о Чапаеве, 1939), «Лисья книга» (по армянским народным миниатюрам, 1939), «Как самураи в тайгу ходили» («Тихие тропинки», 1939) «Девушка и Смерть» (по поэме М. Горького, 1939), «Яшка в раю» (по сказке М. Горького, 1939), «Как четырнадцать держав Москву воевали» (1940), «Утэген Батыр» (героический сказ по мотивам произведений Джамбула, 1940), «Бей врага!» (1943), «Мальчик из Княж-озера» (1944), «Одна испанская ночь» (по мотивам повести П. Аларкона «Треуголка», 1944), «Роман о Шише Тверском» (по мотивам сказок Б. Шергина, 1944), «Медвежий домик» (по сказке Л. Толстого, 1944), «Аленький цветочек» (написана совместно с И. В. Карнауховой (1901-1959), «Сказание о Лебединце-городе» (1947), «Семь Симеонов» (1948), «Сокровища Гимолы» (1948), «Таинственный остров» (1948), «Голубая Онега» (1950) «Горящие паруса» (1950), «Дети Парижа» (по мотивам романа В. Гюго «Отверженные», 1952), «Звезда Тимура» (по повести А. Гайдара «Тимур и его команда», 1952) «Путешествие в страну Наоборот» (1954)[[341]](#footnote-342) и другие. Во многих из этих пьес, написанных уже по окончанию войны, ясно просматривается эстетика агитационного театра кукол.

Рассматривая агитационно-сатирическую драматургию театра кукол времен Великой Отечественной войны, мы еще раз убеждаемся в том, что этот вид драматургии один из традиционных. Подобные агитационные пьесы разыгрывались и в период Столетней, и во время Северной войны, и в годы военных походов Наполеона, и в Первую, и Вторую мировую войны. Так в период «великих походов» Наполеон Бонапарт перечисляя первостепенные требования по снабжению армии, создал и такой список: «1. Труппу комедиантов. 2. Труппу балерин. 3. Марионеточников для народа (три или четыре). 4. Сотню французских женщин»[[342]](#footnote-343).

Историк театра кукол Н.И.Смирнова справедливо писала, о том, что театр кукол практически не расстается ни с одной из плодотворных традиций, какую бы давность эта традиция не имела. Особая способность сохранять традиции — давнее, многовековое качество театра кукол — со всей наглядностью проявилось именно в годы войны, когда необходимо было напряжение всех сил. Театр кукол с легкостью «вспомнил» все те творческие методы, системы работы, которые отдавали кукольники свое сердце в этот исторически небольшой, но наполненный бурными исканиями период. Эта «консервация» традиций означала и их сохранность в «первозданном виде», и их развитие, и их подспудное, сложное, смежно-контактное сосуществование — взаимовлияния и взаимоотталкивания, взаимоотрицание и взаимопроникновение[[343]](#footnote-344).

Агитационные кукольные пьесы периода Великой Отечественной войны мало чем отличались от кукольных агитпьес более раннего периода истории. Эта драматургическая форма, подобно другим, выкристаллизировалась столетиями. Она не уходит в историю, а возникает именно тогда, когда приходит ее время – время войны и уходит вместе с ним.

ГЛАВА III

**ДРАМАТУРГИЯ ТЕАТРА КУКОЛ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.**

*ИМИТАЦИЯ ДРАМЫ*

Конец 40-х–50-е гг. XX в. — один из сложных периодов развития русской драматургии театра кукол. Это было время «теории бесконфликтности», жесткой административной и политической цензуры, «борьбы с космополитизмом». От драматургии театра кукол требовали невозможного – следования методу социалистического реализма. Будучи, по сути своей, искусством гротеска, метафоры, фантасмагории, пародии, искусством, выявляющим «суть вещи», профессиональный театр кукол и его драматургию обязали «правдиво, исторически конкретно, художественно изображать действительность»[[344]](#footnote-345). Причем, управлением, контролем и идеологическим руководством творческими процессами занимались, как правило, люди, от искусства далекие.

Е. Сперанский, автор пьесы «Под шорох твоих ресниц» (1948) вспоминал, как 11 апреля 1949 года на общественном просмотре спектакля неожиданно появились три чиновника из Комитета по делам искусств. «Это были сравнительно молодые люди, но уже с ног до головы закованные в латы «холодной войны». Они нашли спектакль «беззубым» и предъявили ряд исправлений, добавлений, которые искажали самый жанр спектакля: острую, но легкую пародию на стандартную, пошлую продукцию Голливуда тянули на оголтелую пропаганду, ненависть к стране, к народу. Помнится, ни у меня, автора, ни у постановщика и режиссера Образцова, ни у композитора Цфасмана не нашлось слов, чтобы отразить налет этих трех разбойников от искусства, так он был внезапен.

— Кто у вас был литературным консультантом? — Спросил один из разбойников.

— Сергей Юткевич, — ответил я.

— Ну ясно: известный космополит. (Надо думать, что и А. Цфасман, страстный поклонник американского джаза, был у них на особом счету. А Сергей Юткевич уж давно «ходил в космополитах» и покинул нас, чтобы не испортить своим присутствием будущий спектакль. И фамилия уже его не упоминалась ни в афишах, ни в программках театра).

— Завтра утром приходите, поговорим,— сказали разбойники.

— Но ведь завтрашний спектакль уж продан...

— Завтра утром, — повторили разбойники и ушли.

— За одну ночь? — спросил я в отчаянье, когда они удалились.

— Еще день не кончился, — сказал, помнится, Цфасман.

Все мы тогда что-нибудь и кого-нибудь спасали. Да и как знать: может быть, и та тройка гангстеров не столько пеклась об «идейной чистоте» в искусстве, сколько спасала свои шкуры[...] И всю ночь просидел ваш «покорный слуга» в табачном дыму, без устали крутя кофемолку и уродуя свое новорожденное детище.

— Все это паллиатив, — сказали на следующее утро разбойники из Комитета искусств, — ну да ладно, играйте, а там посмотрим...

И вот тут они были правы. Все это был паллиатив, словесная пена, легко снимаемая и не затрагивающая всерьез сердцевину. Впоследствии мы потихоньку, раз от разу снимали эту пену, и раз от разу спектакль набирал силу и, в конце-концов, стал, как говорится, сенсацией: во всяком случае, во время наших гастролей в Ленинграде на Невском, в «Эрмитаже», дело не обходилось без конной милиции»[[345]](#footnote-346).

Громкий успех такой пьесы как «Под шорох твоих ресниц» в конце 40-х гг. легко объясним. Драматический театр переживал острейший кризис. К тому же в это время на советский экран вышли трофейные фильмы, голливудские вестерны, боевики, мелодрамы. Среди персонажей сатирической комедии Е. Сперанского — директор фирмы «Вулф энд компании» Джейкл, кинопродюсер Фокс, ассистент Фокса Маус, «королева патефона», певица Эдна Стэрва и др. Веселая, беззаботная пародия на американское кино, написанная специально для кукол и сыгранная куклами, стала сенсацией и на какое-то время затмила даже «Обыкновенный концерт»:

**«**ДЖЕЙКЛ**.** Хелло! Директор фирмы «Вулф» у телефона.

ГОЛОС ПО ТЕЛЕФОНУ. Хелло, мистер Джейкл! Говорит представитель кинопроката: срочный заказ. […]

ДЖЕЙКЛ. Какой товар вас больше устраивает? Эротическое ревю? Комедия с мордобоем? Картина душевной депрессии? Или, может быть, легкая мелодрама? Скажем... Сын убивает отца и женится на матери? Впрочем, это у нас уже было.

ГОЛОС. О, нет. На этот раз фильм должен быть на очень популярный сюжет европейского происхождения... Так сказать, наш подарок Старому Свету. Идея ясна?

ДЖЕЙКЛ. Заказ принят. Премьера пойдет на Бродвее через 15 дней.

[…] ХАЙН. О’кей. *(Вешает трубку.)* Ну, что ж, поищем сюжета в эфире... *(Обращается к радиоприемнику, переходит с волны на волну в поисках сюжета. Звучат обрывки мелодий. И, наконец, гремит увертюра к «Кармен». В нее врывается телефонный звонок. Хайн микширует звук и берет трубку.)* Хелло! […] Говорит Хайн.

ГОЛОС ДЖЕЙКЛА. Ну, что, Хайн, как дела?

ХАЙН. Предлагаю «Кармен».

ДЖЕЙКЛ. Кармен? Оперу?

ХАЙН. Нет, зачем же. Разумеется, музыку Бизе мы используем частично. Она весьма популярна в Европе. Но в основном мы обратимся к первоисточнику.

ДЖЕЙКЛ. А что это за первоисточник, Хайн?

ХАЙН. В основе оперы лежит новелла «Кармен» француза Проспера Мериме. У этого старичка есть кое-какие возможности.

[…] ДЖЕЙКЛ. О!.. Это другое дело. Тогда валяйте, Хайн... Да, название фильма давайте немедленно, но оно должно быть оригинальным!

ХАЙН. Предлагаю: «В вихре страсти».

ДЖЕЙКЛ. Не пойдет, устарело.

ХАЙН. «Веера навевают прохладу»...

ДЖЕЙКЛ. Не пойдет! […]

ХАЙН. «Под шорох твоих ресниц!»[[346]](#footnote-347)

Несмотря на зрительский успех, пьеса не вошла в репертуар кукольных театров страны. Далеко не все, что было позволено С. Образцову и его театру, дозволялось другим творческим коллективам. К тому же «отстоять» у региональных чиновников право на постановку пьесы было куда как непросто.

«Под шорох твоих ресниц» Е. Сперанского продолжала традицию авторской пародийной драматургии. Однако, в общее направление драматургии того времени она не вписывается. В те годы театр кукол и его драматургия пошли по пути имитации стилистики драматического театра.

На этой ниве тон задавали пьесы для театра кукол Владимира Соломоновича Полякова (1909–1979), писателя-сатирика, драматурга. Он начал литературную деятельность в 1926 году, а первую пьесу для кукол — «Путешествие в странные страны», написал в 1938 году. Наибольшую известность приобрели его пьесы для театра кукол «2:0 в нашу пользу» (1950) и «Любит… не любит» (1952), поставленные в ГЦТК С. Образцова.

«2:0 в нашу пользу» - комедия, написанная в духе своего времени — без реального конфликта, где один «милый, но болезненно мнительный человек» полюбил тоже очень «милую, но спортивную» девушку. В нее же влюблен и другой молодой человек, совсем не милый, очень самонадеянный, но тоже «спортивный». И вот первый, чтобы добиться благосклонности девушки, начинает заниматься гимнастикой, катанием на коньках, футболом и, делая все большие и большие успехи, становится действительно хорошим спортсменом. Зазнайка… терпит фиаско, а бывший хлюпик и очень скромный герой окончательно завоевывает любовь девушки.

Пьеса давала театру кукол возможность внешне сымитировать аналогичные драматические спектакли и кинокомедии. Имитация получилась удачной — зрители с восторгом и удивлением смотрели на неотличимых от «живых людей», только очень маленьких, кукол, которые катались на коньках, крутились на турнике, отсчитывали капли из пузырька с лекарством. Так же как и сама пьеса, спектакль имитировал жизнь. Ценность пьесы, пожалуй, заключалась в том, что она давала возможность театру кукол снова проявить свою уникальную способность к демонстрации каскада аттракционов. И хотя это был уже пройденный в XVIII–XIX вв. путь балаганного театра кукол, где характеры персонажей заменялись «маленькими человечками», драматургу и театру удалось удивить зрителя некими новыми фокусами. Спектакль, поставленный в Театре Образцова пользовался успехом не только в СССР, но и в странах Западной Европы.

В подобном стиле была выдержана и пьеса В.Полякова «Любит… не любит…». Здесь действует та же пара соперников в любви — один более обаятелен, другой — менее, та же «положительная» и обаятельная девушка. Разница заключалась лишь в том, что сюжет разворачивался не в городе, а на селе, где герои выращивали телят. В финале пьесы бык-рекордсмен, выращенный более обаятельным героем, получал на сельскохозяйственной выставке первое место. В. Поляков ко всякого рода экспериментам в театре кукол относился отрицательно и не считал необходимым строить кукольные пьесы по законам театра кукол. Он не считал специфику этого вида искусства принципиально важной для драматургии, утверждая, что театральная драматургия живет по единым законам.

Отдал дань этой распространенной в те годы точки зрения и писатель, киносценарист, драматург Николай Робертович Эрдман (1900–1970), создавший для театра кукол свою версию «Соломенной шляпки» (1958) Э. Лабиша. Еще будучи еще актером Музыкального театра имени В. Немировича-Данченко, С.Образцов играл в этой пьесе небольшую роль слуги. Пьеса осталась в памяти, и режиссер обратился к драматургу с просьбой создать ее «кукольную версию».

«Наша «Соломенная шляпка», — писал Образцов впоследствии, — имела успех, но я не считаю выбор этой пьесы правильным, потому что по-настоящему кукольным спектакль не получился. Куклы были как бы заменителями актеров»[[347]](#footnote-348).

Размышления, дискуссии ученых, драматургов, режиссеров об этой проблеме, возникнув еще в 1920-х гг., продолжились и в более позднее время. В 1973 году П. Богатырев подверг критике мнение чешского историка и теоретика театра кукол профессора О. Зиха, считавшего, что восприятие зрителями спектаклей кукольного театра основывается на системе знаков живого актера, а потому вызывает у зрителей чувство удивления[[348]](#footnote-349). Богатырев остроумно возразил, что такую же реакцию вызовет у несведущего человека написанное на картине изображение яблока, если он воспримет его как реальное и захочет попробовать. Оценивать театр кукол и сопоставлять его с драматическим театром можно только исходя из понимания различных особенностей системы их знаков и художественного языка. Это замечание ученого касается и драматургии театра кукол, имеющей по сравнению с пьесами, предназначенными для постановки в драматическом театре, ряд существенных особенностей. П. Г. Богатыреву также принадлежит важная мысль о, как минимум, двух основных направлениях в театре кукол. Ученый отметил, что натуралистическое течение в театре кукол идет от народных кукольников, главная задача которых — достичь того, чтобы публика забыла, что перед ней деревянные куклы, а не живые люди. Кукольники любили приравнивать свой театр к театру живых артистов, показывая этим, что их куклы «могут делать» то же самое, что и «живые люди»[[349]](#footnote-350).

С древнейших времен в самой идее куклы, содержится отчетливая двойственность. Будучи и моделью, и имитацией, и иллюзией, и образом человека, она одновременно содержит в себе и способность к обобщению, и подражательность – стремлению к копированию. Эти два пути в конечно итоге и определили две основные тенденции, которые, сменяя друг друга, формируют театр кукол, как вид искусства.

Здесь речь идет о специфике данного вида театрального искусства как целостной структуры, и в этой связи — специфичности ее основных компонентов и прежде всего драматургии. Эта тема станет принципиальной для профессиональной русской драматургии театра кукол, определив два противоположных подхода к созданию кукольных пьес и спектаклей.

В течение всего ХХ века многие режиссеры театра кукол – от Евг. Деммени, В. Швембергера, С. Образцова – до В. Шраймана и В. Вольховского пытались создавать спектакли на основе драматических пьес и прозы. Ряд этих спектаклей: «Ревизор», «Свадьба», «Мертвые души», «Человек из Ламанчи», «Следствие по делу Вили Старка» и другие остались в истории отечественного театра. Для одних были сделаны уникальные куклы, у других – новое режиссерское прочтение, третьи отличались полифоничность образного и сценографического решения. Но ни в одном случае не возникал спектакль, основанный на средствах выразительности театра кукол.

Драматическое произведение создается в расчете на актерское, «живое» исполнение, следовательно, заключенная в пьесе пространственно-временная, действенная, темпо-ритмовая условность не сходится с условностью существования другого театрального искусства - играющих кукол. Режиссер театра кукол вынужден, работая с драматической пьесой, вводить в ткань спектакля драматических актеров, использовать средства театра масок, балета, пантомимы, т.е. – или обращаться к испытанным выразительным средствам барокко, или идти по пути имитации натуралистического искусства.

Если драматургия театра кукол «периода имитации» создавала своеобразные «макеты», дайджесты «живой» драмы, то спустя двадцать лет— в конце 70-х гг., - спектакли «театра манекенов» и «третьего жанра».

Проблема специфики театра кукол всегда так или иначе связана с проблемой репертуара. Перенося мысль Д.С.Лихачева о категориях времени и пространства сказки на проблему драматургии театра кукол, можно отметить, что пространство кукольной пьесы не соотносится с тем пространством, в котором живут зрители. Оно особое. Время драматургии театра кукол не соответствует времени в драматическом искусстве. Благодаря особенностям художественного пространства и художественного времени, в пьесе театра кукол исключительно благоприятны условия для развития действия. Действие в кукольной пьесе совершается легче, чем в каком-либо ином виде театрального искусства[[350]](#footnote-351).

Имитационная драматургия театра кукол проявила себя и в пьесах для детей. Яркий пример тому — «Сармико» Е.Шнейдер. Действие пьесы происходило на Севере. Оторвавшегося на льдине мальчика отнесло в открытое море. Его разыскивают на самолете, а затем на помощь приходит огромный ледокол. Жанр пьесы определялся как «лирико-патриотическая драма», по-существу же это было бесконфликтное имитационное и вполне иллюстративное обозрение.

Наибольших успехов достигли в тот период авторы пьес-сказок. Активно и плодотворно работал драматург, переводчик Георгий Александрович Ландау (1883–1974). Он начал литературную деятельность как писатель-юморист. С 1911 года был штатным сотрудником журнала «Сатирикон». Опубликовал два сборника рассказов. В 1916 году вместе с писателями Аверченко, Буховым, Тэффи участвовал в известном сатирическом сборнике «Анатомия и физиология человека». Г. Ландау был постоянным автором журнала «Новый Сатирикон», впервые перевел на русский язык произведения Джерома К. Джерома. После Октября 1917 года он писал преимущественно детские пьесы для театра кукол. В 1930–1950-х гг. он — один из самых репертуарных авторов. Среди его популярных пьес — «Заяц и Кот» (1948), «Сундук сказок» (1950), «Снегуркина школа» (1952) и другие.

Ландау, также как и многие его коллеги 30-х – 50-х годов (Гернет, Тараховская, Владычина, Сперанский и др.) был «родом» из русского декаданса, давшего профессиональному театру кукол советской эпохи огромный потенциал талантов, личностей, взрастивших его, как явление высокого искусства.

Среди них был и драматург Всеволод Валерианович Курдюмов (1892–1956) — поэт, переводчик, написавший семнадцать пьес для кукольного театра. Его мать — урожденная Дурова, внучатая племянница прославленной кавалерист-девицы, была поэтессой, отец — профессором института путей сообщения. С пятнадцати лет Курдюмов пишет стихи, а в 1912 году издает первый сборник «Азра», о котором писали Н. Гумилев и В. Брюсов[[351]](#footnote-352). В дальнейшем он издаст еще четыре сборника стихов. В 1916–1917 гг. Курдюмов был в армии (офицер лейб-гвардии), а после революции написал ряд пьес, стихов, фельетонов. Балет на его либретто «Футболист» (композитор В. Оранский) шел на сцене Большого театра (1927). В 1934 году Курдюмов. начал работу в Центральном театре кукол С.Образцова в качестве актера марионеточной группы театра. Он инсценировал для театра сказку П.Ершова «Конек-горбунок», а также написал пьесу «Эхо-болтун» (1932). Наиболее значительных его произведений для кукольного театра были «Илья Муромец, крестьянский сын» (1951) и «Конек-горбунок» (вторая редакция, 1955). Тогда же Курдюмов перевел книги «Театр Карагёза» и «Театр Касперле», написал ряд статей («Шарады в лицах», «Марионетка. Ее устройство и работа с ней» и другие.).

Пьесы для театра кукол по мотивам древнерусских былин в начала 50-х гг. XX века пользовались особым успехом. Почти одновременно с московской постановкой «Ильи Муромца» В. Курдюмова (1951), в Лениградском театре марионеток была поставлена пьеса Е. Тудоровской и В. Метальникова «Никита Кожемяка и Змей Горыныч».

Наряду с пьесами В. Курдюмова в эти годы широкую популярность в кукольных театрах получили и волшебные пьесы-сказки Людмилы Васильевны Веприцкой. Литературную деятельность она начала в 1928 году. Ее пьесы — «Храбрый портняжка» (1935), «Сокровище Валидуба» (1951), «Сливовые косточки» (1953), «Иржик-молодец» (1955), «Палочка-выручалочка» (1956), «Волшебник Ох» (1960) и др. были лидерами театрального проката 1950-х гг.

Среди драматургов 40-х – 50-х гг., работавших преимущественно над волшебными пьесами-сказками для детей, была Тамара Григорьевна Габбе (1903–1960). Она окончила литературный факультет Института истории искусств (1928). Драматургическую деятельность начала в 1929 году в Ленинграде, где создала ряд пьес, которые с успехом более семидесяти лет шли на сценах советских, российских театров кукол («Сказка про солдата и змею» (1941), «Город мастеров, или сказка о двух горбунах» (1944), «Хрустальный башмачок» (1941), «Авдотья Рязаночка» (1946), «Волшебные кольца Альмандзора» (1960). Особо был востребован кукольными театрами «Хрустальный башмачок», отличавшийся тонкой лиричностью, сентиментальностью. По-существу, это была мелодрама для детей младшего и среднего школьного возраста, где милая, кроткая страдалица-Золушка претерпевала все испытания и счастливо выходила замуж за Принца.

Репертуар конца 40-х – 50-х годов отличало обилие пьес по мотивам русских народных сказок («Василиса Прекрасная», «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» Черняк, Гилоди, «Птичье молока» Метальникова, Тудоровской, «Цветок жизни» Правдиной), и «героико-патриотических» инсценировок по рассказам А. Гайдара («РВС», «Тимур и его команда»).

Как правило, их авторы не учитывали условной, поэтической природы искусства играющих кукол. «Кукольным» был, в основном, лишь принцип построения диалогов. В остальном эти пьесы были неотличимы от драматических.

Размышляя об опыте постановки имитационной драматургии театра кукол конца 40-х – 50-х гг., С.Образцов писал: «…Если сейчас незнакомый мне автор приносит пьесу, я прежде всего читаю перечень действующих лиц: «Петр Иванович Чулков, 48 лет. Анна Степановна, его жена, 42 года…». Дальше мне читать не надо. Пьеса не годится. Она «человеческая»[…] Товарищ автор, несите пьесу в Малый или на Таганку. Если пьеса хорошая, ее там великолепно сыграют. Мы можем сыграть только плохо»[[352]](#footnote-353).

Профессиональный театр кукол, как вид театрального искусства полноценно развивается и сохраняется только тогда, когда его спектакли основаны на предназначенных для кукол пьесах и сценариях. В этом мы еще раз убеждаемся на примере драматургии театра кукол рассмотренного периода, и еще более это станет очевидным позднее, с конца 50-х – 60-х гг., когда начинается этап поисков новых путей, выразительных средств, новых героев и тем в драматургии театра кукол.

*НА ПУТЯХ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»*

К началу 1960-х гг. в отечественном искусстве играющих кукол вполне осознало, что оно отличается от театра драматического и по художественным выразительным средствам и по своей природе в целом. Конец 50-х – 60-е годы – это время утверждения собственных специфических возможностей и особых путей развития. Театр кукол и его драматургия переживают мощный взлет. Этому способствовали и общие социально-политические изменения в стране, получившие поэтическое название — «оттепель», и ряд шагов со стороны государства. В 1958 году на Всесоюзном смотре театров кукол драматурги, режиссеры, театральные критики говорили о том, что жизнь требует от репертуара театров коренного поворота от иллюстративно-имитационного – к поэтическому театру. А на большом совещании во Всероссийском театральном обществе в 1959 году, посвященном репертуару театров кукол, речь шла о необходимости отказа от привычных и ставших шаблонными драматургических схем. Программные выступления творческих лидеров театра кукол того времени - режиссера, педагога М. Королева и режиссера, драматурга Ю. Елисеева, призывавших отказаться от «натурализма» в театре кукол, были точны и убедительны.

В результате в репертуарных сводках стали появляться новые имена и названия. В 1963 г. восемь театров кукол поставили пьесы: «Вредный витамин» Ю. Елисеева, «Таня-сорока» А. Николаева (по сказке В. Каверина), в двух театрах шел «Дядя Мусор» С. Прокофьевой и В. Андриевича, «Цветик-семицветик» В. Катаева, «Слон и Зоя» В. Лифшица и др.

1 июля 1963 года Бюро ЦК КПСС по РСФСР и Совет Министров РСФСР выпустили Постановление № 825 «О состоянии и мерах улучшения работы детских театров Российской Федерации»[[353]](#footnote-354). В Постановлении отмечалось, что «репертуар театров юного зрителя и театров кукол во многом не отвечает идейно-творческим, воспитательным и педагогическим задачам детского театра»[[354]](#footnote-355). В связи с этим Министерству культуры РСФСР, Союзу писателей РСФСР, Министерству просвещения РСФСР и Всероссийскому театральному обществу было предписано провести в 1963-1964 годах конкурс на лучшие пьесы для театров кукол, а также «созывать творческие семинары драматургов, работающих для театров юного зрителя и театров кукол; организовать ежегодное издание сборников лучших пьес, предназначенных для детей и юношества».

Министерству культуры РСФСР, Министерству финансов РСФСР и Союзу писателей РСФСР было поручено «в трехмесячный срок разработать и внести на рассмотрение предложения о повышении материальной заинтересованности драматургов, создающих пьесы для театров юного зрителя и театров кукол»[[355]](#footnote-356). В репертуарной Справке Министерства культуры РФ за 1963 г. анонимный автор писал, что «о состоянии репертуара театров кукол в последние годы говорится много и всегда в тонах малоутешительных»[[356]](#footnote-357). Действительно, драматургия театра кукол конца 50-х – начала 60-х гг. находилась в состоянии острого кризиса. В то время, когда театры кукол, в большинстве своем, уже убедились в бесперспективности метода имитации, простого копирования формы и содержания драматического искусства, основной их репертуар оставался прежним — эпохи 50-х гг.

Репертуарная сводка Министерства культуры за 1963 год была безрадостной; подавляюще большинство в ней составляли бесконфликтные, «натуралистичные» пьесы. Репертуар театров кукол 1963 г. был представлен 300 названиями, и его основу составляли пьесы идущие только в одном театре (как правило, написанные самими режиссерами или «местными авторами».

Исследователь А. П. Кулиш, одним из первых обратившийся к анализу специфических особенностей драматургии театра кукол, писал: «Закономерно, что драматургия театра кукол всегда строго соответствовала основным эстетическим качествам, преобладающим в различные периоды его истории. Оказываясь в полной мере зависимой от представлений о художественных возможностях этого вида театрального искусства, драматургия, по сути дела, предлагала сцене готовую модель будущего спектакля. Поэтому целесообразно рассматривать проблему характера и основных принципов его построения как на материале сценической практики, так и на материале драматургии. На различных этапах развития советского театра кукол наиболее явно проявляют себя два основных принципа построения характера. Первый формируется в 1930–1950-х годах, второй — в 1960–1970-х. Характер в театре кукол, в отличие от театра драматического, всегда завершен, отточен и до конца познаваем. Он существует лишь в контексте данного сценического произведения и не может быть впрямую соотнесен с реальной действительностью. Тем не менее, он обладает рядом непосредственно жизненных черт, так или иначе обозначенных, проявленных, воплощенных в театральной кукле. Таким образом, проблема характера является основополагающей для понимания самого способа художественного отображения действительности в кукольном театре»[[357]](#footnote-358).

Сводка Министерства культуры РСФСР за 1958–1969 гг. свидетельствует о том, что количество новых пьес для театра кукол значительно увеличилось, их тематическая структура изменились. Репертуарная сводка театров кукол РСФСР 1957 года включает 157 наименований, в 1959 г. — уже 216, в 1961 г — 253, а только в первой половине 1962 г. — 214, в 1964 г. — 300 названий. И так (с небольшими изменениями) до 1969 г. (280 названий).

В 1958 году больше всего театров (16) поставили пьесу «Два мастера» Ю. Елисеева, в 1961, 1962 г. — «По щучьему веленью» (13 театров), в 1964 году — «Вредный витамин» Ю. Елисеева (17 театров), в 1965 г. — «Катькин день» М. Азова и В. Тихвинского (18 театров), в 1966 году — «Слоненок» Г. Владычиной (22 театра), в 1967 и 1968 гг. — «Военная тайна» по А. Гайдару (60-летие Октября, 33 театра), в 1969 году — «По щучьему веленью» (28 театров), 1970 г. — «Военная тайна» (Любопытно, что во всех случаях вслед за лидирующей по количеству постановок пьесы в репертуаре сохраняются «По щучьему веленью» Е. Тараховской и «Гусенок» Н. Гернет).

В 60-е гг. XX в. из репертуаров театров кукол постепенно уходят системообразующие пьесы 50-х гг. — «РВС», «Птичье молоко», «Тимур и его команда». Динамика смены идей, эстетик, драматургических конфликтов особо видна по статистике постановок таких ярко имитационных спектаклей, как «РВС» и «Тимур и его команда»; В 1958 г. пьеса «РВС» занимала 2-е место по популярности среди театров (около 20 театров), пьеса «Тимур и его команда» шла в 9 театрах. В 1959 г. — «РВС» — 10 театров, «Тимур и его команда» — в 9. В. 1961 г. — «РВС» — 4 театра, «Тимур и его команда» — 2. В 1962 г. «РВС» — 3 театра, «Тимур и его команда» — 2. В 1967, 1968 гг. — по 2 театра ставили каждую из пьес. В 1969 г. — обе пьесы идут только в последней «цитадели кукольного натурализма» — Московском городском театре кукол (бывший Московский театр Детской книги).

Пришло время новых пьес, новых персонажей, новых конфликтов и новых выразительных средств. Обновление репертуара шло эволюционно, в течение 7–10 лет. Что же касается пьес-сказок, пьес-игр для детей; они почти не содержали конъюнктурных элементов вульгарного социологизма и потому стали лидерами проката: «Слоненок» Г. Владычиной, «Веселые медвежата» М. Поливановой, «Поросенок Чок» М. Туровер, Мирсакова, «Волшебная калоша» Г. Матвеева, «Волшебная лампа Аладдина», «Гусенок» Н. Гернет, «Снегуркина школа» Г. Ландау, а также пьесы, написанные в начале 60-х: «Чуче» М. Андреева, «Неразменный рубль», «Вредный витамин» Ю. Елисеева.

Отлаженная система распространения пьес давала возможность удачно поставленные в том или ином крупном театре пьесы рассылать по всем театрам кукол России. Так было с большинством пьес, написанных для ГАЦТК им. С. В. Образцова и с многими пьесами для Ленинградского Большого театра кукол и Тетра марионеток: «Слоненок» Г. Владычиной, «Неизвестный с хвостом» С. Прокофьевой и др.

Режиссер, берущийся за постановку новой пьесы, всегда принимает на себя и художественные риски. Он работает с драматургом, уточняет пьесу применительно к театру кукол, а также своему режиссерскому замыслу. Будучи, таким образом, доработана, успешно апробирована на сцене, пьеса открывает себе путь в десятки других театров, где режиссеры не обладают той мерой фантазии и мастерства, которая необходима режиссеру-первопроходцу. Новая пьеса часто несет в себе и потенциальное предложение театру обновить арсенал его художественных средств, решений, на что способен далеко не каждый творческий коллектив и его лидер.

В 60-е годы ХХ в. возникает активная тенденция со стороны режиссеров театров кукол и драматических театров к самостоятельному написанию инсценировок. Прозаический или поэтический текст укладывался в режиссерский постановочный план. Таким образом, театры создавали спектакли, минуя стадию пьесы. Такова, например, инсценировка В. Сударушкина «Маяковский — детям»» — «Сказка о Пете толстом ребенке, и о Симе, который тонкий». Судить об удаче таких инсценировок можно только на основании созданных спектаклей, так как драматургии, как многовариантного литературно-сценического произведения в данном случае не возникает. Рождается определенная единичная режиссерская трактовка литературного произведения, сценарий конкретного спектакля. Текст такой пьесы является, по точному выражению В. Силюнаса «предтекстом для игры»[[358]](#footnote-359), а сама она – записанной канвой спектакля. Драматургии же, как литературно-театрального факта, самостоятельного произведения искусства такая работа не рождает.

Одновременно с большим количеством режиссерских «предтекстов для игры» в тот период появилось и значительное количество оригинальных пьес для театра кукол. Вот как выглядел рекомендованный список из 100 лучших пьес для театра кукол на сезон 1963–1964 гг.:

1. «Аладдин и волшебная лампа» Н. Гернет;

2. «Антошка, Тошка и Великан» В. Гольфельда;

3. «Баранкин, будь человеком!» В. Медведева;

4. «Большой Иван» С.Образцова, С. Преображенского;

5. «Божественная комедия» И. Штока;

6. «Буратино» Е.Борисовой;

7. «Буратино летит на луну» У. Лейеса (пер. с эстонского);

8. «Вредный витамин» Ю. Елисеева;

9. «Верный Джим» Г. Ландау;

10. «Веселые медвежата» М. Поливановой;

11. «Волшебная калоша» Г. Матвеева;

12. «Волшебные тыквы» Н. Ходзы;

13. «Волшебник изумрудного города» А. Волкова;

14. «Волшебники» Евг. Шварца;

15. «Волшебник 0х» Л. Веприцкой;

16. «В стране невыученных уроков» Л. Гераскиной;

17. «Военная тайна» А. Гайдара (инсц. А. Кирилловского, В. Лебедевой);

18. «Гусенок» Н. Гернет;

19. «Гулливер в стране лилипутов» Е. Данько;

20. «Два мастера» Ю. Елисеева;

21. «Два клена» Евг. Шварца;

22. «Двенадцать месяцев» С. Маршака;

23. «Два Мамеда» В. Маркеловой, Е. Беседовской;

24. «Заклятые враги» У. Дейео (пер. эстонского);

25. «Зайка–зазнайка» С. Михалкова;

26. «Зеленая лисица» Б. Страхова;

27. «Забытая кукла» И. Булышкиной;

28. «Иван Царевич и серый волк» Н. Шестакова и Д. Липмана;

29. «Иван крестьянский сын» Б. Сударушкина;

30. «Иржик-молодец» Л. Веприцкой;

31. «Катькин день» М. Азова, В. Тихвинского;

32. «Капризка» Д. Футлика, В. Воробьева;

33. «Кукла наследника Тутти» М. Азова, В. Тихвинского;

34. «Как братец Кролик победил мистера Льва» М. Гершензона;

35. «Как ежик подстригся» М. Туровской;

36. «Кот-гусляр» О. Иртыньевой;

37. «Кот в сапогах» Г. Владычиной;

38. «Кукольный город» Евг. Шварца;

39. «Колобок» И. Суни;

40. «Кот и заяц» Г. Ландау;

41. «Конек-Горбунок» по П. Ершову, инсц. В. Курдюмова;

42. «Король-олень» К.Гоцци, инсц. Б. Сперанского;

43. «Ку-ка-ре-ку» Г. Ландау;

44. «Козлята и серый волк» Н. Медведкиной;

45. «Кто он?» М. Азова и В.Тихвинского;

46. «Кокули» Г. Кеворкова (пер. с осетинского);

47. «Картофельный человечек» В. Лифшица;

48. «Красная шапочка» Евг. Шварца;

49. «Лесные часы» Д. Стефанова;

50. «Мистер-Твистер» С. Маршака;

51. «Мичек-Фличек» Я. Малика (пер. с чешского);

52. «Морозко» М. Шуриновой;

53. «Непоседа, Мякиш и Нетак» Е. Чеповецкого;

54. «Новые приключения Пифа» Е. Жуковской;

55. «Необыкновенное состязание» Е. Сперанского;

56. «Нур-Эддин — золотые руки» А. Абакарова (пер. с дагестанского);

87. «Никита Кожемяка и Змей Горыныч» Тудоровской;

58. «О чем рассказали волшебники» В. Коростылева, И. Львовского;

59. «Орешек» М. Ковнацкой (пер. с польского);

60. «Осенняя сказка» Н. Клыковой, И. Скороспелова;

61. «Приключения охотника Дамая» А. Буртынского и Л.Мамаева;

62. «Происшествие в кукольном театре» Е. Борисовой;

63. «По щучьему велению» С. Тараховской;

64. «Приключения Незнайки» Н. Носова;

65. «Пятак и Пятачек» Н. Гернет;

66. «Приключения Пифа» Е. Жуковской, М. Астрахана;

67. «Петух-удалец» В. Филиппою (пер. с румынского);

68. «Птичье молоко» Тудоровской, Метальникова;

69. «Поросенок Чок» Я. Мирсакова и М. Туровер;

70. «Похищение луковиц» К. Машаду (пер. с бразильского);

71. «Петрушка-иностранец» С. Маршака;

72. «Приключения Пин-Пина» П. Манчева (пер.с болгарского);

73. «Посылка из Праги» Б. Аблынина;

74. «Приключения муравья Ферды и жука Футлика» М. Волынца;

75. «Репка» Васильевой;

76. «Случайная пятерка» Л. Стефанова;

77. «Сказка о потерянном времени» Евг. Шварца;

78. «Сумка, откройся» М. Поливановой;

79. «Слон и Зоя» В. Лифщица;

80. «Снегуркина школа» Г. Ландау;

81. «Слоненок» Г. Владычиной;

82. «Сэмбо» Ю. Елисеева;

83. «Сказки» (про Козла, Кошкин-дом, Терем-Теремок) С. Маршака;

84. «Серебрянная табакерка» Н. Алтухова;

85. «Смелому — счастье» М. Корабельника;

86. «Тигренок Петрик» Х. Янушевской и Я.Вильковского (пер. с польского Н. Гернет);

87. «Три поросенка» С. Михалкова;

88. «Таня-Сорока» В. Каверина, А. Николаева;

89. «Тим и Бим» М. Борского;

90. «Украденный мяч» Б. Сватоня (пер. с чешского);

91. «Цветик-семицветик» В. Катаева;

92. «Цветные хвостики» М. Поливановой;

93. «Царевна-лягушка» Н. Гернет;

94. «Царь–водокрут» Евг. Шварца;

95. «Чертова мельница» И. Штока;

96. «Чудесный клад» П. Маляревского;

97. «Школа зайчиков» П. Манчева (пер. с болгарского);

98. «Дед и журавль» В. Вольского (пер.с белорусского);

99. «Нукри» В. Пшавелы (пер. с грузинского);

100. «Спридити» А. Бригадере (пер. с латышского).

Хорошие результаты принес Всероссийский драматургический конкурс 1964 года. Среди пьес, отмеченных его премиями были: «Неразменный рубль» Ю. Елисеева, «Пять сестер и Ванька-встанька» В. Лифшица, «Сказка о маленьком Каплике» Н. Гернет, «Бабушкины сказки» К. Мешкова и А.Шибаева, «Я спасу тебя. Маша» С. Прокофьевой, «Чуче» М. Андреева, «А, где волшебная страна» Н. Воронель, «Золотой мальчик» Е. Патрика, «Загадка» А. Гензель, «Жирафенок» Н. Федотова, «Деревянный голубь» Е. Айвазова. За некоторым исключением, большинство из них и сегодня составляют ядро репертуара кукольных театров России.

Начал изменяться и репертуар для взрослых. Среди «первых ласточек» была пьеса И. Штока «Божественная комедия» (1961). Ее автор — Исидор Владимирович Шток (1908–1980) был актером Передвижного театра Пролеткульта (1927), а впоследствии - известным и востребованным драматургом. Для театра кукол по просьбе С. Образцова он написал несколько признанных пьес: «Чертова мельница» (по мотивам Я. Дрды, 1952), «Божественная комедия» (1960), «Ноев ковчег» (1967), в 70-х гг. работал над пьесой «Вавилонская башня».

Наибольший репертуарный успех в советских театрах кукол 50-х гг. выпал на долю «Чертовой мельницы» — авторизованной пьесы И. Штока по мотивам пьесы чешского драматурга Я. Дрды «Игры с чертом». Стилистически и структурно пьеса мало чем отличалась от драматической, где куклы-персонажи должны были имитировать игру драматических актеров. Но так как по жанру это была все же сказка, здесь не применялись ни имитационный принцип, ни «бесконфликтность». На первом плане здесь метафоричность, гротеск, буффонада, пародия. Кроме того, истоки этой драмы мы находим в традиционных чешских, немецких кукольных спектаклях ХУ111 – Х1Х столетий.

Следует обратить внимание на тот факт, что в 50-х – 70-х гг. в поисках собственной оригинальной драматургии С.Образцов и его театр обратились к сюжетам и истокам традиционной европейской драматургии театра кукол. Такие пьесы, как «Чертова мельница», а тем более — «Божественная комедия», «Ноев ковчег», «И-ГО-ГО», «Шлягер, шлягер, только шлягер!..» (на основе сюжета «Фауста»), «Дон Жуан» — по-существу, римэйки европейских кукольных комедий XVII–XIX вв. — «Сотворение мира», «Об Адаме и Еве», «Ноев ковчег», «Дон Жуан», «Фауст» и др.

Это еще раз подтверждает тезис об особой «вещной сохранности», о содержательном, плодотворном консерватизме искусства играющих кукол, опирающемся на древние традиции.

Об истории создания пьесы «Божественная комедия» С. Образцов писал: «Однажды актер и режиссер нашего театра Владимир Анатольевич Кусов произнес это слово: Эйфель. […] Надо вновь перелистать эйфелевское «Сотворение мира». Перелистать нетрудно, тем более что сам автор подарил мне свои книги. […] Очень смешно. И ситуации забавны и персонажи. Все безусловно сатирично, и одновременно трогательно, и даже лирично… Грехопадение. Изгнание из бессмысленного, благополучного рая. Превращение «святых» людей в настоящих. Первая жизнь на грешной земле. На нашей земле. Это мысль. […] А как ставить? Как работать? Оживлять действием рисунки Эйфеля? Превращать спектакль как бы в ожившие подписи? Это бессмысленная тавтология. Я видел в одном кукольном театре раскрытую действием музыкальную картину Прокофьева «Петя и волк». Смешная, остроумная, вызывающая зрительные образы музыка, проиллюстрированная настоящим зрелищем, потеряла свою функцию и лишилась юмора, музыкальной изобразительности. Стала бессмысленной тавтологией, абсолютно не нужной ни Мариванне с Иваныванычем, ни Маше с Ваней, ни тем более Прокофьеву. […] Надо взять у Эйфеля только мысль и отдать ее драматургу. […] Исидору Владимировичу Штоку. Он — наш друг. Теперь «логос — мысль» должна материализоваться в сюжете, в тексте, в том, что приобретает второе значение понятия «логос» — «слово». Авторское слово. […] Наконец пьеса написана и прочитана. Звонок по телефону: «Говорит Исидор Владимирович. Прочли?» — «Прочел». — «Ну как?» — «Надо встретиться»... Пили вкусный чай и спорили. Споры эти — вернее, совместные поиски — длились не вечер и не два, а много месяцев. В архиве нашего театра сохранились четыре пьесы Штока «Божественная комедия». Во всех есть общее, во всех есть разное. Очень разное»[[359]](#footnote-360)...

На самом деле И. Шток написал более двадцати вариантов «Божественной комедии», результатом которых стала «Подробная история сотворения мира, создания природы и человека, первого грехопадения, изгнания из рая и того, что из этого вышло». Читая эти пьесы, страницу за страницей, понимаешь долгий путь драматурга, стремившегося не просто написать пьесу на заданную тему, а понять некие пиковые, наиболее выигрышные возможности этого искусства. От варианта к варианту – сокращаются диалоги, исчезают монологи и бытовые подробности, добавляются места действия и персонажи, уточняется главная тема, идет увлекательный поиск образов. «Божественная комедия» стала одной из самых репертуарных пьес театра кукол для взрослых. Много раз ее пытались ставить и в драматических театрах, но там она не имела подобного успеха, так как органически принадлежала другому, «кукольному» миру.

Если драматургия театра кукол 30-х – 50-х гг. ХХ века, в основном, иллюстрировала сюжет, то в 60-х – 70х годах, наряду с поиском условной формы, авторы осваивают образные, поэтические возможности этого театра. Среди пионеров такой драматургии, наряду И. Штоком были поэты: В. Лифшиц, Ю. Елиссев, С. Прокофьева, Г. Сапгир, И. Токмакова, определившие новое лицо репертуара театров кукол 60-х – 70-х гг. Это «поколение поэтов-шестидесяиников» и определило, в основном, лицо драматургии театра кукол второй половины ХХ века.

Владимир Александрович Лифшиц (1913–1978), поэт, автор эстрадных скетчей, драматург театра кукол, киносценарист, писатель родился и вырос в Ленинграде. Творческую жизнь начал в 1934 г. Его пьесы для театра кукол «Кот Васька и его друзья», «Пять сестер и Ванька-встанька», «Аленушка и солдат», в соавторстве с И. Кичановой, «Ищи ветра в поле», «Таинственный гиппопотам» и другие обозначили новое качество в театре кукол 60-х годов.

Многослойные, метафоричные, гротесковые характеры персонажей, иносказательные образы его пьес давали актерам, режиссерам, художникам богатый материал для творческого воплощения. Одна из лучших постановок пьес В. Лифшица — спектакль ГАЦТК С. Образцова «Таинственный гиппопотам» (режиссер В. Кусов, художник А. Спешнева, 1975). История о том, как Львенок Лёва искал в джунглях страны Мираликундии «настоящего друга», которым, если верить волшебной книге, мог стать только некий Гиппопотам, могла бы превратиться в банальную нравоучительную детскую пьесу, если бы не заложенная здесь автором глубокая поэтическая притча. Рядом с Львенком поисками «настоящего друга» для Лёвы был занят и неразлучный с ним Бегемотик Боря. Эта пара встречается по ходу пьесы то с Удавом Устином, то с Кроликом Константином, то с Ленивцем Леней. Каждый – великолепный сатирический, острый, узнаваемо спародированный В. Лифшицев типаж. Почти каждый, преследуя свои цели, объявляет наивному Львенку, что он и есть таинственный Гиппопотам. И только в конце главный герой выясняет, что этот «настоящий друг» - Бегемотик Боря был всегда рядом.

Простая история, занимательный сюжет, череда сатирических типов, эстрадно-остро выписанных автором, узнаваемых характеров, увлекающих взрослых. И еще – может быть самое главное, – некая натянутая по всей пьесе поэтическая струна, дающая и неповторимое конфликтное напряжение, и атмосферу действия.

В то время, как персонажи пьес 30-х – 40-х гг. были заняты поисками «вредителей», боролись с «классовыми врагами», а конфликт пьес 50-х гг. был «борьбой хорошего с лучшим», то драматургия 60-х – 70-х гг., отойдя от вульгарного соцреализма, в своем поиске конфликта идет вглубь характера, разрабатывает нравственную проблематику. По строению, тематике, поэтической образности, комическим и пародийным свойствам драматургия Лифшица — предтеча драматургии В. Синакевича 80-х годов XX века.

По своим драматургическим качествам пьесам В. Лифшица близка и драматургия Юрия Николаевича Елисеева (1922–1990), поэта, актера, режиссера, драматурга. Он родился в Красноярске, первые стихи и сатирические скетчи писал для армейской самодеятельности (1940). В 1945 году после демобилизации поступил в Театральную студию при театре драмы (г. Горький), которую закончил в 1947 году. Работая актером в Горьковском (Нижегородском) театре юного зрителя (1947–1951), увлекся драматургией и создал свои первые пьесы: «Рассказ Ивана Ивановича» (1951), «Два мастера» (1952). Последняя - получила широкое распространение в театрах кукол СССР и странах Восточной Европы. С 1953 года Ю.Елисеев стал режиссером Горьковского (Нижегородского) театра кукол, а в 1968 - 1969 гг. — главным режиссером. Для своего театра он пишет и ставит пьесы, которые признают классикой советского театра кукол («Сэмбо», «Вредный витамин», «Сладкий пирог», «Неразменный рубль» и др.). В 1960-е гг. начинают выходить сборники его пьес, стихов и рассказов. В то же время он работает в кино (анимационный фильм «Случай с художником», документальный телефильм «Здравствуйте, Лошадь»). В конце 1960-х гг. Елисеев — слушатель семинара режиссеров и художников театра кукол под руководством С. Образцова. В 1969 году драматург возглавил Ленинградский кукольный театр сказки («Царевна-лягушка» Н. Гернет, «Ай да Балда» В. Кравченко, «Аленушка и солдат» И. Кичановой и В. Лифшица, «Тигренок Петрик» Г. Янушевской и Я. Вильковского). В 1981 году, связи с болезнью, Ю. Елисеев был вынужден оставить театр и полностью посвятил себя литературной деятельности. Его пьесы отличаются оригинальностью и свежестью характеров, выразительностью языка, юмором, фантазией, знанием особенностей и возможностей театра кукол. Пьесы, созданные Елисеевым, всегда действенны, эксцентричны, наполнены любовью к человеку и кукле. Это, в первую очередь, пьесы поэта-режиссера, превращающего, казалось бы, элементарный, простой сюжет в глубокую поэтическую притчу. Открытость для различных трактовок, поисков новых сценических, сценографических решений – одна из тех новых черт, которые появились в отечественной профессиональной драматургии театра кукол 60-х – 70-х гг.

Если драматургия театра кукол первой половины ХХ века, как правило, строилась на неприятии, отказе от художественных традиций Серебряного века, то новое поколение поэтов-драматургов активно используют прозрения и находки авторов тех лет.

Рассматривая процесс смены поколений ХХ в., как культурологическую проблему, исследователь Н.А.Хренов в статье «Смена поколений в границах культуры модерна…» замечает, что «собственно три поколения (деды, сыновья, внуки) и конституируют столетие, которое может быть рассмотрено отдельным большим историческим циклом, где фиксируется власть традиций, оберегаемой старшими, бунт против традиций, совершаемый молодыми и реабилитация традиций, завершающая цикл»[[360]](#footnote-361)…

Поэты-драматурги 60-х – 70-х гг., «завершившие цикл», реабилитировали традиции русского Серебряного века, они вели поиск в области поэтического театра кукол. Ярким примером служит творчество Софьи Леонидовны Прокофьевой (род. 1928). Поэтесса, лауреат международных литературных премий, она родилась в Москве, окончила Московский художественный институт им. В. Сурикова, работала художником-иллюстратором. Писать стихи и сказки начала в начале 1950-х гг. Однажды их прочел и помог опубликовать Лев Кассиль (1957).

Всего С. Прокофьева написала более тридцати книг. Ее сказки переведены более чем на двадцать языков («Машины сказки», «Ученик волшебника», «Глазастик и хрустальный ключ», «Остров капитанов», «Астрель и хранитель леса», «Принцесса Уэнни», «Зеленая пилюля», «Приключения желтого чемоданчика», «На старом чердаке», «Лоскутик и облако», «Остров капитанов» и др.). По мотивам своих повестей-сказок она писала и пьесы для театров кукол. Среди лучших — «Не буду просить прощения», «Неизвестный с хвостом» и др.

Пьесы С. Прокофьевой вошли в то драматургическое ядро, которое определило эстетику, поэтику русского искусства играющих кукол 60-х – 70-х годов. Первый же опыт С. Прокофьевой в драматургии театра кукол — пьеса «Дядя Мусор», созданная в соавторстве с художником В. Андриевичем, стала этапом в развитии отечественного театра кукол. Авторы предложили новые «условия игры» и форму, иную меру театральной, игровой условности. Герой пьесы — Сережа Неряшкин провозглашает себя другом грязи и мусора. Сразу вслед за этим его окружают старые грязные вещи, предметы со свалки. Ожившее старье преследует Неряшкина везде, куда бы он ни пошел — на день рождение, в трамвае, на улицах. Сережа пытается как-то отделаться от навязчивого мусора, но не тут то было; Мусор превращается в страшного монстра — Дядю Мусора, который берет в заложники своего «юного друга». На выручку Неряшкину приходят Дворник, оказавшийся Волшебником Чистоты и аккуратная Катя Конфеткина. Как только Сережа Неряшкин меняет свои привычки — умывается и причесывается, Дядя Мусор гибнет и попадает в мусорный бак.

На первый взгляд, сюжет пьесы не блещет оригинальностью — подобные сюжеты на «санитарно-гигиенические темы» разыгрывались в театрах кукол СССР еще в 20-х – 30-х гг. Но пьеса Прокофьевой и Андриевича оказалась нова не сюжетом, а художественным приемом, темой, системой персонажей, где действовали и люди — драматические актеры, и вещи-куклы; Шофер, Старьевщик, Цветочница, Чистильщик обуви, а также Дырявый Башмак, сломанный Будильник, старая Перчатка…

«Расширяется круг действующих лиц, — писал о пьесе «Дядя Мусор» А. Кулиш, — среди персонажей пьесы названы вещи. При этом, если каждый из действующих в пьесе предметов выполнял лишь одну, присущую ему функцию, то к финалу функциональность вещей приобретает новое качество. Заставив предметы в буквальном смысле слова сложиться в фигуру Дяди Мусора, авторы создают фантастический образ существа страшного и нестрашного одновременно — составленного из обычных вещей — игрушечного. Освободившись от функционального признака предмета, авторы подходят к возможности построения игрового характера, проявляющего себя в поступках, в действии. Дядя Мусор жестокий (приковывает к себе Сережу цепями), находчивый (одурачивает Милиционера), властолюбивый («Я издам новые законы: за подметание пола — пять лет исправительной помойки, за мытье — десять! Я посажу в тюрьму всех дворников вместе с их метлами!»). Качественно новый персонаж — игрушка — все чаще становится героем современной драматургии театра кукол. Картофелина с воткнутыми в нее спичками превращается в Картофельного человечка («Картофельный человечек» В. Лифшица), моток шерсти — в симпатичного барашка («Шерстяной барашек» Г. Сапгира). Героями пьес становятся деревянные матрешки, плюшевый тигренок, лошадка из шариков («Пять сестер и Ванька-Встанька» В. Лифшица, «Неизвестный с хвостом» С. Прокофьевой, «Лошарик» Г. Сапгира). В драматургии середины 1960-х годов между сказочным, фантастическим кругом образов и кругом реальных персонажей еще стоит посредник: ребенок (постоянный герой драматургии С. Прокофьевой этого десятилетия — Сережа), сама игрушка (Картофельный человечек из пьесы В. Лифшица). Постепенно связь мира сказочного и мира реального становится все теснее…»[[361]](#footnote-362).

И еще одно, о чем не упомянул исследователь – написанная в период «оттепели» пьеса, как бы прощалась с мусором прошлого – вульгарными догмами, ученьем, которое «всесильно потому что верно», эпохой доносов, страхов, всяческих запретов. Не только о бытовых отходах писали свою пьесу поэт С.Прокофьева и художник В. Андриевич, а о прощании с ненужной и бессмысленной рухлядью прошлого.

Отечественная драматургия театра кукол 60-х - 70-х гг. уверенно двинулась в сторону поэтического театра, фантастического реализма, метода, дающего значительно большие художественные возможности. Эта смена направления, метода повлекли за собой интенсивную дискуссию между приверженцами старых и новых установок в драматургии театра кукол.

Так В. Швембергер, будучи приверженцем драматургической школы 20-х – 40-х гг., писал: «…Все кукольники разбились на две взаимно исключающие друг друга группы. На кукольников реалистического театра, считающих театр кукол театром, которому доступны все жанры театрального искусства, конечно, в пределах возможных выразительных средств кукол. Эта группа считала театр кукол плотью от плоти драматического театра, а все методы «живого» театра приемлемыми для театра кукол[…] Другая группа кукольников-эстетов считала Театр кукол только специфическим «жанром», развивающимся вне зависимости от реалистического драматического театра. Эта группа культивировала, как нечто обязательное, единственно возможное специфический кукольный сатирический гротеск, буффонаду, карикатуру, театральное трюкачество, фокусничество и жуть мистики. Это направление было нашими кукольниками подхвачено у зарубежных мастеров […] Пьесу В. В. Андриевича «Дядя Мусор» кукольники указанного толка считают прекрасной пьесой и усиленно распространяют. О пьесе ограничусь короткой справкой: действие происходит в помойном ведре… Действующие лица: старый, с оторванной подошвой башмак, скелет селедки, грязная порванная перчатка и другой мусор из помойного ведра. Этот мусор берет в плен мальчика, который любит грязь, и этой любовью ее оживляет. Вот уж действительно “потрясающее чудо”!»[[362]](#footnote-363)

В середине 60-х гг. «другая группа» драматургов, режиссеров, художников театра кукол почти полностью сменила приверженцев «первой». Во многом этому способствовало то обстоятельство, что в театр кукол пришло поколение поэтов, стихи которых по тем или иным причинам не публиковались в советских изданиях, художников, картины которых не выставлялись, писателей, книги которых не издавались. В театре кукол накапливался мощный и многообещающий интеллектуально-творческий потенциал.

Это «драматургическое ядро», в конечном итоге и определило направление поисков режиссеров, художников театра кукол. В него вошли и пьесы Генриха Вениаминовича Сапгира (1928–1999), поэта, драматурга, художника. Он родился в Бийске, на Алтае. С середины 1950-х гг. стал участником «лианозовской» литературно-художественной группы (Л. Кропивницкий, И. Холин, Г. Цыферов, О. Рабин и др.). Плодотворной была и его работа со сказочником и драматургом Г. Цыферовым, с которым он написал пьесы «Лошарик», «Ты для меня» и др. Для Московского театра детской книги «Волшебная лампа» Г. Сапгир написал пьесу «Как дожить до субботы» (по мотивам произведений Шолом-Алейхема). Пик популярности драматургии Г. Сапгира пришелся на 1960–1970 гг.

В то же время приобрели популярность и пьесы Ефима Петровича Чеповецкого (род. 1919), поэта, драматурга, прозаика, родившегося и почти всю жизнь прожившего в Киеве. До начала Великой Отечественной войны Чеповецкий учился на филологическом факультете Киевского педагогического института. После войны он — студент Литературного института им. М. Горького (Москва). Его учителем был С. Маршак, другом — М. Светлов. Чеповецкий написал около двадцати детских кукольных пьес: «Ай да Мыцик!», «Непоседа, Мякиш и Нетак», «Я — цыпленок, ты — цыпленок» (в соавторстве с Г. Усачом), «Добрый Хортон», «Сказка кувырком» и др.). Его пьесы широко шли в театрах кукол СССР в 1960–80-х гг. В 1990-х гг. драматург переехал в США (Чикаго), где продолжил творческую деятельность.

Жанр пьесы-сказки Е. Чеповецкий воспринимает, как универсальный инструмент для выражения чувств, настроений, мыслей: «Говорят: сказка — достояние детей. Это неверно. Сказка — достояние стариков и детей, потому что сказки хранят старики […] В этих сказках заключены вечные истины, основополагающие этические и эстетические идеалы. В этих истинах, как в хрустальных сказочных ларцах, хранится опыт многих человече­ских жизней. Театр кукол — детский театр, он должен учить своих юных зрителей великой науке жизни[…] Театр кукол, как мне кажется, нуждается в таких пьесах, которые невозможно поставигь в условиях театра драматического. Здесь все должно быть предельно сжато, сгущено: события, ситуации, диалоги. Само время протекает в кукольном спектакле стремительнее[…] В моем видении идеальная пьеса должна состоять из одних ремарок, — событий, действий, приключений. Это, конечно не значит, что такими должны быть поголовно все пьесы. Все хорошо в своем жанре. Тем более, что в искусстве нельзя что-то категорически отрицать, или утверждать. Например, я очень люблю пьесы детского писателя Г. Остера, хотя они чрезвычайно разговорчивы, но удивительно обаятельны, остроумны, репризны. Кстати, я уверен, что репризность, — непременное свойство кукольной пьесы и кукольного спектакля в целом. Думаю, та концентрация юмора, сатиры, смеха, которая заложена в удачной репризе, по-настоящему может прозвучать лишь в устах театральной куклы[…] Говоря о языке театра кукол, хочется отметить, что куклы никогда не прощают третьих, дежурных слов, проходного текста. Здесь каждое слово на вес золота»[[363]](#footnote-364).

Внимание к «слову на вес золота» — одна из отличительных черт поэтической драматургии театра кукол второй половины XX в. Если в предыдущий период текст ушел, по сути, на второй план (на первом — идея, тема), то теперь начинают главенствовать слово поэта-драматурга и связанная с ним атмосфера действия, эмоциональная среда пьесы.

В 60-х – 70-х гг. ХХ века ядро репертуара театров кукол России определяют пьесы В. Лифшица, Ю. Елисеева, Г. Сапгира, С. Прокофьевой, И. Токмаковой, Г. Цыферова, Е. Чеповецкого (здесь же сохраняются лучшие пьесы 30-х – 50-х годов, созданных Н. Гернет, Г. Владычиной, Е. Тараховской). С 1968 года в театрах кукол широко идут пьесы «Кот Васька и его друзья» В.Лифшица (12 театров), «Хочу быть большим» Г. Сапгира и Г. Цыферова (18 театров), «Я — цыпленок, ты — цыпленок» Е. Чеповецкого, Г. Усача (11 театров), «Неизвестный с хвостом» С. Прокофьевой (12 театров) и другие.

Вместе с поэтами, писателями, пришедшими в театр кукол отчасти еще и потому, что их творчество не могло быть в должной мере реализовано в «большой литературе», появляются и пьесы, написанные литературно одаренными художниками. Вслед за художников Театра Образцова В. Андриевичем, соавтором пьесы «Дядя Мусор», в драматургию театра кукол пришел и художник, а затем известный писатель Ю. Коваль.

Вспоминая условия для литературного творчества времен «оттепели», автор повести, а затем и пьесы для театра кукол «Пять похищенных монахов» писал: «В детскую литературу я пришел чуть позже Цыферова и Мошковской, они как раз и поддерживали меня, хлопали дружески по плечу […] Я был тогда только художник, живописец, мне негде было работать, и они подобрали меня на улице, пригласили в свою поэтическую мастерскую […] Сапгир и Холин, и многие из их гостей в те годы и помыслить не могли о возможности издать свои «взрослые» стихи и обратились вдруг разом к детской литературе. Так появился новый, неожиданный приток свежих сил в литературу для маленьких, талантливый приток, мощный — на волне 60-х годов, вернее, на ее откате[…] А ведь можно сказать и так: наш расцвет канул в период «застоя». Обогревающее душу художника слово «вечность» не всегда подвластно разуму советского литератора. Мысль о том, что ты сейчас напишешь некую вещь, а уж потом, когда позволят, — настоящую, весьма и весьма пагубна. […] Ориентироваться можно и на Рабле на Свифта. Писать надо так, как будто пишешь для маленького Пушкина[...] Писатели, так сказать, «отката волны» жили, конечно, нелегко. Многие «уходили в песок», не сражаясь. Был и у меня такой момент, когда книги стали полузапрещены, а новые издания остановлены вовсе. К счастью, «запретители» совершили ошибку, вместе со мной решили закрыть и Э. Успенского. Надо было, конечно, запрещать нас поодиночке[… ], а мы сумели объединиться в самозащите, и кое-кто поддержал нас (М. Прилежаева, Я. Аким, С. Михалков, Г. Пешеходова, А. Алексин)»[[364]](#footnote-365).

В трудное для себя время пьесу для театра кукол «Человек, которого не было» написал и Сергей Донатович Довлатов (1941–1990). В 1975 г., будучи начинающим автором, С. Довлатов на литературном совещании в Москве познакомился с молодым ленинградским режиссером Александром Веселовым, работавшим в то время в Псковском театре кукол. В результате их завязавшейся дружбы в 1976 г. и появилась эта «пьеса для младших школьников с фокусами, но без обмана». К тому времени А. Веселова призвали в армию. Отслужив, он не вернулся в Псков, а несколько лет спустя, погиб в авиакатастрофе.

Написанная Довлатовым пьеса затерялась в архивах Псковского кукольного театра, но в 2001 году была найдена псковским журналистом А. Масловым, поступившим в театр завлитом. Премьера в постановке режиссера А. Заболотного состоялась в конце 2003 года. Главное действующее лицо пьесы — школьник Минька Ковалев, которому надоело учиться. Мечтая стать артистом, он попадает в цирк, где и происходят события пьесы, чередующиеся с цирковыми номерами. Среди действующих лиц: фокусник Луиджи Драндулетти (он же Петр Барабукин), его брат Николай, клоун Бряк, микроб Фердинанд, попугай Цымпа и др.

Вместе с новыми пьесами в 60-х – 70-х гг. в драматургии театра кукол появляется новая мера условности, утверждаются иные персонажи, конфликты, идеи,

Если прежде персонажи существовали каждый в своем мире — герои русской сказки — в русской сказке, былинные богатыри — в русской былине, пионер Петя — в городе, то в 60-х - 70-х гг. Чебурашка и крокодил Гена могли свободно жить в поэтически-бытовом пространстве современной сказки, критически высказываться по поводу современных нравов. В пьесах начинает проявляться инакомыслие, которому невозможно было пробиться в первой половине ХХ века, появляются этические и психологически объемные характеры.

Показателен пример пьес Г. Сапгира и Г. Цыферова «Хочу быть большим», «Ты — для меня», а также пьесы С. Прокофьевой «Не буду просить прощения». Фабулы - простейшие; цепочка событий, через которые проходит герой и которые помогают ему осознать свое неверное поведение, в результате чего он вместе со зрителями приходит к правильному нравственному выводу. Так Котенок и Лев в пьесе Сапгира и Цыферова «Хочу быть большим» убеждаются, что совсем неважно большой ты или маленький, а важно какой ты человек. В другой пьесе этих авторов Поросенок, жалующийся, что у него нет друзей, начинает понимать, что надо и самому уметь дружить. Не лишенные притчевой дидактичности, эти пьесы написаны так легко и изящно, а характеры, при их лаконизме, выписаны столь емко и цельно, что за персонажем просматривается и человеческий прообраз, и его судьба.

В драматургии для театра кукол поэты 60-х – 70-х гг. ХХ века нашли адекватную форму для высказываний. Лаконичная мудрость и философская емкость поэзии, встретившись с театром кукол обрели то самое Детство, о котором в 30-х гг. ХХ в. писал П. Флоренский; «Сияющий в лучах закатного солнца, Театр открывается окном в вечно живое детство»[[365]](#footnote-366).

Поэты 1950-х – 1970-х гг. пришли к этому «питаемому сокровенным детством очагу», заново разожгли в нем огонь, который согревал их в холодный период «застоя».

В 1979 г. ВААП (Всесоюзное агентство по авторским правам) издало серию лучших кукольных пьес. Среди авторов: В. Орлов («Золотой цыпленок»), Э. Успенский («Гарантийные человечки»), Г. Остер («Все волки боятся…», «Котенок по имени Гав», «38 попугаев»), К. Мешков («Соломенный бычок»), В. Лифшиц, И. Кичанова («Неожиданная дружба», «Королевская охота») и т.д. Наиболее популярные авторы конца 1970-х гг. С. Прокофьева, Евг. Шварц, Г. Сапгир, И. Токмакова Н. Гернет, Ю.Елисеев, К.Мешков, С.Козлов, Е. Чеповецкий, Г. Владычина. Среди авторов, чьи пьесы в то время были особо востребованы — Б. Заходер («Пиргорой Винни-Пуха»), Н.Осипова («Осел в овчине»), А. Цуканов «Очень хитрая сказка», Ю. Коринец, Н. Бурлова («Маленький водяной»).

В конце 1970-х гг. в драматургии театра кукол возникают новые мотива, неведомые драматургии периода «оттепели». В поток лирических комедий, пьес-пародий, волшебных поэтических сказок начинает вливаться еще слабый, но весьма заметный «ручей» философских трагикомедий. В темах, атмосфере, образах пьес для детей и взрослых появляются драматические и трагические ноты.

Эта тенденция отчетливо прослеживается в пьесах Льва Александровича Корсунского (1948 г.р.), драматурга, киносценариста, писателя, вошедшего в драматургию театра кукол конца 1970-х гг. несколькими яркими пьесами, адресованными как взрослым, так и детям. Его пьесы «Крылья», «Домик для гидры», «Бывший мышонок», хотя и не имели большой репертуарной судьбы, но были примечательны для своего времени. Жанр трагикомедии - близкое Корсунскому состояние мира. Конечно, он владеет и жанром юмористического рассказа (творчество Л.Корсунского представлено в «Антологии сатиры и юмора России XX в.»), но даже в его юморесках всегда присутствуют тревога и драматичность.

Пьесы Корсунского отличаются глубиной, узнаваемостью характеров, юмором и иронией. Среди заметных постановок по пьесам Л.Корсунского — спектакль для взрослых «Крылья» в Московском областном театре кукол, ставший своеобразной театральной легендой (режиссер В. Елисеев, художник В. Ходнев). Это трагикомическая притча о человеке, мечтающем о небе и придумавшем крылья. Весть об изобретении доходит до его соседей-обывателей, которые встревожены известием. Зачем крылья? Куда он хочет улететь? От кого? По теме пьеса перекликается с «Братьями Монгольфье» Г. Владычиной и Е. Тараховской. Но если пьеса 30-х годов была утилитарно-просветительской с сатирическими, плакатными персонажами, изображавшими «классовых врагов», стремящихся остановить прогресс, то «Крылья» диагностировали состояние советского общества конца 1970-х. И этот «диагноз» был малоутешительным.

Образ полета, как способа преодоления страха перед «общественным мнением» раскрывается и в другой пьесе Л. Корсунского - «Бывший Мышонок», где каждый из героев прикладывает максимум усилий, чтобы Белая Ворона, слепленная из пластилина смогла полететь. Среди героев этой философской пьесы-притчи: Руки, Мышонок, Белая Ворона, Желтый Крокодил, Зеленый Лисенок, Удавчик, Морской Кабанчик, Тигренок:

«*Первым, что увидит зритель, будут две огромные Руки над бескрайним обеденным столом. На самом деле Руки самые обыкновенные, принадлежат они отнюдь не великану, а маленькому мальчику, и гигантскими Руки кажутся только пластилиновым поделкам. Руки, которые их лепят, для этих зверюшек самостоятельное существо, таинственное и непостижимое. От чего зависит судьба наших героев? Только от Рук. Вот и сейчас неловкие детские Руки лепят что-то, замысел их никому неведом, логику угадать невозможно[…] Закончив свою работу, Руки очистили друг с друга налипший пластилин. И исчезли. Что же осталось? Серый Мышонок[…] Желтый Крокодил, довольно уродливый, но вид имеет зловещий, и все благодаря длинным, острым зубам, сделанным из расчески[…]*

ЖЕЛТЫЙ КРОКОДИЛ *(Мышонку).* Мышонок, кем я стал?

*Мышонок в задумчивости рассматривает Желтого Крокодила. Не может скрыть своего сострадания.*

МЫШОНОК. Цыпленок, ты только не расстраивайся...

ЖЕЛТЫЙ КРОКОДИЛ *(с нетерпением).* Ну! Не тяни![…]

МЫШОНОК. Ты стал кро…

ЖЕЛТЫЙ КРОКОДИЛ. Какой ужас! Я стал кро! Ты прав. Гаже некуда! *(Собравшись с духом.)* Я стал крохотным Кроликом?

МЫШОНОК *(с* *горечью).* Это было бы прекрасно![…]

ЖЕЛТЫЙ КРОКОДИЛ *(в отчаянии).* За что мне такое наказание! Я всегда был добрым, послушным цыпленком! Почему меня сделали Кро? Я даже не знал, что такие звери существуют!»[[366]](#footnote-367).

Новые темы, мысли, образы в драматургии театра кукол 1970-х – 1980-х гг. побуждают режиссуру, художников, актеров, композиторов спектаклей, — театры в целом к расширению выразительных средств кукольной сцены, к поискам нового подхода к раскрытию, воплощению новых по темам и задачам пьес. Драматургия последней четверти ХХ века требовала от театров более современного творческого подхода, большей изобретательности. Драматургия изменяла лицо искусства играющих кукол. Это уже был не балаганный аттракцион с маленькими куклами-человечками и огнедышащими драконами, а глубокое философско-поэтическое театральное искусство, способное в сжатой метафорической форме высказаться по самым существенным проблемам человеческого бытия.

*В ПОИСКАХ «ЗОЛОТОЙ НИТИ»*

«…Нам известно различие между пороком и добродетелью, — учил в своих «Законах» Платон, держа в руках куклу-марионетку. — Здравый смысл учит нас повиноваться лишь одной из этих нитей, следуя ее движению с покорностью и настойчиво отвергая остальные. Этой единственной нитью является золотая нить разума и закона»[[367]](#footnote-368). (Известно, что «золотой» кукольники называли нить, управляющую головой марионетки).

Над особенностями своей «золотой нити» — возможностями и свойствами кукол и пьес для театра кукол драматурги, вероятно, размышляли с тех пор, как появились первые пьесы. В России над этой проблемой много и плодотворно размышляли драматурги в 1960-е – 1970-е гг. Тон задавали Е. Сперанский, Э. Успенский, Е. Чеповецкий, Г. Остер, С. Козлов, А. Курляндский. В начале 1980-х гг., проблема специфики этой драматургии становилась темой статей и выступлений многих театральных критиков: Н. Смирновой, Е. Калмановского, А. Кулиша, Б. Поюровский, Л. Немченко, К. Мухина, А. Давыдовой, М. Гуревича и другие.

Одним из первых теорию драматургии театра кукол стал разрабатывать Е.В. Сперанский. Размышляя об эксцентрике в театре кукол, он писал: «Для того чтобы элемент «чудесного» стал органичным, требуется острый, контрастный язык эксцентрики. Не сыграешь здесь ни «Стряпуху замужем», ни «Цветы живые», ни «В поисках радости»; кукла сразу же войдет в конфликт с драматургическим материалом, скомпрометирует тему, обратит жанр в его собственную пародию[...] Сплошь и рядом мы встречаемся с компрометацией темы только из-за того, что драматургический материал не соответствует нашей специфике[…]Когда кукольный персонаж говорит своей кукольной партнерше: «Я люблю вас, я теряю голову», — и голова его действительно отваливается и закатывается под диван — это не комедия положений и тем более не психологическая драма. Это трагикомический клоунский трюк, а в переводе на художественный язык Театра кукол — основной прием игры на грядке ширмы: *эксцентрика чувств в ее крайнем выражении — ожившая метафора* [курсив мой. —Б.Г.]»[[368]](#footnote-369).

Размышления драматургов о специфике пьес для театра кукол всегда важны и интересны, так как раскрывают их творческую лабораторию, обнажают приемы ремесла. Об этих приемах в 70-е гг. ХХ века много и подробно рассказывал поэт, драматург, сценарист Эдуард Николаевич Успенский (род. 1937).

В 1957 г. он окончил Московский авиационный институт, работал инженером, в качестве автора эстрадных миниатюр сотрудничал со студенческим театром МАИ и артистами эстрады. Писал юморески, фельетоны, монологи. В 1960–80-е гг. стал одним из самых востребованных театрами кукол драматургов. Среди пьес Э. Успенского: «Наследство Бахрама», «Чебурашка и его друзья» (в соавторстве с Р. Качановым), «Дядя Федор, пес и кот», «Гарантийные человечки», «Дядюшка Ау» и др. Придуманные им персонажи — Чебурашка, крокодил Гена, старуха Шапокляк, кот Матроскин, почтальон Печкин, пес Шарик и др. — стали не только популярными, любимыми персонажами, но и знаковыми фигурами, своеобразными социокультурными феноменами своего времени.

Одной из причин прихода Успенского в драматургию театра кукол, как и у многих его современников была невозможность должным образом реализоваться в литературе «взрослой». Кроме того, автору хотелось попробовать себя и на эстраде, и на радио, и на телевидении. Особенно он любил приходить туда, где начиналось что-то новое, на развалины устаревшего, где нужно было поднять интерес читателя или зрителя. «Оттепель», на которую пришлось начало творческой деятельности писателя, дала ему этот шанс. Так появилась в редакции учебных программ телевидения «АБВГДейка», а в детской редакции радиовещания «Радионяня», в театрах кукол - «Чебурашка» и «Дядя Федор». Начиная новую пьесу, Успенский, как правило, стремился сразу же найти контакт с тем или иным театром, знакомился с теми, кто будет превращать его пьесу в спектакль. В процессе такой «контактной» работы из множества замыслов, идей, сюжетных ходов оставалась одна, самая точная, подходящая этому театру. Если же совместной работы не получалось и драматург расходился по каким-то вопросам с театром, он выпускал свою пьесу такой, какой ее видел, не мешая театру иметь свой вариант.

«Помню, - рассказывал Э. Успенский, - один режиссер «пил мою кровь», убеждая заклеймить почтальона Печкина позором и в финале показать его злодеем и «вредителем». А мне ближе тот финал, который был написан в моем окончательном варианте пьесы. Дело в том, что в «Дяде Федоре» нет злодеев. Здесь все характеры детские. В том числе и Папа, и Мама, и Печкин. Они взрослые «понарошку». Мой Печкин не «стукач-рецидивист», а просто вредный, в чем-то ущемленный мальчик, которого еще запросто можно исправить[…] В пьесе, мне кажется, всегда должно существовать некое пространство для фантазии, для режиссерского и актерского видения. Что же касается инсценировок, то зачем пересказывать то, что уже было придумано до тебя? Если профессия писателя-сказочника состоит в том, чтобы придумывать сказки, то он и должен их придумывать, а не перелицовывать чужие сюжеты и образы[…] Язык действия в пьесе для театра кукол гораздо концентрированней, персонажи более условны, обобщены, события доведены до гротеска. Представим себе, например, что мы смотрим пьесу «про пиратов» в ТЮЗе и в куклах. В ТЮЗе на сцену выходит пират и стреляет из пистолета. В куклах тот же самый пират должен уже выкатить пушку. Пространство между событиями здесь тоже иное. В драматическом театре герой может сесть на пенек, пригорюниться и после паузы сказать: «Сейчас сюда придут разбойники!» После чего он еще поговорит, подумает... В куклах же: «Сейчас сюда придут разбойники! Ой, они уже здесь!»[…] Кстати, о «разбойниках»: в драматургии проблема показа «положительного» и «отрицательного» героев совсем не проста. Помню, много лет назад мы с писателем, киносценаристом А. Хайтом написали пьесу «Остров ученых»; На острове в океане живут ученые — бывшие школьные учителя. Это хорошие люди, изобретатели, гуманисты, практически без недостатков. Остров захватывают пираты — двоечники, хулиганы, оболтусы. Когда мы прочитали пьесу ребятам, то удивились, что злодеи-пираты почему-то нравились ребятам, а добряки-ученые не вызывали у них симпатий. Тогда мы поменяли акценты. Положительным ученым дали некоторые недостатки. Отрицательным пиратам — кое-какие достоинства. И симпатии зрительного зала перешли на сторону ученых. Может быть, стоит задуматься над тем, что механизм воздействия пьес, спектаклей на аудиторию не так прост, как кажется: показал положительного героя, вывел на сцену злодея, дети посмотрели и решили: «Буду делать хорошо и не буду — плохо»[[369]](#footnote-370).

Здесь драматург столкнулся со своеобразным «эффектом Петрушки», когда публика эмоционально и мысленно примеривает на себя поступки «отрицательного» кукольного героя.

Работая над пьесами, Э. Успенский, как правило, брал за основу уже написанную им повесть-сказку. На первый взгляд, может показаться, что драматург просто инсценировал свои литературные произведения. И все же его пьесы нельзя назвать инсценировками. Это вполне самостоятельные работы с иной композицией, сюжетом, иной системой персонажей. Возникали подлинно драматургические, вариативные произведения, где оставался и простор для трактовок: фантазии режиссера, художника, актеров, композитора. Иная ситуация складывается, когда сам режиссер пишет пьесу по мотивам кем-то уже другим написанной сказки, повести, рассказа. Здесь, как правило, все ограничивается режиссерской экспликацией. Пьесы, как литературно-театрального факта, не возникает. В случае постановки такой сценической версии в другом театре, рождается вторичный, подражательный спектакль, своеобразный клон. Это закономерно. В то время как пьеса дает простор для творчества режиссера, художника, режиссерская экспликация — матрица вполне конкретного, задуманного режиссером спектакля. Создать по этой матрице что-то принципиально иное невозможно.

Подобно тому, как во времена Бена Джонсона и Шекспира кукольники адаптировали лучшие драматургические произведения своего времени, современные режиссеры адаптируют для театра кукол пьесы Чехова, Шекспира, Дюма, Гете и др. На сценах театров кукол ставятся «Вишневый сад», «Чайка», «Гамлет», «Буря», «Макбет», «Маленькие трагедии» и т.д. Этот процесс уже знаком нам, он вписан в многовековую традицию искусства играющих кукол.

Вспомним еще раз, как современники Шекспира, судя по исследованиям Ш. Маньен и П. Ферриньи, утверждали, что лондонские театры кукол ставили и шекспировского «Юлия Цезаря» и джонсоновское «Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза»[[370]](#footnote-371). Учитывая, что в хороший день кукольник играл по девять-десять спектаклей, можно быть совершенно уверенным — от бессмертных пьес театры кукол оставляли весьма малую часть. Куклы, в силу своей природы, пародировали и саму пьесу, и манеру ее исполнения, и драматических актеров, и их театры.

Бен Джонсон, как уже отмечалось, в последнем действии пьесы «Варфоломеевская ярмарка» (1614 г.) написанной как самостоятельная кукольная пьеса-пародия «Древняя и в то же время современная история... двух верных друзей, обитавших на берегу реки», зафиксировал методы работы кукольников над сценариями по мотивам известных произведений:

«КУК. Вы играете по книжке, я ее читал?

ЛЕЗЕРХЕД. Ни в каком случае, сэр.

КУК. А как же?

ЛЕЗЕРХЕД. Есть способ лучший, сэр. К чему для нашей публики разучивать поэтическое произведение? Разве она понимает, что значит «Гелеспонт—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…»[[371]](#footnote-372).

Принцип подобных перелицовок известных литературных произведений для кукольной сцены известен и сегодня. Это традиционный прием, когда для театра кукол перерабатывается популярный первоисточник: облегчается, укорачивается, осовременивается текст, действие приспосабливается для персонажей-кукол.

Среди драматургов театров кукол того периода успешно и плодотворно работал и близкий Э. Успенскому по стилистике, темам поэт, писатель Григорий Бенционович Остер (род. 1947). Он родился в Одессе в семье портового механика, служил на Северном флоте. В 1970 г. поступил в Литературный институт им. М. Горького на отделение драматургии. Учился заочно. В 1982 г., после окончания института написал ряд пьес, которые сразу же были востребованы кукольными театрами: «Человек с хвостом» (1976), «38 попугаев» (1977), «Все волки боятся» (1979), а также «Привет мартышке» (1980), «Котенок по имени Гав»(1981) «Клочки по заулочкам» (1985) и др. Поэт Г. Остер становится одним из самых репертуарных кукольных драматургов того времени.

Наиболее репертуарными пьесами Остера стали «38 попугаев», «Котенок по имени Гав», «Клочки по заулочкам». О побудительных причинах создания последней он вспоминал в конце 1980–х гг.: «Клочки по заулочкам» страшно современная сказка. Только ее невнимательно читали. Вспомните: выгнала Лиса Зайца, он уходит, встречает Волка, Быка, Медведя, каждый ему говорит: «Давай помогу!» А Заяц им в ответ: «Не поможете!..» И оказывается прав. Не верит Заяц в торжество справедливости, потому что привык к равнодушию, панически боится, что «полетят клочки по заулочкам», и заражает всех своим страхом. Вот об этом страхе, о равнодушии, о «клочках», а главное — о людях мне и хотелось написать. Причем, уверен, что не открыл Америки. Ведь когда-то эту сказку сочинили не просто так. В ней заложены острые социальные мотивы. Она говорит о несправедливости, о страхе не только Зайца, но даже всех сильных леса сего перед «клочками по заулочкам»! Я лишь восстановил социальную линию сказки — и она ожила. Стала современной, понятной, острой. Писательское и драматургическое ремесло, на мой взгляд, — два разных вида искусства. Прекрасный писатель может быть скверным драматургом. Здесь необходим талант особого свойства — умение придумать занимательную интригу, видеть, как будет двигаться твой герой в пространстве сцены, слышать его интонации […] Когда я пишу кукольную пьесу, то всегда спрашиваю себя, понравилась бы она мне самому, каким я был в детстве? Если да, то все в порядке. Дети безошибочно отличают удачно найденные характеры»[[372]](#footnote-373).

Свою самую репертуарную пьесу «38 попугаев» Г. Остер написал, для Московского областного театра кукол (чуть позже была поставлена в ГАЦТК им. С. В. Образцова, а затем — в десятках театров кукол страны). В основу пьесы легла повесть-сказка автора, где Слоненок, Мартышка и Попугай после многочисленных раздумий и приключений все же измерили рост своего друга — Удава. Г. Остеру удалось не просто инсценировать свою повесть, но и придать ей четкий и лаконичный вид пьесы для театра кукол, а также абсолютно выдержать не столь уж частый на кукольной сцене жанр водевиля. Жанровая определенность выражена во многих компонентах — стремительности действия, внезапности развязки, эксцентричности и парадоксальности фабулы, легкости юмора. Жанр пьесы подчеркивают и рассыпанные по пьесе песенки-куплеты с повторяющимся рефреном (подобные куплеты дали в середине XVIII в. название жанру - «vaudeville»).

Автор, используя главные черты и достоинства водевиля, адресовал пьесу детям и наделил всех своих героев детскими характерами. Действительно, в каком еще театральном жанре есть такая сильная тяга к игре, каламбурам, перевоплощениям, импровизации, раскованности, веселости, почти цирковой эксцентрики? Какой еще жанр позволяет сделать розыгрыш — основой интриги, а недоразумение — природой конфликта. Где еще требуется от актеров (да и от зрителей) такая изобретательность, живость, умение перевоплощаться и мгновенно реагировать на крутой поворот сюжета. Только в водевиле. А кто лучше может оценить все эти качества водевиля? Разумеется, те кто сам ими обладает — дети.

Главной темой пьесы стало удивление, радость познания нового. Эта радость пульсирует во всей пьесе, наполняя ее светлым и легким дыханием жизни. Чем только не заняты герои пьесы! Они пытаются «поставить на ноги» Удава, измеряют его в «слонах» и «мартышках», учат летать Попугая, думают о том, сколько это — «много» и сколько — «мало»… Автор заставляет не только сопереживать, но и соучаствовать, содействовать, заново, радостно и с удивлением открывать мир.

Вместе с Корсунским, Успенским и Остером в конце 70-х – 80-х гг. в драматургию театра кукол пришел и киносценарист, писатель Александр Ефимович Курляндский (род. 1938). Он родился в Москве, окончил Московский инженерно-строительный институт (1960), работал прорабом (1960–1962). Еще студентом А. Курляндский начал писать для театра «Наш дом» МГУ, сотрудничал на радио, телевидении, писал эстрадные скетчи. Его тексты (иногда совместно с А. И. Хайтом) входили в репертуар известных исполнителей: Л. Утесова, П. Рудакова и В. Нечаева и др.

Вместе с Хайтом Курляндский стал автором сценариев анимационного киносериала «Ну, погоди!» (с 1968), написал около 50 сценариев анимационных фильмов, в том числе сценариев, отмеченных премиями на многих международных фестивалях: «В зоопарке ремонт», «Спасибо, аист!» (Болгария, Италия), «Возвращение блудного попугая» (премия «Ника»). А.Курляндский написал всего несколько пьес для театра кукол («Ну, Волк, погоди!» (в соавторстве с А. Хайтом), «Моя бабушка — ведьма»), но они сразу же стали востребованными.

Автора эстрадных скетчей, реприз, коротких анимационных фильмов в театре кукол привлекали, в первую очередь, открытость к эксцентрике, буффонаде, насыщенность действия трюками и репризами. Объясняя почему он обратился к этому виду искусства, киносценарист отмечал, что «кукольный спектакль близок к мультфильму. Здесь та же условность характера, тот же прием иносказания, та же предельная трюковая насыщенность сюжета. Здесь […] я многому научился, как драматург. Помню, сколько нового, неожиданного открылось мне после того, как я побывал на репетициях спектакля, за кулисами во время представления. Куклы и декорации, такие цельные из зрительного зала, из-за кулис будто распались на составные части и элементы. Здесь я узнал азбуку театра кукол»[[373]](#footnote-374).

Размышляя над тем, что же такое драматургия театра кукол, в чем специфика кукольных пьес, сходились во мнении, что главным является идентификация себя с ребенком, который будет зрителем, а иногда и участником спектакля. Если вкратце изложить кредо этих авторов, то оно будет звучать приблизительно так: «Дети — это не только возраст. Это и точка зрения».

Поэт, писатель-сатирик Ф. Кривин отмечал, что психология восприятия детей отлична от взрослых, как психология инопланетян, «пришельцев»: «Чем-то похожи. Но совсем другие. Другие размеры, пропорции. Иначе видят, слышат, чувствуют, мыслят. И техника у них своя: сядут на палочку — и полетят куда угодно. И искусство свое, и литература. И фольклор свой, древнейший. И традиции. Даже архитектура»[[374]](#footnote-375)...

И все же драматургия театра кукол не делится на «детскую» и «взрослую», это единое литературно-сценическое явление, нуждающееся в метафоричности, особо лаконичной сюжетной формуле и многосоставной системе персонажей. Драматургия театра кукол, подобно театральной драматургии в целом, легко укладывается в формулировку «изображение конфликтов в виде диалогов действующих лиц и ремарок автора». Однако, если учесть, что «действующими лицами» здесь являются куклы, естественно, что во многом здесь специфичны и изображение конфликта, и сам конфликт, и взаимоотношения действующих лиц, характеров, и сами авторские ремарки. Конфликт драматургии театра кукол более динамичен, ему присущ особый лаконизм. Действия персонажей-кукол во многом более условны, быстротечны. Их выразительные средства имеют несколько иную природу, а следовательно, — и иные сценические возможности.

Многособытийность в кукольной пьесе, особая сжатость ее сценического времени, влекут за собой изменение темо-ритмовой структуры драмы. Темпо-ритм пьес для театра кукол по сравнению с обычной — значительно учащен, — и эта учащенность не только не мешает восприятию, но напротив, — является нормой для драматургии с иным хронотопом.

Если рассмотреть драматические произведения, поставленные на кукольной сцене, то в каждом режиссерском экземпляре той или иной пьесы без труда заметны купюры в тексте, учащающие ритма действия, как бы торопящие ход драматических событий. Эти режиссерские ремарки, сделанные, как правило, интуитивно, исходя из требований реального спектакля, как нельзя лучше демонстрируют особый ритмический строй пьесы театра кукол. Темпо-ритм кукольной пьесы по отношению к темпо-ритму драматического произведения можно сравнить с темпо-ритмами пинг-понга и большого тенниса. Учащенный пульс пьесы театра кукол, тем не менее, имеет свои темповые градации: моменты решительных столкновений развиваются в ускоренном темпе, моменты второстепенных событий - в темпе более медленном. В каждой отдельной сцене темпо-ритм определяет более активная воля персонажа в соотношении с волей меньшей, обороняющейся в конфликте.

Драматургические поиски и открытия, осмысление драматургии театра кукол, как самостоятельного литературно-сценического вида искусства 70-х – 80-х годов дали новое качество русской драматургии театра кукол конца XX века.

*ДРАМАТУРГИЯ «ПОСТМОДЕРНА»*

Последние два десятилетия XX века в драматургии театра кукол оказались крайне противоречивыми. Здесь и многослойные полифонические пьесы, спектакли со сложными сюжетом и конфликтом, развернутой структурой действующих лиц, и полное отрицание самой драматургии подобного рода.

В репертуаре сохраняются классические пьесы 1930-х гг. (Н. Гернет, Т. Гуревич («Гусенок»), С. Михалкова («Три поросенка»), В. Швембергера («Медведь и девочка»), Е. Тараховской («По щучьему веленью»), появляются новые («Бука», «Полосатая история») М. Супонина, «Золотой цыпленок» В. Орлова, «Про добро и зло и про длинный язык», «Армянская легенда», «Осел в овчине», «Полторы горсти» Н. Осиповой, «От крыльца Семена до царского трона» А. Цуканова, «Али Баба и разбойники», «Сказка странствующего факира», «Щуча», «Иван-царевич», «Любовь, любовь…» В. Маслова и другие.

Все отчетливее в этих пьесах звучат ноты социальной усталости, разочарованности. Заложенный в драматургии Э. Успенского, Л. Корсунского, Г. Остера и других авторов скрытый социальный протест проявляется все отчетливей, к нему начинает добавляться предчувствие каких-то неотвратимых и скорых перемен.

Ярким представителем такой драматургии был Владимир Сергеевич Синакевич (1934–1985) — ленинградский прозаик, драматург. Литературно-театральую деятельность он начал во время «оттепели» в студенческом театре, будучи студентом-физиком Ленинградского политехнического института. Затем, повторив судьбу многих «шестидесятников» (М. Жванецкого, М. Задорнова, Э.Успенского и других), стал профессиональным литератором. Сначала писал для эстрады, затем — для театра. В. Синакевич — автор многих репертуарных пьес («Любовь к одному апельсину», «Две царицы», «Дикий», «Мотоциклист», «Соловей и император», «Лобастый», «Как кошка с собакой» и др.).

Анализируя драматургию писателя, известный литературовед и театральный критик Е. Калмановский, первым заметивший и по-достоинству оценивший талант Синакевича, писал, что все его персонажи — порождение живого опыта жизни, не датской, не итальянской, не книжной — своей. «Уверен: те, кто принимают «Любовь к одному апельсину» Синакевича как бы за еще одну сказку Гоцци, делают неплодотворнейшую ошибку. Карло Гоцци — замечательный сказочник. И все же Синакевич все в его мире понимает, слышит по-своему. Иначе, зачем бы он заставил, к примеру, Тарталью увидеть во сне не кого-нибудь — Мужичка с крылышками:

«Тарталья. Ты кто?

Мужичок. Я-то? Не видишь, что ли? Ангел. Закурить-то есть?

Тарталья. Нет, я не курю.

Мужичок. Эт-то правильно. Ну что ж, своих закурим...

Тарталья. А ангелы разве курят?

Мужичок. Так ить мы ж бессмертные, нам что. Все одно жить да жить».

Е. Калмановский справедливо заметил, что изображенная в «Любви к одному апельсину» Италия везде и всюду какая-то русско-простонародная. И Труффальдино в то же время немного дядька Савельич. И волшебные силы — Клеонта со Старухой и Псом еле-еле прячут деревенскую свою душевность, вовсю радуются доброму слову и ласковому поступку. «Синакевич сам по себе, - писал исследователь, - без тени сомнение он берется за кажущиеся азы. Так, например, получилась пьеса «Как кошка с собакой». Дети, бывает, весело смеются над оказавшимися среди них заиками или рыжими. Люди одной национальности нередко подшучивают (самый легкий случай!) над другой.[…] Синакевич тем сильнее волнуется: вроде бы на самом деле все тысячу раз заповедано, а по-прежнему сколько раздражений и вражды вокруг! Между тем, утверждает он, надо просто по-настоящему вглядеться, вслушаться, вдуматься в другого. Тогда не захочет ни злиться, ни пакостничать. С какой яростью (так повелось!) ненавидит Кота Пес, вообще-то истинно добрая душа, совестливый трудяга. Но как же горячо подружились они, претерпев испытания, получив возможность хорошо рассмотреть друг друга[...] Наивно? Отчасти, вероятно, да. Таков Синакевич […] С упрямством Коперника он берется расставлять все по порядку, с самого начала. Притом огорчается, негодует, но и смеется, скорее всего, над самим собой тоже. И негодует, и смеется талантливо. Он такой. Сказка под названием «Лобастый»[…] эта небольшая пьеса как будто лишенная очевидных театральных обольщений[…] Ей присущи все основные свойства характерные для Синакевича. Только плотней фундамент горького недоумения и нескончаемой любви. «Но люблю мою бедную землю, оттого что иной не видал».[…] Подобно своему Лобастому, Владимир Сергеевич мешал веру с разуверением, насмешливость с восторгом. И шел, шел до края, до предела»[[375]](#footnote-376).

Предтечей В. Синакевича, человеком, сформулировавшим новое отношение драматургов не только к театру кукол, но, в первую очередь, к состоянию общества, можно считать Ф.Д. Кривина, автора нескольких пьес, лучшей из которых, вероятно, была его пьеса «Замок Агути», написанная в 1980 г.[[376]](#footnote-377) Это пьеса-притча, пьеса-предчувствие, может быть даже предвосхищение грядущих скорых изменений в обществе и стране. Фабула ее заключается в том, что жители некоего сказочного города-государства — звери и птицы, стремятся путем обмена своей «жилплощади» обрести счастье, покой и благополучие. Всем им очень неудобно и дискомфортно жить, потому что Бегемот ютится в узком коридоре, Жираф — в низкой кладовке и т.д. Все они печатают и читают объявления: «Меняю квартиру без удобств на квартиру с удобствами. Плохих не предлагать». Никто не может предложить им что-то подходящее до тех пор, пока к ним не приходит Заяц Агути и не предлагает поменяться на его Воздушный Замок.

Размышляя о возможностях и задачах театра, драматургии театра кукол, Кривин, в свойственной ему притчевой манере, утверждал: «У старика Театра сын Кино и внук Телевидение. «Старик, тебе пора на покой, твое время кончилось. Уходи, старик, со сцены!». Но старик не уходит. Он только на сцене и может жить. Некуда ему уходить со сцены. Это о театре вообще, А если говорить конкретно, то мне кажется, важнейшая функция театра — воздействие на эмоции, побуждение к сопереживанию. Способность сопереживать — важнейшее качество личности. Человек, не способный сопереживать другому человеку, является человеком только биологически, то есть формально. Театр заставляет сопереживать даже равнодушных. Он, как и другие виды искусства дает крупным планом то, что в жизни рассыпано по мелочам. Обратите внимание, в театре плачут над чужим горем чаще, чем в жизни. Потому что зритель в театре не столько зритель, сколько соучастник, а в жизни он зачастую не участник, а зритель. Театр воспитывает (точнее — возбуждает) интерес к жизни, хотя, к сожалению, бывает и так, что растет интерес к театру, а интерес к жизни остается на прежнем уровне[…] Если принять определение, что «мир — театр, а люди —актеры», то театр, в который мы входим дает нам возможность повысить свою квалификацию. Это открытый урок, где никто но скрывает того, что он играет, как это бывает в жизни. У С. Цвейга есть такие слова: «Нет ничего прекраснее правды, кажущейся неправдоподобной»[…] В театре не должно быть сверхъестественного, его закон — естественность. Поэтому для него уместен прямо противоположный девиз: «Нет ничего прекраснее вымысла, кажущегося правдоподобным». Но вымысел, кажущийся правдоподобным — это старый театр. Новый театр потянулся к той самой Правде, кажущейся неправдоподобной. Он перестал быть подражателем действительности, он стал ее судьей.[…] Сделать взрослую проблему понятной и интересной детям — такова задача кукольного театра для детей»[[377]](#footnote-378).

Эта мысль Ф. Кривина звучит в унисон с тезисом исследователя Н. Хренова о том, что притягательность зрелищ для массовой публики заключается в том, что эта публика, подобно судье, как бы восстанавливает истинный порядок вещей[[378]](#footnote-379). Русская драматургия театра кукол и публика начала 80-х гг. действительно «стали судьей действительности», они требовали, свидетелей, поиска «правды, кажущейся неправдоподобной». Так «взрослые проблемы» жизни 1980-х плавно перетекали и в пьесы для детей.

Среди ярких, самобытных драматургов того времени необходимо назвать поэта, сказочника, киносценариста Сергея Григорьевича Козлова. Его пьесы «Трям! Здравствуйте», «Волк на дереве», «Как Львенок и Черепаха пели песню», «По зеленым холмам океана», «Правда, мы будем всегда?» и др. не потеряли своей привлекательности и сегодня. Не только потому, что это пьесы с постоянными героями. Драматургия С.Козлова — особый поэтический и конфликтный мир, обращенный не к детям или взрослым — к людям. Недаром фильм Ю. Норштейна «Ежик в тумане», созданный по одной из многочисленных сказок-новелл С. Козлова трогает всех, независимо от возраста.

Такова и его пьеса «По зеленым холмам океана» — остроконфликтная притча, лежащая в сфере поисков «поэтического театра» конца XX в. Это история о Волке и Зайце, поднявших посреди леса парус и поплывших «по зеленым холмам океана» в море Мечты, в океан Радости. Вопреки всему — «здравому смыслу» Филина, Вороны, Лисы, предрассудкам лесных обывателей, жестокости окружающего их леса. Это история победы такого странного, на первый взгляд, союза. Победы не силой лап, зубов и когтей, а силой мечты, добра и взаимопонимания.

В центре пьесы — острая, яростная борьба двух жизненных позиций, двух миров — «мира леса», живущего по-разбойничьи и «мира старого Волка», плывущего «по голубым волнам васильков, по зеленым холмам океана». Кукольные пьесы С.Козлова — пьесы «новой волны» последних десятилетий XX века, поэтические и нежные, иногда жесткие, бескомпромиссные, давали возможность людям «повысить свою квалификацию». В драматургии ведущих авторов этого времени внимание уделяется не столько сюжету, волшебным превращениям и трюкам, сколько характерам персонажей, получившим от поэтической драматургии (поэтической не по форме, а содержательно) многогранность и неоднозначность.

К этой же плеяде драматургов театра кукол «новой волны» конца ХХ в. нужно отнести и пьесы Л. Улицкой. Среди них — «Кобыла Мила» (1980), «Пес по имени Пес» (в соавторстве с В. Новацким, 1988), «Год слона» (1989), «Канакапури» (1987, по мотивам индийского фольклора).

Пьеса тогда еще малоизвестной писательницы Улицкой «Канакапури» была с интересом встречена театрами кукол СССР. Размышляя о ней, театральный критик К. Мухин в статье «Вопросы куклам и самим себе» отмечал, что путь, по которому пошла Л. Улицкая, двойствен. Мифологический образ Канакапури, связанный с мифологией буддизма объяснить в рамках одной пьесы достаточно сложно. Но если не объяснять, то непонятны поступки самих персонажей, ибо традиционные мерки сказок «хороший» или «плохой» не срабатывают. Основное противоречие пьесы, по мнению К. Мухина, заключается в том, что судьбы главных ее персонажей выстроены по законам индийской мифологии, а второстепенных — по законам традиционных европейских сказок.

Пьеса Л. Улицкой обнажила сложный вопрос: каким путем современному театру кукол двигаться в освоении сказок и Востока?

На взгляд театрального критика, «наиболее приемлемым и продуктивным может оказаться путь построения их по законам европейской и даже русской сказки, которые своим миростроением понятны и доступны ребенку»[[379]](#footnote-380).

«Двойственность», подмеченная критиком, по-своему отражала дробность общественного сознания накануне распада страны и смены социальной, политической, экономической системы. Она же присутствовала и в пьесе для Московского областного театра кукол, написанной в 1983 году Татьяны Никитичны Толстой «Перешагни порог».

Сказочные персонажи пьесы Толстой, не утеряв своей книжной «сказочности» были вполне узнаваемыми типажами своего времени. Они несли в традиционную сказку и «взрослые» проблемы, нравственные, социальные коллизии 80-х гг. «Перешагни порог» Т.Толстой – своеобразное путешествие взрослого человека середины 1980-х гг. по волшебным сказкам, где он встречал своих современников и узнавал их в образах известных сказочных героев. Как узнал их и артист, поэт, писатель Леонид Филатов в своей фантазии по мотивам русских народных сказок «Про Федота-стрельца», поставленной в Центральном театре кукол под руководством С. Образцова. Метафоричность, действенность, лаконизм этой пьесы в стихах, сочетались с ее острой, резкой социально-нравственной иронией. Приход актера, режиссера, драматурга Л. Филатова в театр С. Образцова был далеко не случаен. Еще в 1974 г. драматург написал стихотворение «Письмо Сергею Образцову», где выразил и свое отношение к Мастеру, и к метафорическому искусству театра кукол: «Все мы куклы, Сергей Владимирович,//В нашей крохотной суете,//Но кому-то дано лидировать,//А кому-то плестись в хвосте.//И когда нам порой клинически//Изменяют чутье и такт,//Вы подергайте нас за ниточку,//Если делаем что не так.//Как Вы властвуете шикарно'//Нас — до черта. А Вы — один.//Вы — единственный папа Карло//Над мильенами Буратин//Если вдруг Вам от наших штучек//Станет грустно и тяжело,//Если вдруг Вам вконец наскучит//Ваше трудное ремесло,//Или если Вам станет тошно//От кучумов и держиморд,//Вы отдайте нас всех лоточнику//И закройте мир на ремонт!//Но покамест Вам аплодируют//Хоть один-два-три пацана, — //Вы держитесь, Сергей Владимирович,//Потому что без Вас — хана!»[[380]](#footnote-381)

Активная социальная позиция автора, неприятие мира «кучумов и держиморд», громкий, хотя и завуалированный в «сказочную» форму, но услышанный всеми протест, заключенный в пьесе – далеко не единичный случай, а основная тенденция драматургии театра кукол русского постмодерна.

Размышляя о драматургии театра кукол в России конца ХХ века, хотелось бы еще раз привести слова В.О. Ключевского о том периоде русской истории, когда «все общественные состояния немолчно жалуются на […] злоупотребление властей, жалуются на то, отчего страдали и прежде, но с чем прежде терпеливо молчали. Недовольство становится и до конца века остается господствующей нотой в настроении народных масс[…] Народ утратил ту политическую выносливость, какой удивлялись в нем иностранные наблюдатели[…], был уже далеко не прежним безропотным и послушным орудием в руках правительства»[[381]](#footnote-382).

Эта общая тенденция по-своему была развита авторами 80-х – 90-х гг. ХХ века: М.Бартеневым, А.Усачевым, С.Седовым, С.Макеевым, М.Москвиной и др. Наиболее репертуарным из них драматургом театра кукол стал Михаил Михайлович Бартенев (род. 1953). По первой профессии — архитектор, он успешно занялся литературой и к середине 80-х был уже признанным, востребованным театрами молодым автором. Среди его пьес: «Считаю до пяти», «Пристанище», «Макарова месть», «Геракл», «Бык осел и звезда» (совместно с А. Усачевым), «Снегурушка», «Мальчик-с-пальчик и его родители», «Тайны золотого ларца», «Господин кот», «Счастливый Ганс» и др.

М. Бартенев стремился расширить спектр тем и жанров драматургии театра кукол. Пьесы-сказки Бартенева многозначны, полифоничны, многоадресны. К примеру, жанр русской народной сказки, мотивы которой получили свое развитие в его пьесе-притче «Макарова месть»; В фольклористике существуют многочисленные определения того круга произведений устного народного творчества, которые называются сказкой. В качестве основных признаков исследователями отмечаются «занимательность» и «фантастичность содержания». В сказке «Макарова месть» занимательность предстает в сюжете. Некий Макар, обманутый Странником, решает поквитаться с обидчиком. Фантастичность же содержания представлена линией Странника Данилова, соединяющего в себе Мастерового и чёрта.

Данилов — одна из интереснейших фигур пьесы-притчи. С одной стороны, персонаж сказочный, фантастический. С другой — вечный тип шута, игрока, артиста, шулера. Секрет его дарования кроется в искусстве мистификации и обмана, которыми он владеет в совершенстве. Основной конфликт между Макаром и Даниловым не столько бытовой, сколько фантастический. Пьеса Бартенева как бы переносит конфликт из сюжета пьесы в характер, в существо самого персонажа, анализирует причины распада личности.

«Макарова месть», возможно, одно из наиболее глубоких драматургических произведений для театра кукол конца XX века. Удачными были и другие пьесы М. Бартенева: «Геракл», «Считаю до пяти», «Бык, осел и звезда» (в соавторстве с А. Усачевым). На примере процесса создания Бартеневым пьесы «Геракл» можно проследить непростой процесс создания драматургического произведения; «Геракл» был задуман автором в начале 1980-х гг. Все началось почти с шутки, когда Московскому театру Детской книги «Волшебная лампа» понадобилась образовательная пьеса на темы древнегреческой мифологии. М.Бартенев написал несколько сцен, в которых молодой отец, чтобы накормить своего малолетнего сына нелюбимой геркулесовой кашей, рассказывает ему о могучем Геракле, ставшим таким, благодаря её полезным качествам. Рассказывал он о подвигах Геракла так, как помнил из школьных учебников. Получился ряд забавных, анекдотичных историй, прямого отношения к греческой мифологии не имеющих.

Продолжая работать над пьесой, автор постепенно убрал линию папы с сыном. Осталась комедия о Геракле и его подвигах, в которой древнегреческие персонажи наделены лаконичными, пародийными и современными характерами. Вот как описал М. Бартенев встречу Геракла с царем Миносом и его любимым Быком:

«*Остров Крит. Царь Минос сидит на троне. Рядом Бык. Посередине - огромная бочка вина. Пьют.*

БЫК. Ах, какой сильный! Ах! Ну, прямо не могу, какой я сильный! *(Царю Миносу).* А ты можешь?

МИНОС. И я тоже не могу. Ах! Какой ты сильный...

БЫК. Такой сильный, да?

МИНОС. Да. Такой сильный.

БЫК. Вот и я тоже не могу.

МИНОС. И я тоже. Такой сильный бык!

БЫК. Такого второго не найдешь на острове!

МИНОС. Да. На острове вообще второго не найдешь.[…] *(у острова выныривает Геракл).*

ГЕРАКЛ. Здравствуйте! Это случайно не остров Крит?

МИНОС. А что?

ГЕРАКЛ. Ничего. Просто нужен он мне — остров Крит.

МИНОС. А зачем?

ГЕРАКЛ. Да там, говорят, у царя Миноса Бык есть.

БЫК *(оживляясь)*. Бык! Бык! Да-да, конечно. Бык! Это я — Бык![…]

ГЕРАКЛ *(сходит на берег)*. Вот и хорошо. Раз ты — бык, значит, он царь Минос, а это значит, остров Крит, а...

МИНОС. А ты?

ГЕРАКЛ. А я — Геракл.

МИНОС. О! Тот самый?

БЫК *(не давая ответить).* А я бык — тот самый. Самый сильный. Из них.[…]

ГЕРАКЛ. Да я-то верю. Сразу видно, очень сильный бык. Очень. Это ведь Эврисфей не верит. Есть, говорит, у царя Миноса бык — слабый такой бык. Самый слабый.

МИНОС. Значит, он меня не уважает.[…] Ну, тогда я сейчас сам к нему[…] *(Гераклу)* Залезай на меня и показывай дорогу. Вперед!

ГЕРАКЛ *(садясь верхом на быка, про себя).* В нашем деле не только сила, но и хитрость нужна!»[[382]](#footnote-383).

Даже в этой комедии для детей очевидно полное отсутствие «не то что благоговения, но и простой вежливости и не только к правительству, но и к самому носителю верховной власти[[383]](#footnote-384). Комические, пародийные мотивы для автора «Геракла» - инструмент, с помощью которого он, без пафоса, показывает искреннюю, смешную, иногда наивную борьбу героя за свою Свободу, и опасения автора, что эта Свобода может таить в себе множество неожиданностей. Законченная в 1991 г., пьеса как нельзя лучше отражала свое время.

Среди драматургов, пишущих для театра кукол конца XX века особняком стоит творчество Сергея Седова, отличающееся особой «хармсовской» эксцентричностью протестного мышления. Несколько из написанных им пьес были поставлены в российских театрах кукол. Среди них — «Про Лешу, который умел превращаться во все-все-все», «Об Иване-Горохе» и др. Его драматургия не была, да и вряд ли может быть широко востребована, так как она глубоко экспериментальна, часто прибегает к методу художественной провокации («О том, как рождаются дети» и др.). Тем не менее, пьесы Седова заставляют задуматься о возможности расширения тех художественных рамок, которые прежде в театре кукол казались незыблемыми. Она насыщена гротеском, а пародийные ситуации и конфликты доводятся автором до абсурда.

Эта «новая драматургия», разумеется, была не единственным составляющим фактором театрального репертуара своего времени. Среди пьес-лидеров 1989 года оставались и признанные классическими: «Гусенок» Н. Гернет (27 театров), «Три поросенка» С. Михалкова» (20 театров), «По щучьему веленью» Е. Тараховской (17 театров), «Несносный слоненок» Г. Владычиной (10 театров). Долгожданными и необходимыми стали комедия - «Золотой цыпленок» В. Орлова (23 театра), и пьеса-игра «Бука» М. Супонина (24 театра). «Бука» - история о трогательном Зайчонке, сердитом и недоверчивом, не желающем ни с кем дружить, привлекла режиссеров и актеров яркой игровой, импровизационной стихией. Обаятельные персонажи, возможность импровизировать и играть со зрительным залом, который сам становится действующим лицом пьесы — все это сделало пьесу своеобразным шлягером конца 1980-х – начала 1990-х гг. Эта пьеса-игра стала второй по популярности рядом с «Гусенком» Н. Гернет, Т. Гуревич и внесла разнообразие в интерактивный репертуар театров кукол для самых маленьких зрителей. Со временем драматург прочно занял эту нишу, создав еще ряд пьес, адресованных дошкольникам: «Сказка о козе лупленой», «Поиграем с Поиграем», «Как Лиса Медведя обманывала», «Полосатая история», а также несколько пьес – волшебных сказок для школьников: «Дочь золотого змея», «Волшебное оружие Кензо».

В репертуарное многоголосье конца ХХ века органично вписалась и пьеса-пародия для детей «Ковбойская история» (1988) Сергея Макеева. Пародия — для детей далеко не самый востребованный жанр. Дети-зрители обычно воспринимают пародию всерьез, и пародийные кукольные спектакли, как правило, пользуются успехом чаще всего у взрослой аудитории. Но и у этого правила есть исключения. Одним из них и стала «Ковбойская история». Жанр пьесы обозначен драматургом как «вестерн для театра кукол с песнями, стрельбой и хэппи-эндом». В ней действуют «хорошие парни» — ковбой Ронни и его верная Лошадь, и «плохие парни» — Пью Пепси, Лью Пули, Бью Глаз. Ироническим комментатором выступает Ведущая - пародийный отголосок той эпохи, когда главным литературным жанром был доклад. Успешная премьера в Горьковском (Нижегородском) театре кукол (режиссер А.Мишиным, 1989) сделала пьесу востребованной и другими театрами.

В это время были написаны заметные драматургические произведения для театра кукол: «Такой рогатый, такой лохматый», «Повелитель трав», «Серая шейка» И. Медведевой и Т. Шишовой, «Черная шапка с красными ушами», «Я вас люблю, ромашка!» С. Козлова, «Пристанище», «С другой стороны» М. Бартенева, «День рождения Карлсона», «Кукольная пустыня» Г. Сапгира (в соавторстве с Ю. Копасовым и его же «Длинноперый» (в соавторстве с Н. Афанасьевым), «Солнышко и снежные человечки», «Жизнь и смерть композитора», «Потерялся рыжий клоун» А. Веселова и т.д.

Конец 80-х – начало 90-х гг. стал последним в XX веке периодом развития новой драматургии для театра кукол. К этому времени она представляла уже собой серьезный пласт не только русского, но и мирового литературно-театрального искусства, так как ни одна другая профессиональная национальная драматургия театра кукол не имела такого количества художественно-полноценных пьес, литературных имен, сюжетов, персонажей, театральных идей и опыта их воплощения.

Позже – на рубеже веков и в начале ХХI в. этот процесс, вместе с ликвидацией Репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры России, Отдела распространения пьес ВААП, фактическим прекращением государственной финансовой и организационной поддержки если и не оборвался вовсе, то, во всяком случае, существенно замедлился.

Пьесы конца XX века, появились благодаря действовавшей в 80-х – начале 90-х гг. Всероссийской экспериментальной творческой лаборатории современной драматургии для театров кукол, которой руководила Светлана Романовна Терентьева - многолетний редактор Репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры РСФСР. Эта выездная лаборатория на базе нескольких крупных театров кукол (Нижегородский, Рязанский, Ярославский, Вологодский и др.) стала своеобразным собирателем драматургических идей, она связала молодых драматургов с театрами кукол, драматурги встречались с режиссерами, художниками, актерами театров кукол, театральными критиками. Анализировались новые пьесы, заявки, идеи, отмечали их достоинства и недостатки, обсуждалась специфика современной драматургии театра кукол. Е. Калмановский, К. Мухин, А. Некрылова, А. Давыдова, М. Гуревич, Н. Райтаровская и другие театральные критики, фольклористы, историки и теоретики театра, культурологи принимали участие в работе лаборатории.

Конец 80-х – начало 90-х гг. стал для русской драматургии театра кукол кризисным. Театры кукол все чаще при создании спектаклей опирались не на пьесы, а на режиссерские экспликации или, в лучшем случае, самодельные инсценировки литературных произведений. Все острее вставала проблема самого существования такого типа драматургии, на которой утвердили себя профессиональные театры кукол. Об этом говорят многочисленные устные и письменные выступления драматургов и режиссеров того времени:

«ШИШОВА. Когда режиссер пишет пьесу, а потом ставит по ней спектакль, у него получается то, что я называю «представление». Настоящей драматургии там нет. Есть отдельные режиссерские находки, трюки, но нет драматизма, законченного конфликтного узла[...] Получается иллюстрация первоисточника. Режиссеры не пишут, они иллюстрируют.

БАРТЕНЕВ. Режиссер в своем сценарии может все прекрасно придумать, но как только его герой начинает разговаривать — конец! Все рассыпается. Поймите правильно, я ничего не хочу навешивать на режиссеров. Они — нормальные люди, мои коллеги. Но есть ведь еще профессия. Например, многим работникам театра непонятно, как можно три дня выдумывать одну фразу?

МЕДВЕДЕВА. Потому что они не литераторы.

БАРТЕНЕВ. Вот и я об этом. О профессии.

СЕДОВ. Ну, вы по сравнению со мной — тонкие художники... Я «драматургию» никогда не пишу. Выдумываю, вижу и иллюстрирую. Потом из этого получается спектакль.

БАРТЕНЕВ. Путей создания спектакля может быть несколько, ты прав. Но мы говорим именно о драматургии. Однажды режиссер С. Столяров сказал, что ему нужна некая особая драматургия. А потом, когда стал объяснять, выяснилось, что никакой драматургии ему вообще не надо, что «особая драматургия» это не драматургия вообще. Это другой род занятий.

СЕДОВ. Может, действительно драматургия сегодня просто не нужна? Я говорю о принципиально ином месте драматурга в процессе создания спектакля. Обычно путь какой? Пишут пьесу, потом ее читают, она нравится, и ее ставят. А почему мы думаем, что это единственно верная дорога?

БАРТЕНЕВ. Никто и не утверждает, что это единственная дорога. Есть пьеса, а есть сценарий. Собственно — это два пути создания спектакля. Но дело в том, что хороших, «штучных» сценариев очень много быть не может, а «размножения» в других театрах сценарии не выдерживают. Это их специфика! Теперь скажи, Сергей, ты будешь ездить во все театры, чтобы для каждого в отдельности писать сценарий?

ШИШОВА. Вот я и боюсь, что при рыночной экономике режиссерам дешевле будет самим составить сценарий, чем приглашать драматурга...»[[384]](#footnote-385)

В дальнейшем так и случилось. На рубеже XX и XXI вв. театры кукол России чаще стали делать новые спектакли, опираясь на режиссерские сценарии по известным литературным произведениям. Причин тому было несколько: менялась сама модель и структура организации театрального дела в России. Как уже отмечалось, перестали существовать Репертуарно-редакционная коллегия, Лаборатория драматургии театра кукол, централизованная система закупок пьес, их рассылки по театрам страны, ослабла, а местами сошла на нет финансовая поддержка со стороны государства драматургии.

Весь опыт развития феномена профессионального театра кукол в России ХХ в. доказал, что такой театр не может существовать без полноценных, специально для него написанных пьес. Отказ от нее в пользу «большой драматургии» театров кукол «уральской зоны» (Челябинском, Магнитогорском, Свердловском (Екатеринбургском), Курганском и др.) в конце 1970-х гг. — одна из причин их быстрого заката. Здесь кукольные театры ставили пьесы Шекспира, Чехова, Горина, Брехта. Постановки были синтетическими, по форме напоминающими давние, периода барокко «вольные англо-немецкие комедии», где одновременно использовались и средства драматического театра, и куклы, и маски… Но со временем кукол в спектаклях все больше стали вытеснять драматические актеры. Сами пьесы требовали иных «некукольных» средств выражения.

Театральный критик К. Мухин, первым, пожалуй, обративший внимание на угасание «уральской зоны», как театрального явления, писал в 1989 г.: «Уроки «уральской зоны» настолько серьезны, что навряд ли театру кукол стоит от них отмахиваться. Главный вопрос, который возникает естественно: стоит ли нам морочить голову себе и другим, изобретать хитроумные оправдания для некукольных спектаклей под знаком театра кукол? Конечно же, нельзя отнести к разряду кукольных «Того самого Мюнхгаузена» Г. Горина (режиссер В. Шрайман, художник Г. Аверкин) в Магнитогорске, в котором, просто-напросто, нет кукол и который недавно был показан в рамках Всероссийского смотра детских театров[…] В. Вольховский показал в рамках этого смотра «Озерного мальчика» по повести П. Вежинова. Режиссер, кажется, возвращается к тому, с чем когда-то он активно боролся. А именно — имитация куклами человека и его поведения — основа спектакля. Куда же девалась метафоричность[…] Причина появления таких спектаклей у лидеров «уральской зоны» не в отсутствии новых идей (их не так много у всего нашего театра), а в отходе от куклы, от законов кукольного искусства. Способ создания художественного образа — актер играет куклой— лежит в основе и является постоянным, устойчивым. Он будет существовать до тех пор, пока будет существовать искусство театра кукол в целом, и в этом смысле является вечным […] Перекос этот, видимо, не случаен: постоянное балансирование на грани кукольного и драматического искусств, в конце концов, дало и такой результат»[[385]](#footnote-386).

Во многом «такой результат» дал не только отход режиссуры от «законов кукольного искусства». Драматургия, созданная для драматических театров диктовала необходимость присутствия на сцене драматических актеров и необязательность присутствия кукол. Здесь вспоминаются точные слова С.В.Образцова о том, что драматургия – это «кровь театра»[[386]](#footnote-387). Действительно, «кровь» у всего театрального искусства одна - драматургия. Но «группы крови» у драматического театра и театра кукол разные.

История и логика развития драматургии театра кукол подсказывают, что само искусство русского профессионального театра кукол не сможет полноценно развиваться без новых пьес и идей. Недаром Л.Г. Шпет еще в 1968 году писала: «Признаться, я начинаю уставать в кукольном театре от спектаклей, которые только иллюстрируют — пусть даже отлично — некую фабулу, заимствованную из литературы, фольклора и т. д. Возможно, что для детей этого достаточно. Но мы с вами хотим завоевать не только детскую комнату, а целый мир, да еще получить пару коньков в придачу. А для этого нам надо принести в этот мир свои человеческие, а не «кукольные» чувства и свои сегодняшние, а не вчерашние идеи»[[387]](#footnote-388). Эти идеи продолжают зреть в творчестве современных драматургов. Пройдет некоторое время — и они, будем верить, реализуются. История отечественной драматургии театра кукол продолжается.

*ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

Русская профессиональная драматургия театра кукол развивается на протяжении нескольких столетий. Несмотря на такой скромный, с точки зрения истории театра срок, в ее творческом багаже — десятки пьес, созданных известными поэтами, драматургами, режиссерами. Возникнув на фундаменте сценариев русской народной кукольной комедии и школьной вертепной драмы, отечественный театр кукол формировался под влиянием традиций европейского искусства играющих кукол.

В начале XVII века представления народного театра кукол в России показывались в программе скоморошьих игр, были непродолжительны и состояли из одной или нескольких сцен. По типу и характеру они могли стать прототипами той кукольной комедии о Петрушке, которая сформировалась в начале XIX века. В XVII – XVIII вв. главный герой комедии мог носить другое имя, сюжетная цепь сценария также могла быть содержательно иной.

Сценарии народных кукольных представлений формировались под влиянием народных игр: “хождение с кобылкой”, “сватовство”, “шутовское лечение”, “пародийные похороны”. Фабула комедии - история молодого человека, совершившего ряд преступлений и попавшего в ад — история наказанного грешника. Отрицающая все официально принятые моральные нормы, социальные устройства, государственные и церковные законы народная бесцензурная кукольная комедия, фабульно оставалась в рамках благонамеренной официальной культуры. “Внутри” комедия была иной, чем “снаружи”. В оболочке нравоучительной фабулы содержалось пародийно-сатирическое ядро. Содержание комедии пародировало ее фабулу.

Русская народная кукольная комедия - не размноженный на копии с незначительными вариациями сценарий, проживший несколько веков, а один из видов народной комедии с динамично меняющимся сюжетом. Причем характер, речь, внешность, имя героя пьесы постоянно варьировались, изменялись.

Возникнув как описание культового обряда, со временем драматургия театра кукол не утратила своих обрядовых, магических функций. «В этих структурах, — справедливо писал исследователь Г. Д. Гачев, — заложена какая-то таинственная энергия, словно они какие-то сгустки, аккумуляторы жизненно-творческой силы прошлых веков и тысячелетий»[[388]](#footnote-389).

Народная кукольная комедия также была связана с древними народными ритуалами. Жесткая, агрессивная, она вызывала духовное очищение, катарсис. Публика мысленно, эмоционально переносила на себя поступки ее героев. Негативные эмоции, агрессия, тайные помыслы экстраполировались на персонажей-кукол. Перенесенная таким образом агрессивность, как бы исчерпывалась. А «жертвами», являющимися важной частью всякого ритуала, становились куклы. Таким образом «кукольная комедия» была не только зрелищем, но и «механизмом» разрядки агрессии, актуализации подавленных желаний.

Сюжетная цепочка кукольной комедии композиционно открыта, это пьеса-обозрение с цепевидным построением. Сцены и явления нанизывались во вневременной ряд. В отличие от иностранных театров кукол, появившихся в России в конце XVII века и совершенствовавшихся, в основном, за счет разнообразных сценических эффектов, отечественный народный театр кукол развивался по пути социально-острой, пародийной темы. Форма оставалась для него вопросом второстепенным, так как успех «петрушечной комедии» зависел от ее содержания.

Накопившая богатый запас архетипов русская народная кукольная комедия стала своеобразной «первичной драматургией», простые и древние формы которой были понятны и доступны зрителям. В XIX веке популярность кукольной комедии достигла пика, ее стали замечать в образованных кругах, о ней писали Д.В. Григорович, Ф.М Достоевский, В.С. Курочкин, Н.А. Некрасов и другие. Впервые в отечественной литературе о русской народной уличной кукольной комедии, ее героях, сюжетах, исполнителях написал Д. Григорович в развернутом очерке «Петербургские шарманщики». Автор указывал на итальянских кукольников как на источник развития русской кукольной комедии. Он писал, что в кукольных комедиях действуют одновременно Пульчинелла и Петрушка.

Необходимо отметить, что главный герой итальянского театра кукол изначально был представлен двумя персонажами - Пульчинелла и Пульчинелло. Об этом, со ссылкой на историка итальянского театра XVIII века Риккобони, писал Э. Мендрон. Это обстоятельство принципиально важно для понимания генезиса русской народной кукольной комедии, так как второй из этих близнецов-менехмов в XIX веке, по-видимому, стал тем самым Петрушкой, который нам известен сегодня. Подтверждением этой версии служит не только очерк Д.В. Григоровича, но и высказывания Ф.М. Достоевского об уличном кукольном представлении, из которых явствует, что в комедии одновременно действовали Пульчинелла, в качестве хозяина, и его слуга-Петрушка - совершенно обрусевший, народный характер.

Искусство играющих кукол существует в том пространстве художественного творчества, которое Ф. Достоевский обозначил как «фантастический реализм». Элементы фантастического реализма, так или иначе, содержатся во всех кукольных представлениях, в основе которых лежит феномен «ожившей куклы». Значительную роль в выборе и освоении этого пути сыграла школьная кукольная драма – вертеп.

Формирование вертепного театра и его драматургии было связано с давней историей раскола христианской церкви. Процесс этот особенно явственно проявился во второй половине XVI века, когда в противовес католическим школам "Ордена Иисуса", открываются "братские православные школы". Не случайно первые упоминания о собственно кукольном вертепе зафиксированы именно в этот период. (1533, 1591, 1639, 1666 гг.). Распространению, развитию, популяризации вертепной драмы на территории России способствовали ведущие деятели православной церкви, преподаватели и учащиеся братских школ. Со временем, когда представления вертепа начали включать в себя светские элементы, мотивы народного театра, они стали запрещаться. Из пласта официальной культуры вертепный театр перемещается в пласт культуры неофициальной, оформляется как народный театр кукол.

За короткое время он распространился от Смоленска, Новгорода, Москвы, Киева до городов Сибири, где в XVIII столетии был уже популярен в Иркутске, Тобольске, Енисейске. Такому распространению способствовали воспитанники Киевской духовной академии, являвшейся в России XVIII века центром бытования школьной вертепной драмы. Другим центром стала Тобольская славяно-греческая семинария, где уже в первой четверти XVIII века с успехом шли школьные драмы Феофана Прокоповича, Дмитрия Ростовского, Симеона Полоцкого и других. В их «комедиях» сцены аллегорические, символические пересекались с историческими и евангельскими.

Публика ценила вертеп не просто как увеселение, или познавательную иллюстрацию к евангельским сюжетам, не только как вид церковного, а затем народного театрального искусства, но и как своеобразную энциклопедию народной жизни. В вертепном ящике, будто в волшебном ларе, хранились истории быта, характеров, традиций, культуры, искусства и русского народа, и других народов, живущих на территории России.

Первую часть пьесы, а вернее – первую пьесу вертепа, являющуюся по своей пространственно-временной, стилевой организации, продуктом средневекового театра, испытавшим влияние польской, украинской, белорусской культуры, отличала обобщенность характеров и свобода места действия. Вторая же пьеса – импровизационная народная кукольная комедия гротесково подчеркивала национальные особенности и характеры персонажей-типажей, и конкретность образов. Несмотря на различия этих двух пьес, они сливались в двуединую модель, дополняя друг друга.

Русская вертепная драма XIX века, по сравнению с украинской, белорусской и польской, содержит в себе значительно больше светских элементов. Первая часть вертепной драмы в течение XIX века все более сокращается и приобретает черты не столько религиозной, сколько тираноборческой драмы и народной сатирической комедии.

В конце XIX века русский вертеп, также как и многие другие виды народного театра стал угасать. После событий Октября 1917 года он почти исчез, оставаясь предметом исследования фольклористов, театроведов, литераторов. Но сама школьная вертепная драма, также как и сатирическая народная кукольная комедия, стала фундаментом для формирования русской профессиональной драматургии театра кукол. Её возведение на этом фундаменте продолжилось при царе Алексее Михайловиче под очевидным влиянием эстетики «вольных англо-немецких комедий». Волшебные превращения, полеты, казни, невиданные чудовища, фантастические существа, которыми изобиловали театральные зрелища того времени, невозможно было изобразить на сцене иначе, чем куклами или масками. Представления, где драматические актеры исполняли роли «положительных» персонажей, а злодеи и фантастические существа изображались куклами, имели богатые европейские традиции.

Жанр «вольных англо-немецких комедий», являвшийся проявлением стиля барокко, будучи переплавленным в русской традиции, стал и одним из компонентов романтизма начала XIX века, и предтечей русского декаданса. Формирование, развитие драматургии театра кукол проходило в контексте общей художественной эволюции, испытывая в XVIII веке отчетливое влияние Просвещения, в начале XIX столетия – романтизма и зарождавшегося «фантастического реализма».

В первой половине XIX века значительная роль в популяризации драматургии театра кукол принадлежит любительскому театру. Искусство театра кукол проникает в семейную среду. Традиции домашнего театра в России XIX века стали так сильны, что почти никто из известных русских драматургов, писателей, поэтов, ученых, художников в детстве или юности не избежал встречи с этим искусством. Среди них: С. Аксаков, А. Бестужев-Марлинский, А. Бенуа, А. Герцен, Д. Григорович, Ф. Достоевский, М. Лермонтов, А.И.Панаев, Н. Полевой, В. Соллогуб, К. Станиславский и другие. Любительские кукольные пьесы разыгрывались в домах аристократов, купцов, мещан, разночинцев, крестьян.

У истоков русской авторской драматургии театра кукол стоял В.Ф. Одоевский (1804–1869), написавший пьесу «Царь-девица» - «трагедию для театра марионеток», ставшую первой дошедшей до нашего времени полноценной отечественной пьесой для театра кукол. Драматург воспользовался традиционной для русского искусства играющих кукол формой балаганного представления, сочетающего в себе и традиции «англо-немецких вольных комедий», с их смешением героев, жанров, и приемы народного «петрушечного» театра. Пьеса-игра В. Одоевского, адресованная детям, одновременно выполняла развлекательные, воспитательные и обучающие функции.

Следующим этапом в формировании русской драматургии театра кукол стала пьеса В. Курочкина «Принц Лутоня», созданная на основе известной французской пьесы для театра кукол М. Монье и переработанная в традициях, эстетике, приемах сатирической народной комедии. Этот путь характерен для отечественной авторской драматургии театра кукол XIX столетия.

Сформировавшаяся в XIX веке русская драматургия театра кукол в XX столетии стала одним из факторов развития отечественного искусства, литературы, культуры. Она охватывала пространство между ритуалом и бунтом – обрядовыми и ментальными традициями. Главной задачей в начале ХХ века для нее стало осмысление идеи и предназначения самой куклы, как явления, и театра кукол, как места осуществления феномена ожившей куклы. Апелляция к кукле, столь распространенная в начале ХХ века своими корнями, вероятно, уходит в начало XIX столетия, когда «идея марионетки» была одной из основных тем писателей-романтиков. Немаловажно и то обстоятельство, что на рубеже эпох XIX и ХХ вв. к искусству играющих кукол первыми обратились именно поэты-символисты, воспринявшие и развившие идеи, стилистику аллегорий русского барокко с его «волшебными» спектаклями «англо-немецких комедий», и эстетическими, стилистическими элементами русского балагана XIX века. Развиваясь в потоке общей художественной культуры, драматургия театра кукол испытала отчетливое влияние и русского символизма, и традиционализма.

Русская драматургия театра кукол первой половины XX века объективно отражала свою эпоху. Не только потому, что ее приспосабливали под решение тех или иных социально-политических, пропагандистских задач, но и потому, что она, по-своему, была квинтэссенцией эпохи, ее отражением. Если в практике мирового театра создание пьес для театра кукол видными драматургами носит исключительный характер, то в русской драматургии это стало правилом. Деятели профессионального театра кукол России, отойдя от традиции ряда европейских предшественников, дававших клятву «никогда ни строчке не записывать из своего репертуара, чтобы рукопись не попала в руки, могущие украсть хлеб»[[389]](#footnote-390), добились впечатляющего результата.

Движение деятелей русского искусства того времени «в сторону куклы», их стремление понять это явление, выразить через него ощущение приближающейся исторической катастрофы было повсеместным. Среди ярких драматургических опытов того времени — пьесы для театра кукол «князя эстетов» Михаила Кузмина (1875–1936). Одна из них — «Вертеп кукольный» («Рождество Христово»), была поставлена в 1913 г. на сцене Художественного общества «Интимный театр». За несколько лет до этого, в 1907 году, М. Кузмин написал и опубликовал несколько пьес, которые если и могли когда-нибудь быть сыграны, то только в театре кукол. Ярчайшая из них — «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», само название которой наводит на целый ряд традиционных кукольных аналогий. В традициях искусства театра кукол выстроена и пьеса М. Кузмина «Вторник Мэри» (1921), снабженная подзаголовком «Представление в трех частях для кукол живых и деревянных». В этих же традициях в 1910 г. Кузминым написан и Пролог «Исправленный Чудак» к пьесе А. Шницлера «Шарф Коломбины», открывшей театр-кабаре «Дом интермедий».

Новым этапом в развитии драматургии театра кукол стало открытие 15 февраля 1916 г. в Петрограде «Кукольного театра». Этот театр стал естественным продолжением того мощного театрального течения, каким был для театральной культуры начала века Старинный театр Н. Евреинова. Театр открылся премьерой - «Силы любви и волшебства» — ярмарочной комедией XVII века в вольном переводе Георгия Иванова. Спектакль и пьесу тепло встретили первые зрители: А. Блок, В. Мейерхольд, Н. Дризен, Н. Евреинов и другие. Под впечатлением от спектакля начал писать для кукольного театра и поэт Н.С. Гумилев[[390]](#footnote-391). Его «арабская сказка в трех картинах» «Дитя Аллаха» стала образцом драматургии театра кукол.

После Октября 1917 года генеральным направлением развития драматургии театра кукол стали «агитпьесы» — симбиоз традиционной «комедии о Петрушке» с фигурами политического карнавала тех лет. Возникновению большого количества агитационных «кукольных» пьес и спектаклей во многом способствовала возникшая система государственного заказа. Пьесы писали для десятков появившихся самодеятельных и профессиональных агитационных театров, нуждавшихся в новом репертуаре. По своей композиции, системе персонажей подобные пьесы внешне повторяли традиционную народную кукольную комедию. Однако, ситуация государственного заказа лишила их некоторых принципиально важных отличий; «Кукольная комедия» становится подцензурной, лишается импровизационности. И сам ее главный герой, вечный источник конфликтов Петрушка из критика власти превратился в её глашатая. Содержание пьесы перестало пародировать ее сюжет.

С окончанием военного коммунизма, гражданской войны агиттеатр переживает кризис — обрастает штампами, используя прежние средства в новых обстоятельствах. Агитационные пьесы и спектакли возрождаются в период Великой Отечественной войны. Но если основной задачей агитпьес революционного времени была «переделка трудящихся в духе социализма», то в военных агитпьесах вопросы большевистской идеологии уходят на второй план. На первом месте - близкий и понятный призыв уничтожать захватчиков, освободить Родину. Подобные агитационные пьесы разыгрывались и в период Столетней, и во время Северной войны, и в годы военных походов Наполеона, и в Гражданскую, и Первую мировую войны. Этот жанр не уходит в историю, он возникает в своем обличье тогда, когда настает его время.

В конце 30-х гг. ХХ века репертуар театров кукол пополнился целым рядом полноценных пьес-сказок, написанных ведущими драматургами того времени: В. Швембергером, Н. Гернет, Г. Матвеевым, Е. Тараховской, Г. Владычиной, С. Маршаком, С. Михалковым, Евг. Шварцем и другими. Анализ их творчества показывает, что именно разработка сказочно-фантастического жанра привела драматургов не только к осмыслению тех законов, по которым живет кукольный спектакль, но и к обнаружению взаимозависимости пьесы и технологических систем кукол.

Исследователи театра кукол справедливо отмечают связь систем театральных кукол с драматургией. "Решение технических вопросов поделки кукол, в конечном счете, определяет и ее художественные возможности. Технические проблемы театра кукол находятся [...] в прямой и тесной зависимости с его репертуаром"[[391]](#footnote-392), - писала Л.Г. Шпет. Позднее И.Н. Соломоник также отметила, что устройство куклы, «механика управления ею определяют всю систему выразительных средств представления, все его художественные приемы - техника театра неизбежно, необходимо влияет на его художественный язык"[[392]](#footnote-393). В свою очередь драматург Н. Гернет также отмечала, что «между куклой и ее текстом существует глубокая и сложная зависимость[[393]](#footnote-394).

Действительно, создавая пьесу для театра кукол, драматург, так или иначе, связан с разновидностями театральных кукол. Жанр, сюжет, характеры, атмосфера, хронотоп, поэтика будущего произведения задают автору пьесы не только эстетические, но и технологические параметры. В обстоятельствах «режиссерского театра» или «театра художника»[[394]](#footnote-395), драматург не может не учитывать заданные режиссером или художником условия, главным из которых является система предполагаемых кукол-персонажей (марионетки, петрушки, теневые, планшетные, тантаморески и другие).

Если «Волшебная лампа Аладдина» Н. Гернет была образцом драматургии для тростевых кукол, возможность романтического жеста которых диктует свою поэтику, то пьеса «По щучьему веленью» Е. Тараховской стала эталоном пьес для перчаточных кукол, чья пластика безукоризненно точно соответствует и атмосфере, и жанру, и хронотопу пьесы.

Среди авторов, чья творческая индивидуальность послужила источником новых перспективных идей были «обэриуты» А. Введенский и Д. Хармс. Однако в этот исторический период их творчество не могло быть адекватно воспринято. Значительно более удачно сложилась судьба произведений Е.В. Сперанского («Поросенок в ванне», «Дело о разводе», «Под шорох твоих ресниц», «И-Го-Го», «Краса ненаглядная», «От южных гор до северных морей», «Каштанка» и др.). Его драматургия, созданная в стенах Театра Образцова, стала вехой не только в русском, но и мировом театре кукол. Сотрудничество драматургов и режиссеров позволило совершить то качественное изменение, которое в ХХ веке превратило кукольный театр из экзотического аттракциона в самостоятельный вид искусства.

Осмысление драматургии театра кукол, как вида искусства, даёт качественно новое понимание законов развития и драматургии, и самого театра кукол. Профессиональный театр кукол полноценно развивается только тогда, когда его спектакли основаны на «кукольных» пьесах. Так в период 40-х – 50-х гг. ХХ века, когда спектакли театра кукол ставились по драматическим пьесам, на его сценах возникали своеобразные уменьшенные копии драматических спектаклей, макеты, «слепки живой драмы». Следствием стала частичная утеря собственной идентификации и понижение профессионального уровня.

В 50-х – 60-х гг. ХХ века продолжается плодотворный этап поисков новых путей, выразительных средств, новых героев. Одновременно проявляется активная тенденция со стороны режиссеров к созданию инсценировок. Прозаический или поэтический текст укладывался в режиссерский постановочный план. Спектакли возникали, минуя стадию пьесы. В них часто были и оригинальные режиссерские решения, и текстовые описания, но пьеса - многовариантное литературно-сценическое произведение не рождалась. При постановке такой пьесы в другом театре спектакль, как бы клонировался. Если пьеса дает простор для фантазии режиссера, художника, то «эксплицированная литература» остается матрицей и ведет к повторению пройденного.

Во второй половине XX века претерпевает изменения и репертуар театров кукол для взрослых. Наибольшим успехом пользуются пьесы и спектакли, созданные по мотивам сюжетов традиционной европейской драматургии: «Чертова мельница», «Божественная комедия», «Ноев ковчег», «И-ГО-ГО», «Шлягер, шлягер, только шлягер!..», «Дон Жуан». По-существу это римэйки популярных европейских кукольных комедий XVII–XVIII вв. — «Сотворение мира», «Об Адаме и Еве», «Ноев ковчег», «Дон Жуан», «Фауст».

Если в 30-х – 40-х гг. ХХ в. персонажи пьес искали «вредителей», боролись с «классовыми врагами», а в 50-х гг. суть конфликта героев состояла в «борьбе хорошего с лучшим», то в 60-х – начале 70-х гг. драматургия театра кукол исследует характеры, стремится к воспитанию нравственной личности, уверенно движется по пути фантастического реализма. Этот метод давал значительно большие художественные перспективы, создавал новую образную систему, противопоставлял себя тому имитационному, в лучшем случае иллюстративному методу, которыми пользовались прежде. Если раньше в сюжетах пьес превалировал приключенческий элемент, а их пафос сводился к противопоставлению «хорошего» и «плохого», то теперь драматургия усложнилась, в пьесах появились элементы психологической драмы.

Внимание к «слову на вес золота» — одна из отличительных черт драматургии второй половины XX века. Если в предыдущий период текст в кукольной пьесе имел второстепенное значение, то во второй половине ХХ столетия слово и связанная с ним атмосфера действия, эмоциональная среда стали главенствовать. В конце 60-х гг. ядром репертуара театров кукол России стали пьесы В. Лифшица, Ю. Елисеева, Г. Сапгира, С. Прокофьевой, И. Токмаковой, Г. Цыферова, Е. Чеповецкого. Все они пришли в драматургию отчасти потому, что их творчество не было в должной мере реализовано в «большой» поэзии, прозе, драматургии своего времени.

В 80-х – 90-х гг. ХХ века отечественная драматургия театра кукол представляла собой уже серьезный пласт не только русского, но и мирового театрального искусства, так как ни одна другая профессиональная национальная драматургия театра кукол не имела такого количества художественно-полноценных пьес, литературных имен, сюжетов, персонажей, театральных идей и опыта их воплощения. Позже – на рубеже веков этот процесс, вместе с ликвидацией Репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры России, Отдела распространения пьес ВААП, фактическим прекращением государственной финансовой и организационной поддержки, если и не оборвался вовсе, то существенно замедлился.

Пьесы конца XX века появились благодаря действовавшей в 80-х – начале 90-х гг. Всероссийской экспериментальной творческой лаборатории современной драматургии для театров кукол. Эта выездная лаборатория на базе нескольких крупных театров кукол (Нижегородский, Рязанский, Ярославский, Вологодский и др.) стала своеобразным собирателем драматургических идей. Она связала молодых драматургов с театрами кукол, здесь анализировались новые пьесы, творческие заявки, обсуждалась специфика современной драматургии театра кукол. Е. Калмановский, К. Мухин, А. Некрылова, А. Давыдова, М.

90-е гг. ХХ века стали для отечественной драматургии театра кукол кризисными. Соответственно замедлился и творческий рост театров. История и логика развития драматургии театра кукол подсказывают, что само искусство русского профессионального театра кукол не может развиваться без новых драматургических произведений.

История театра кукол со всей очевидностью доказывает, что его драматургия, являясь неотъемлемой частью общетеатрального процесса, представляет собой вид творчества с особой поэтикой, природой конфликта, системой характеров, хронотопом, связанным, в том числе, и с технологией кукол. Содержание и способы построения пьес театра кукол постоянно меняются. Тем не менее, здесь отмечены и определенные специфические черты.

Учитывая, что «действующими лицами» в «кукольных» пьесах являются куклы, во многом специфичны и изображения конфликта, и сам конфликт, и взаимоотношения действующих лиц, и характеры персонажей.

Конфликт в кукольной пьесе динамичен, экспрессивен. Действия более условны и быстротечны. Многособытийность пьесы театра кукол, концентрированность ее сценического времени, влекут за собой изменение темо-ритмовой структуры.

В пьесах театра кукол, как правило, нет полутонов, полугероев, полузлодеев и незаконченных действий. В ней нет явных психологических оттенков характеров и сложных сюжетов. Воплощая два полюса — добро и зло, персонажи-куклы, как бы выстраиваются в два ряда – злодеи и герои.

Драматургия театра кукол способна к консервации прошлых театральных форм. Эта способность проистекает из особой «вещной сохранности» самого искусства играющих кукол. Предыдущие – уличная народная комедия, вертепная драма, традиционная европейская комедия и другие - продолжают сценическую жизнь параллельно с вновь возникшими. Причем, если в драматическом искусстве подобные пьесы подвергаются значительной режиссерской редактуре, то в театре кукол они, как правило, не модифицируются, сохраняя и свою древнюю, культовую знаковую природу, и жанровый характер, и систему персонажей, и стилистические особенности.

Задачей драматургии театра кукол в первую очередь является создание необходимых условий для осуществления главного таинства, феномена всякого искусства играющих кукол — «оживления неживого», феномена ожившей куклы.

Драматургия театра кукол на протяжении всей своей истории естественно взаимодействует с близкими ей видами искусств. В первую очередь, с драматическим и музыкальным театром. Это взаимодействие носит различный характер: от генерирования и передачи идей, архетипов, форм, сюжетов — до их заимствования с целью дальнейшего художественного использования.

Авторская драматургия театра кукол, как правило, носитель (иногда — предвестником) новых тенденций, нового театрального языка, новых принципов в драматургии и театре. Примером служат пьесы для театра кукол В. Одоевского, Курочкина, А. Жарри, М. Метерлинка, М. Кузмина, Г. Крэга, Н. Гумилева, Д. Хармса, Н. Гернет, А. Введенского, С. Маршака, Е. Сперанского Г. Сапгира, Э. Успенского, В. Синакевича, Ф. Кривина, С. Козлова, Л. Улицкой, М. Бартенева, Т. Толстой.

Театр кукол - своеобразный «театральный микрокосм», в котором, «концентрируется и отражается в уменьшенном виде образ всего театра»[[395]](#footnote-396). С древнейших времен в «идее куклы», содержится отчетливая двойственность. Будучи и моделью, имитацией, и метафорой, образом человека, она содержит в себе и подражательность, стремление к копированию, и способность к максимальному обобщению. Эти тенденции и определяют основные пути формирования и развития театра кукол, как вида искусства.

Также как театр кукол является своеобразной моделью театрального искусства, так и его драматургия — одна из моделей драматургии в целом. В этой способности быть одновременно и оригиналом, и моделью, и видом искусства, и источником развития других искусств заключен один из феноменов драматургии театра кукол.

Сейчас, когда история русской профессиональной драматургии театра кукол сформулирована, появляются новые перспективы, как в области её дальнейшего изучения, так и в обучении, образовании студентов - режиссеров, актеров, художников, драматургов. Всех тех, от кого зависит будущее театрального искусства.

***Москва – Санкт-Петербург***

***2006 - 2007 гг.***

*СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

*Книги*

1. Агиенко А.Ф., Поляков А.Г. Советский Петрушка: Содержание, методика и техника кукольного театра. М.: «Работник просвещения», 1927. 106 с.

2. Алисейчик Г.В. Праздничные мистерии древних славян // Духовная энергия театра: [Сб. теоретических и искусствоведческих статей] / Под ред. Т.В. Котович. Витебск: [Б.и.], 1995. С. 43 – 75.

3. Алферов А.Д. Петрушка и его предки: Очерк из истории народной кукольной комедии // Десять чтений по литературе. М.: А.И. Мамонтов, 1895. С. 175–205.

4. Аникст А.А. История учений о драме. Теория драмы на Западе в первой половине ХІХ века. Эпоха романтизма. М.: Наука, 1980. 342 с.

5. Аникст А.А. История учений о драме. Теория драмы на Западе во второй половине ХІХ века. М.: Наука, 1988. 310 с.

6. Аникст А.А. История учений о драме. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 455 с.

7. Аникст А.А. История учений о драме. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М., Наука. 1983. 288 стр.;

8. Аникст А.А. История учений о драме. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. 643 с.

9. Ашкенази В. Бессмертный Петрушка // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. IV. С. 1–18.

10. Бальмонт К.Д. Кукольный театр // Бальмон К.Д. Стихотворения. М.: «Книга», 1989. С. 249–251.

11. Барбой. Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 200 с.

12. Бартрам Н.Д. Избранные статьи. Воспоминания о художнике / [Сост. Е.С. Овчинникова, А.Н. Изергина, вступ. статья Е.С. Овчинниковой]. М.: Советский художник, 1979. 174 с.

13. Бати Г. Завещание // Театр кукол зарубежных стран. Л.-М.: Искусство, 1959. С. 144 - 156.

14. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.

15. Белецкий А. Старинный театр в России. М.: Т-во «В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1923. 103 с.

16. Белкин А.А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 192 с.

17. Белый А. Гастроли театра Комиссаржевской // Искусство / Автор-сост. Г. В. Наполова. Минск: «Пион», 1998. С. 248–254.

18. Бенавенте-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги — лауреаты Нобелевской премии: [Сб.] / [Сост. О. Жданко]. М.: Панорама, 1998. С. 152–192.

19. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. [711 с.]

20. Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. 639 с.

21. Блок А.А. Кукольный театр Оболенской и Кандаурова. Из серии «Петрушка». Война королей // Собр. соч.: [В 12 т.]. М.: Советский писатель, [1936]. С. 156–157.

22. Блок В.Б. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М.: Искусство, 1983. 294 с.

23. Блок В.Б. Система Станиславского и проблемы драматургии. М.: ВТО, 1963. 194 с.

24. Богатырев П.Г. Народный театр чехов и словаков // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 11–166.

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

26. Богатырев П.Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин–Пг.: «Опояз», 1923. 121 с.

27. Бонавентура. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. 254 с.

28. Брюсов В.Я. Реализм и условность на сцене // Театр: Книга о новом театре. Спб.: «Шиповник», 1908. С. 245–259.

29. Бугров Ю.А. Свет курских рамп: Очерки истории культуры Курского края. Курск: «Сейм», 1995. Кн. 1. Театр. 280 с.

30. В кукольном театре: Сб. статей. М.: Советская Россия, 1972. 110 с.

31. В поисках жанра: Сб. статей о театре кукол / Ред. П. Асс. М.: ВТО, 1960. 124 с.

32. В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов / Отв. ред. М.М. Королев. Л.: ЛГИМТиК, 1979. 160 с.

33. В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов / Отв. ред. М.М. Королев, А.Ф. Некрылова. Л.: ЛГИТМИК, 1985. 149 с.

34. В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Л.А. Головко. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 137 с.

35. Варнеке Б.В. История русского театра. [СПб]: Изд. Н.Н. Сергеевского, [1914]. 701 с.

36. Варнеке Б.В. История русского театра XVII–XIX вв. М.-Л.: Искусство, 1939. 368 с.

37. Вахтангов Е.Б. Записки, письма, статьи / Сост. и комментарий Н.М. Вахтанговой, Л.Д. Вендровской, Б. Е. Захавы. М.- Л.: Искусство, 1939. 408 с.

36. Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки. М.: Тип. П. Бахметева, 1870. 410 с.

37. Владимиров С.В. Действие в драме. Л.: Искусство, 1972. 159 с.

38. Волькенштейн В.М. Драматургия. М.-Л.: Искусство, 1937. 270 с.

39. Воспоминания Бестужевых / Ред. М.К. Азадовский. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 891 с.

40. Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра: В 2 т. Л.-М.: Теакинопечать, 1929. Т. 1. 576 с.

41. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: В 2 т. Л.-М.: Теакинопечать, 1929. Т. 2. 508 с.

42. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 136 с.

43. Гагеман К. Игры народов. Пг.: «Academia», 1923. Вып. 1. Индия. 142 с.

44. Гагеман К. Игры народов. Пг.: «Academia», 1925. Вып. 2. Япония. 222 с.

45. Гагеман К. Игры народов. Пг.: «Academia», 1924. Вып. 3. Китай. Африка. 110 с.

46. Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов. СПб.: тип. А. Л. Трунова, 1898. 310 с.

47. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос, лирика, театр. М.: Просвещение, 1968. 303 с.

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

49. Гернет Н.В. Мой волшебный гусь // В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 120–133.

50. Голдовский Б. П. Театр Эдуарда Успенского// Театр Эдуарда Успенского. М. Искусство. 1989. С. 3 – 16.

51. Голдовский Б. П. Записки кукольного завлита. М.: НТЦ «Ритм», 1993. 58 с.

52. Голдовский Б.П. Куклы: Энциклопедия. М.: «Время», 2004. 496 с.

53. Голдовский Б.П. Книга 2, Книга 3// Голдовский Б.П., Смелянская С.А. Театр кукол Украины. Сан-Франциско, 1998. C. 71 - 265.

54. Голдовский Б.П. Кукольный театр. М.: АиФ, 1999. 60 с.

55. Голдовский Б.П. Кукольный театр // Большая российская энциклопедия: В 30 т. / Под ред. Ю. Осипова. М.: РАН, 2004. Т. 1. С. 806 -807.

56. Голдовский Б.П. Кукольный театр // Новая Российская энциклопедия: В 12 т. / Под ред. А.Д. Некипелова. М.: «Энциклопедия», 2003. Т. 1. С. 790–795.

57. Голдовский Б.П. Кукольный театр // Русская культура. М.: Энциклопедия, 2007. С. 202–211.

58. Голдовский Б. П. Кукольный театр в Петербурге XVIII столетия // Кукольники в Петербурге. СПб: СПАТИ, 1995. С. 27–44.

59. Голдовский Б.П. Летопись театра кукол в России XV-XVIII вв. М.: «Берегиня», 1994. [90 с.]

60. Голдовский Б.П. Не только куклы // Б. П. Голдовский, А.Н. Хорт. Все про Образцова. М.: «ГАЦТК», 2001. С. 3–33.

61. Голдовский Б.П. Русский народный кукольный театр: Генезис, функции, образы // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. М.: «Традиционная культура», 1988. Вып. 8. С. 221–234.

62. Голдовский Б.П. Сказочные герои. М.: АиФ, 2000. 76 с.

63. Голдовский Б.П. Кукольный театр. М.: АиФ, 1998. 60 c.

64. Голдовский Б.П. Хрупкий образ совершенства. М.: Дизайн Хаус. 2007. 190 с.

65. Голдовский Б.П. Academia Образцова// Academia Образцова. М.: Дизайн Хаус. 2007. С. 5 – 10.

66. Государственный кукольный театр под руководством засл. арт. РСФСР Евг. Деммени: [Альбом фотографий к постановкам]. Л.: [Б. и.], 1939. 32 с.

67. Государственный кукольный театр под руководством Евг. Демемни. Л.: [Б. и.], 1958. 16 с.

68. Государственный Ордена трудового красного знамени Центральный театр кукол под руководством С.В. Образцова. М.: [Б. и.], 1977. 62 с.

69. Государственный театр кукол БССР. Минск: «Полымя», 1985. 30 с.

70. Григорович Д.В. Избранные сочинения / Вступ. статья Л.М. Лотман. М.: Худож. лит. 1954. 698 с.

71. Григорович Д.В. Петербургские шарманщики // Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1896. Т. 1-2. 372 с.

72. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 350 с.

73. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.

74. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л.: Наука, 1967. 319 с.

75. Гусев В.Е. Взаимосвязи русской вертепной драмы с белорусской и украинской // Славянский фольклор. М.: Наука, 1972. С. 303–311.

76. Гусев В.Е. Романтизм в Польше и кукольный театр славянских народов // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г. Доклады советской делегации. М.: Наука, 1973. С. 307–329.

77. Гусева Н.Р. Художественные ремесла Индии. М.: Наука, 1982. 239 с.

78. Дайн Г.Л. Русская народная игрушка. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 191 с.

79. Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М.: Искусство, 1975. 127 с.

80. Данько Е.Я. Деревянные актеры. М.-Л.: Детиздат, 1940. 192 с.

81. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья: Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. М.: Наука, 1988. 341 с.

82. Дейч А.И. Человек, который был театром // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. М.: Искусство, 1987. С. 173–191.

83. Декреты Советской власти: В 5 т. М.: Политиздат, 1971. Т. 5. 701 с.

86. Деммени Е.С. За петрушечной ширмой. М.-Л.: ГИЗ, 1930. 80 с.

87. Деммени Е.С. XX лет [Кукольного театра]: 1919–1939. Л.: [Б. и.], 1939. 34 с.

88. Деммени Е.С. Куклы на сцене: Руководство по устройству сцены и вождению кукол для театра петрушек и марионеток. Л.–М.: Искусство. 1949. 84 с.

89. Деммени Е.С. Призвание — кукольник: [Статьи. Выступления. Заметки] / Предисл. Н.В. Охочинского. Л.: Искусство, 1986. 197 с.

90. Деревенский Петрушка. М.: «Долой неграмотность», 1926. 32 с.

91. Дети и театр / Под ред. Н.С. Шер. Л.: Мысль, 1925. 134 с.

92. Диккенс Ч. Лавка древностей // Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 7. 647 с.

93. Джонсон Б. Драматические произведения. М.: Academia, 1931. 756 с.

94. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 312–333.

95. Дмитриев Ю.А. Цирк в России: От истоков до 1917 г. М.: Искусство, 1977. 415 с.

96. Долгополов М.Н. Последний Факир России Д. И. Лонго. М.: Искусство, 1972. 32 с.

97. Достоевский Ф.М. Дневник писателя: (Черновые записи) // Ученые записки Ленинградского государственного пед. ин-та им. Покровского. Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т, 1940. Вып. 2. Т. 4. С. 315–316.

98. Дрейден С. Д. Куклы мира // Театр кукол зарубежных стран. Л.–М.: Искусство, 1959. С. 5–68.

99. Евреинов Н.Н. Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922. 118 с.

100. Еремин И.П. Русский народный кукольный театр // Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки: Для работников городских клубов, школ и кукольных театров.. М.–Л.: Госиздат, 1927. С. 49–82.

101. Жандо Д. История мирового цирка / Пер. с франц. М.: Искусство, 1984. 191 с.

102. Жарри А. Убю король и другие произведения. М.: Б.С.Г. Пресс, 2002. 640 с.

103. Жидков В.С., Соколов К.Б. Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. СПб.: Алетейя, 2001. 634 с.

104. Жирмунский В.М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. М.: Наука, 1978. С. 257–362.

105. Забелин И.Е. Опыты изучения русских древностей и истории: Исследования, описания и критические статьи. М.: К. Солдатенков, 1872–1873. Ч. 1–2. 613 с.

106. Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. статей / Сост. Л.М. Ивлева. Л.: ЛИГТМиК, 1990. 237 с.

107. Зись А.Я. На подступах к общей теории искусства. М.: ГИТИС, 1995. 294 с.

108. Иванов В.В. Верх и низ // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 233–234.

109. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 39–67.

110. Иванова А.А. Театр кукол: Содержательность традиционных технологических систем: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. СПб.: [СПбГАТИ], 1996. 18 с.

111. Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр: (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 20–35.

112. Ивлева Л.М. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: РИИИ, 1994. 233 с.

113. Йорик. История марионеток. Репринт. изд. М.: [Б. и.], 1990. 107 с.

114. Калинская Х.О культурологическом подходе к исследованию кукольного театра // Художественная культура и искусство: Методологические проблемы. Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 154–159.

115. Калмановский Е.С. Дни и годы: Жизнь Т. Н. Грановского. Л.: Сов. писатель, 1975. 199 с.

116. Калмановский Е.С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. Л.: Искусство, 1984. 223 с.

117. Калмановский Е.С. Российские мотивы: Судьбы. Оценки. Воспоминания XIX–XX вв. СПб.: Logos, 1994. 217 с.

118. Калмановский Е. С. Театр кукол, день сегодняшний: Из записок критика. Л.: Искусство, 1977. 118 с.

119. Каргин А. С. Народное художественное творчество. М.: Музыка, 1990. 141 с.

120. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 224 с.

121. Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М.: Худож. лит., 1977. С. 512–518.

122. Ковтун А. Театр кукол — своими руками. М., 1986. 16 с.

123. Козинцев Г.М. Глубокий экран: О своей работе в кино и театре // Собр. соч.: В 5 т. М.: Искусство, 1982. Т. 1. 560 с.

124. Конечный А. Гардероб петербургских развлечений // Гардероп: Выставка современных карнавальных костюмов. Манеж, Санкт-Петербург, 1992-1993. СПб.: «Павел и Лилия», 1992. 69 с.

125. Коренберг Е.Б. Виды представлений театра кукол: Краткий обзор истории театра кукол. М.: Моск. ин-т культуры, 1977. 48 с.

126. Коренберг Е.Б. Истоки театра кукол и его основных жанров // Что же такое театр кукол? В поисках жанра. М.: ВТО, 1980. С. 178–189.

127. Королев М.М. Искусство театра кукол: Основы теории / Под ред. В. А. Сахновского-Панкеева. Л.: Искусство, 1973. 111 с.

128. Кострова Н.А. Первые советские кукольники: (По неопубликованным материалам архива музея ГАЦТК) // Что же такое театр кукол? Сб. статей. М.: СТД, 1990. С. 88–105.

129. Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 212–233.

130. Кужель Ю.Л. Театр Дзерури: История развития и драматургия. М.: Наука, 1993. 222 с.

131. Кузмин М.А. Мирок иронии // Условности: Статьи об искусстве. Пг.: [Б.и.], 1923. С. 38–39.

132. Кузмин М.А. Рождество Христово: Вертеп кукольный // Кузмин М. А. Театр: В 2 кн. / Сост. А. Тимофеев. California: Berkeley Slavic Specialties, 1994. С. 61–67.

133. Кукольники в Петербурге / Сост. и отв. ред. А. П. Кулиш. СПб.: СПАТИ, 1995. 136 с.

134. Кукольные театры Лентюза: Сб. статей/ Под ред. Н. Верховского. Л.: Гослитиздат, 1934. 77 с.

135. Кулиш А.П. Истоки театральной куклы // В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1979. Вып. I. С. 148–154.

136. Кулиш А.П. Летопись театра кукол в России XIX века. М.: «Берегиня», 1994. 165 с.

137. Кулиш А.П. Петрушка — «лицо неразгаданное, мифическое»: К вопросу о генезисе героя народной уличной кукольной комедии // В профессиональной школе кукольника. Л.: ЛГИТМиК, 1987. Вып. III. С. 132–138.

138. Кулиш А.П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 275 с.

139. Культура средневековой Руси: [Сб. статей] / Отв. ред. А.Н. Кирпичников и П. А. Раппопорт. Л.: Наука, 1974. 215 с.

140. Курочкин В.С. Стихотворения. Статьи. Фельетоны. М.: Госиздат, 1957. 716 с.

141. Леви-Стросс К. Печальные тропики. М.: Культура, 1994. 320 с.

142. Левинсон А. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 213–217.

143. Легенда о докторе Фаусте / Отв. ред. Н.А. Жирмунская. М.: Наука, 1978. 422 с.

144. Лейферт А.В. Балаганы / Предисл. А.Н. Бенуа. Пг.: ЕженедельникПетроградских гос. академ. театров, 1922. 74 с.

145. Ленинградский государственный Большой театр кукол, Л.: [Б. и.], 1975. 32 с.

146. Ленинградский государственный кукольный театр под руководством засл. арт. РСФСР Евг. Деммени. Л.: ВТО и Дирекция театр. касс, 1964. 40 с.

147. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., 1971. 414 с.

148. Лорка Ф.Г. Балаганчик Дона Кристобаля / Пер. Д. Самойлова // Избранное: Поэзия, проза, театр. М.: Ин-т ДИ-ДИК, ООО «Изд-во «Аст», 2000. С. 324–340.

149. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 377–380.

150. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: «Гнозис», 1992. 272 с.

151. Макаров С.М. Клоунада мирового цирка: История и репертуар. М.: РОССПЭН, 2001. 368 с.

152. Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 73–103.

153. Малик Я. Кукольный театр в Чехословакии. Прага: Орбис, 1948. 59 с.

154. Марков В.Д. Петрушечные представления: Руководство М.: Теакинопечать, 1928. 88 с.

155. Материалы к истории русского театра в государственных архивах СССР: Обзоры документов / Ред.-сост. И. Ф. Петровская. М.: Главное архивное управление, 1966. 285 с.

156. Маяковский В.В. Баня // Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 10. С. 66–142.

157. Медведева И., Шишова Т. Повелитель трав: Пьеса-сказка в 2-х д. по мотивам китайского фольклора // Театр, где играют куклы. М.: Изд-во ВЦХТ, 1999. С. 129-149.

158. Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6–9 декабря 1983 г.): [Доклады и сообщения]. [М.: Б. и., 1984]. 167 с.

159. Мейерхольд В.Э. Балаган // Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы. Ч.1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 207–229.

160. Метерлинк М. Тайны души. СПб.: [А.С. Суворин], 1895. 39 с.

161. Миклашевский К. Театр итальянских комедиантов. СПб.: Сириус, 1914. 112 с.

162. Минорский В.Ф. Константинопольские увеселения: Из летних впечатлений. Тифлис: Г. Мелик-Карикозов, 1903. 12 с.

163. Мирзоян Д. Армис Саргсян. Ереван: Армянское театральное общество, 1984. 119 с.

164. Миф и мистификация: Материалы стенограмм лаборатории под руководством И. Уваровой. 23–25 апреля 2000 г. М.: СТД, 2000. 85 с.

165. Михайлова А.А. Вещь на сцене // Михайлова А. А. Сценография: Теория и опыт. М.: Сов. художник, 1990. С. 177–232.

166. Морозов П.О. История драматической литературы и театра. М: Тип. Главн. упр. уделов, 1903. Т. 1. 210 с.

167. Москалев И.М. Ленора Шпет: Уроки жизни и театра. М.: СТД РФ, ГАЦТК им. С. Образцова, 2005. 143 с.

168. Музей театральных кукол: Путеводитель по музею / Сост. А.Я. Федотов. М.: ГЦТК, 1940. 50 с.

169. Музей театральных кукол: Путеводитель по музею. М.: ГАЦТК, 1957. 24 с.

170. Музей театральных кукол: Путеводитель по музею. М.: ГАЦТК, 1962. 38 с.

171. Музей театральных кукол Государственного академического Центрального театра кукол им. С. Образцова. М.: Бук Хаус, 2005. 215 с.

172. Народный театр / Сост., вступ. статья и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Советская Россия, 1991. 541 с.

173. Некрылова А.Ф., Гусев В.Е. Русский народный кукольный театр: Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1983. 53 с.

174. Некрылова А.Ф. Закон контраста в поэтике русского народного кукольного театра «Петрушка»// Русский фольклор. Л.: Наука, 1974. Вып. 14. С. 210–218.

175. Некрылова А.Ф. Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка» // В профессиональной школе кукольника: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1979. Вып. I. С. 137–147.

176. Некрылова А.Ф. Куклы и Петербург // Кукольники в Петербурге. СПб.: СПАТИ, 1995. С. 7–26.

177. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1984. 191 с.

178. Некрылова А.Ф. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX-XX вв.: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. Л.: ЛГИТМиК, 1973. 28 с.

179. Некрылова А.Ф. Северорусские варианты «Петрушки» // Фольклор и этнография русского севера. Л.: Наука, 1973. С. 242–249.

180. Некрылова А.Ф. Сценические особенности русского народного кукольного театра «Петрушка» // Народный театр: Сб. статей. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 121–140.

181. Некрылова А.Ф. Традиционная архитектоника народной кукольной уличной комедии // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6–9 декабря 1983 г). [М.: Б. и., 1984]. С. 23–36.

182. Немченко Н. Репертуар театров кукол в 1940–1941 гг. // Бюллетень о ходе подготовки Всесоюзного смотра театров кукол. М.: ВУОАП, 1941. С. 15–16.

183. Образцов С.В. Актер с куклой. М.–Л.: Искусство, 1938. 172 с.

184. Образцов С.В. Режиссер условного театра. М.: Упр. по охране авторских прав, 1941. 36 с.

185. Образцов С.В. Моя профессия. М.: Искусство, 1950. 272 с.

186. Образцов С.В. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. 464 с.

187. Образцов С.В. Театр китайского народа. М.: Искусство, 1957. 379 с.

188. Образцов С.В. Эстафета искусств. М.: Искусство, 1983. 238 с.

189. Образцов С.В. Всю жизнь я играю в куклы: Сергей Образцов — детям. М.: Малыш. 1985. 79 с.

190. Образцов С. В. По ступенькам памяти. М.: Советский писатель, 1987. 366 с.

191. Образцов С. В. Кукольные театры разных стран // В поисках жанр: Сб. статей о театре кукол. М.: ВТО, 1960. С. 47–86.

192. Одоевский В.Ф. Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту // Русские повести XIX века. М.: Гослитиздат, 1950. С. 83–89.

193. Пави П. Словарь театра / Пер. с франц. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 482 с.

194. Павлинская Л.Р. Игрушка и мир ребенка в традиционных культурах Сибири // Традиционное воспитание детей у народов Сибири: Сб. статей. Л.: Наука, 1988. С. 222–252.

195. Перепелицына Л.А. Узбекский народный кукольный театр. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1959. 94 с.

196. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк// Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895. СПб., 1895. Приложение. Кн. 1. 185 с.

197. Петрозаводский театр кукол: (1935–1975). Петрозаводск: «Карелия», 1976. 23 с.

198. Погоняйло А.Г. Философия заводной игрушки или апология механицизма. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. 164 с.

199. Подари себе праздник: [Энциклопедия: в 2 т.] / [Сост.: Н. Л. Вадченко, Н.В.Хаткина]. Донецк: Сталкер, 1997. Т. 2. 511 с.

200. Подорога В.А. Метафизика Ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв. М.: Наука, 1993. 320 с.

201. Поляков М.Я. Теория драмы: Поэтика. М.: ГИТИС, 1980. 118 с.

202. Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: Международное агентство A.D.&T, 2000. 384 с.

203. Поэты «Искры»: В 2 т. / Вступ. статья, сост. и примеч. И.Г. Ямпольского. Л.: Советский писатель, 1955. Т. 1. 463 с.

204. Поюровский Б.М. Рассказы о том, как становятся кукольниками. М.: Искусство, 1976. 55 с.

205. Приказ № 188 Комитета по делам искусств при СНК СССР от 06.04. 1941 г. // Бюллетень о ходе подготовки Всесоюзного смотра театров кукол. М: ВУОАП, 1941. С. 5-6.

206. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 168 с.

207. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976. 189 с.

208. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. 364 с.

209. Пуршке Г.-Р. [Театральная кукла в античности] // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6–9 декабря 1983 г). [М.: Б. и., 1984]. С. 37–42.

210. Пыляев М.И. Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отошедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб.: Летний сад, 2000. 478 с.

211. Пыляев М.И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. Л.: Лениздат, 1996. 669 с.

212. Пыляев М.И. Замечательные чудаки и оригиналы. СПб.: А. С. Суворин, 1898. 446 с.

213. Пыляев М.И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М.: Сварог и К, 1997. 601 с.

214. Рауш-Гернет Э.М. Нина Гернет – человек и сказочник. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 158 с.

215. Ревуненкова Е. Миф. Обряд. Религия: Некоторые аспекты пробл. на материале народов Индонезии. М.: Наука, 1992. 214 с.

216. Резанов В.И. Школьное действо XVII-XVIII вв. и театр иезуитов: Из истории русской драмы. М.: Об-во истории и древностей при Московском ун-те, 1910. 344 с.

217. Ритуал. Театр. Перформанс: Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М.: [Б. и.], 1999. 96 с.

218. Ровинский Д.А. Русские народные картинки: в 2 т. СПб.: Тропа троянова, 2002. 344 с.

219. Родина Т.М. Александр Блок и русский театр начала ХХ века». М,: Наука, 1972. 312 с.

220.Родина Т.М. Достоевский: Повествование и драма. М.: Наука, 1984. 245 с.

221. Россихина С.В. Русская народная игрушка. М.: КОИЗ, 1959. 64 с.

222. Русская деревянная игрушка: [Альбом] / Текст Н.В. Тарановской. М.: Художник РСФСР, 1969. 43 с., 46 л. илл.

223. Русская игрушка: Из коллекции художественно-педагогического Музея игрушки АПН СССР. М.: Современная Россия, 1987. 195 с.

224. Русская народная драма XVII–XX вв.: Тексты пьес и описания представлений / Ред., вступ. статья и коммент. П.Н. Беркова. М.: Искусство, 1953. 356 с.

225. Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия: [В 2 кн.] / Собр. Забелиным. М.: Изд. центр «Терра», 1996. Кн. 2. 187 с.

226. Русские народные гулянья по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева: В записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.-М.: Искусство, 1948. 172 с.

227. Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. 151 с.

228. Саконская Н. Куклы и книги. М.: Молодая гвардия, 1932. 24 с.

229. Самигулина Р. От Петрушки к Прометею. Уфа: Башкирское изд-во «Китап», 1993. 144 с.

230. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л., Искусство, 1969 г., 232 стр.

231. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский // Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 1. 599 с. Т. 2. 623 с.

232. Силюнас В.Ю. Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта. М.: Наука, 1989. 336 с.

233. Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.-Л.: Госиздат, 1925. 240 с.

234. Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. 271 с.

235. Симонович-Ефимова Н.Я. Куклы на тростях. М.: Искусство, 1940. 48 с.

236. Симонович-Ефимова Н.Я. Кукольный театр через века: (Опыт динамического показа выставочных экспонатов) // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 252–255.

237. Симонович-Ефимова Н.Я. Театр пятерни: Устройство театра нового Петрушки и пьесы. М.: Правда, 1930. 22 с.

238. Симонович-Ефимова Н.Я. Теневой театр // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 207–234.

239. Славянский фольклор и историческая действительность: [Сб. статей]. М.: Наука, 1965. 327 с.

240. Слободкин Г.С. Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. 223 с.

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

242. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 383 с.

243. Смирнов Л. Куклы как пространство // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6-9 декабря 1983 г.) М.: [Б. и.], 1984. С. 103–108.

244. Смирнова Н.И. 10 очерков о театре «Цэндерикэ». М.: Искусство, 1979. 272 с.

245. Смирнова Н.И. В театре кукол. М.: Знание, 1978. 48 с.

246. Смирнова Н.И. И… оживают куклы: Книга о кукольных театрах. М.: Детская литература, 1982. 177 с.

247. Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. М.: Искусство, 1983. 270 с.

248. Смирнова Н.И. Советский театр кукол: 1918–1932. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 384 с.

249. Смирнова Н.И. Театр Сергея Образцова. М.: Наука, 1971. 324 с.

250. Смолина К.А. Сто великих театров мира. М.: Вече, 2001. 479 с.

251. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М.: Наука, 1979. 287 с.

252. Соловьева Н.С. Художественно-воспитательная работа в школьном кружке кукольного театра: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат педагогических наук. М., 1954. 15 с.

253. Соломоник И. Н. Человек на сцене традиционного и нового театра кукол // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва 6-9 декабря 1983 г. ). М., 1984.С. 54–62.

254. Соломоник И.Н. Элементы кукольного театра в ритуалах североамериканских индейцев // Зрелищно-игровые формы народной культуры: Сб. науч. статей. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 8–20.

255. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра объемных форм. М.: Наука, 1992. 311 с.

256. Соломоник И.Н. Куклы выходят на сцену: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1993. 160 с.

257. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. М.: РОССПЭН, 1996. 327 с.

258. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII– первой половины XVIII вв.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. 263 с.

259. Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. трудов. М.: НИИК, 1990.

260. Сперанский Е.В. Актер театра кукол. М.: ВТО, 1965. 159 с.

261. Сперанский Е.В. Повесть о странном жанре. М.: ВТО, 1971. 238 с.

262. Сперанский Е.В. В поисках «золотой нити». М.: [Б. и.], 1994. 273 с.

263. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 515 с.

264. Старикова Л.М. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1986. Л.: Наука, 1987. С. 133–188.

265. Старикова Л.М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII века в русском любительском театре этого времени // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1988. М.: Наука, 1989. С. 67–95.

266. Старикова Л.М. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны: Документальная хроника. 1739–1740. М.: Радикс, 1995. Вып. 1. 750 с.

267. Старикова Л.М. Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 152 с.

268. Старикова Л.М. Театральная жизнь старинной Москвы: Эпоха. Быт. Нравы. М.: Искусство, 1998. 333 с.

269. Старикова Л.М. Москва стародавняя. Герои жизни и сцены. Калининград: Янтарный сказ; М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 383 с.

270. Старинный спектакль в России: Сб. статей. Л.: Academia, 1928. 386 с.

271. Стендаль. Рим. Неаполь и Флоренция // Собр. соч.: В 15 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 9. С. 271–370.

272. Степанов В. Деревенский красный Петрушка: Методика и техника. М.: Долой неграмотность, 1926. 52 с.

273. Столпянский П.Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л.: Музыка, 1989. 223 с.

274. Ступников И.В. Английский театр: Конец XVII – начало XVIII века. Л.: Искусство, 1986. 349 с.

275. Суворин А.С. Предисловие [к пьесе М. Метерлинка «Тайны души»] // Метерлинк М. Тайны души. СПб.: А. С. Суворин, 1895. С. 3–1 4.

276. Судейкин С.Ю. «Бродячая собака» // Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1984. С. 192–193.

277. Таланов А.В. К.С. Станиславский. М.: Детская литература, 1965. 176 с.

278. Танидзаки Д. Похвала тени. СПб.: Северо-запад Пресс, 2003. 608 с.

279. Театр кукол зарубежных стран / Сост., ред. и вступ. статья С.Д. Дрейдена. Л.-М.: Искусство, 1959. 528 с.

280. Театр кукол РСФСР 1989-1990: Бюллетень Отдела театров для детей и юношества и театров кукол СТД РСФСР и методической части ГАЦТК. М., 1990. 114 с.

281. Театр кукол СССР. Куклы, макеты, эскизы: Каталог выставки / Вступ. статья С. Д. Дрейдена. М.: [ВТО], 1957. 51 с.

282. Театр кукол СССР: 1959–1960 / Сост., общ. ред. и вступ. статья С.Д. Дрейдена. М.: ВТО, 1962. 170 с.

283. Театр кукол СССР / Под ред. Л. Шпет. [М.: ВТО, 1958]. [31] с.

284. Театр Петрушки при ГТЮЗ[е]: Сб. статей. [Л.]: Издание Театра Петрушки, [1927]. 84 с.

285. Театры кукол СССР: Экспонаты выставки в Ленинградском дворце искусств им. К.С. Станиславского. Июнь 1964. Л.: ВТО, 1965. 86 с.

286. Тимофеевский А. Богородская игрушка. М.: Малыш, 1987. [12] с.

287. Тихвинский В.Н. Минуты на размышление: Рассказы об артистах на войне. М.: Искусство, 1978. 176 с.

288. Топоров В.Н. Заметки о растительном коде основного мифа (перец, петрушка и т.п.) // Балканский лингвистический сборник. М.: Наука, 1977. С. 196–207.

289. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 7–111.

290. Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 161–164.

291. Уварова И.П. Экспедиция за куклой // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6–9 декабря 1983 г.). [М.: Б. и., 1984]. С. 4–16.

292. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси: Исследование. СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1889. 191 с.

293. Федас Й.Е. Украинский народный вертеп: (В исследованиях XIX–XX вв.) (На укр. яз.) Киев: Наукова думка, 1987. 184 с.

294. Федотов А.Я. Из истории кукольного театра: Лекции. М.: Искусство, 1940. 76 с.

295. Федотов А.Я. Анатомия театральной куклы. М.-Л.: Искусство, 1944. 50 с.

296. Федотов А. Я. Тростевая кукла. М.: Искусство, 1950. 25 с.

297. Федотов А. Я. Устройство ширм в театре кукол / Кабинет советского театра кукол для детей ВТО. М.: ВТО, 1950. 32 с.

298. Федотов А. Я. Техника театра кукол. М.: Искусство, 1953. 203 с.

299. Федотов А. Я. Ожившие силуэты: Театр теней. М.: Молодая гвардия, 1961. 94 с.

300. Федотов А. Я. Секреты театра кукол. М.: Искусство, 1963. 175 с.

301. Филиппов В. Как устроить и оборудовать сцену в народном театре. М.: Наука, 1918. 48 с.

302. Филиппов В.А. Задачи народного театра и его прошлое в России. М.: Наука, 1918. 48 с.

303. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

304. Флоренский П.А. Предисловие к «Запискам петрушечника» Н. Я. Симонович-Ефимовой // Что же такое театр кукол: Сб. статей. М.: СТД, 1990. С. 69–73.

305. Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. Н.И. Савушкиной и А.Ф. Некрыловой. М.: Современник, 1988. 476 с.

306. Франс А. Гросвита в театре марионеток // Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 8. С. 175–176.

307. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.

308. Фрейденберг О.М. Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О. М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. С. 13–35.

309. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.

310. Хализев В.Е. Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование. М.: МГУ, 1986. 259 с.

311. Хализев В.Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник /Под ред проф. В. М. Марковича. Л.: 1988. С. 6-27.

312. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

313. Хренов Н.А. Воля к сакральному. М.: Историческая книга, 2006. 572 с.

314. Художественная культура и искусство: Методологические проблемы. Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1987. 158 с.

315. Цехновицер О. История народного кукольного театра в Азии и Европе // Театр Петрушки при ТЮЗе: Сб. статей. М.- Л.: Госиздат, 1927. С. 9–47.

316. Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки: Для работников городских клубов, школ и кукольных театров. М.-Л.: Госиздат, 1927. 184 с.

317. Что же такое театр кукол?: В поисках жанра /Сост. М.И. Пукшанская, ред. И.Н. Жаровцева. М.: ВТО, 1980. 191 с.

318. Что же такое театр кукол?: Сб. статей / Сост. О.И. Полякова; Предисл. А.Ф. Некрыловой. М.: СТД РСФСР, 1990. 205 с.

319. Чуйко В.В. Современная русская поэзия в её представителях. СПб.: [Б. и.], 1885. 250 с.

320. Шафранюк В.А. Понятие о куклах-актерах и традиционные заблуждения: Особенности, определение, некоторые последствия. М.: ООО фирма «СТЕЛС», 2001. 85 с.

321. Швембергер В.А. Театр моей жизни. М.: Образовательно-информационный центр российских немцев, 2003. 154 с.

322. Швембергер В.А. Театр кукол МООНО: Краткое руководство для самодеятельных кружков. М.: Ред.-издат. сектор Мособлисполкома, 1934. 70 с.

323. Швембергер В.А. Спектакль театра кукол: Работа режиссера, актера и художника в театре кукол. М.: Тип. изд-ва «Крестьянская газета», 1937. 104 с.

324. Шекспир В. Гамлет / Пер. М. Лозинского // Шекспир В. Комедии. Хроники. Трагедии: В 2 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 2. С. 130–272.

325. Шипулинский Ф. П. История кино. М.: Гослитиздат, 1933. Т. 1. 263 с.

326. Ширман Н. Е. Силуэт на экране. Киев: Мистецтво, 1989. 160 с.

327. Шоу Б. Шекс против Шо // Театр кукол зарубежных стран. Л.-М.: Искусство, 1959. С. 175–180.

328. Шоу Б. Избранные сочинения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 2. 666 с.

329. Шкловский В.П. Повести о прозе: Размышления и разборы: В 2 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 2. 463 с.

330. Шницлер А. Марионетки: Три одноактные пьесы / Пер. с нем. А. Буркевич. СПб.: «Издательское бюро», 1908. 164 с.

331. Шпет Л.Г. Актер-человек среди актеров–кукол // Что же такое театр кукол. М.: ВТО, 1980. С. 23–28.

332. Шпет Л.Г. Сегодня и завтра в театре кукол // Что же такое театр кукол?: В поисках жанра. М.: ВТО, 1980. С. 29–32.

333. Шульгин В.Н. О новом учебнике. М.: Работник просвещения, 1927. 32 с.

334. Щеглов И.Л. Народ и театр: Очерки и исследования современного народного театра. СПб.: П.П. Сойкин, [1918]. 424 с.

335. Юрковский Х. Из истории взглядов на театр кукол // Что такое театр кукол: Сб. статей. М.: ВТО, 1980. С. 44–76.

336. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

337. Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания. Харьков: [Б. и.], 1923. 44 с.

**Материалы периодической печати**

338. А.Д. О театре Д. Спасского // Вперед на врага. 1944. 28 мая.

339. Ауслендер С. Дом интермедий // Аполлон. 1910. № 12. С. 26–27.

340. Бати Г., Шаванс Р. Что такое марионетка? // Театр чудес. 2006. № 9. С. 31-32.

341. Бахтин М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. 1974. №3. С 133 – 179.

342. Бахтин Н. Кукольный театр // Игра. 1920. Ч. 1. С. 4–10.

343. Бестужев М. А. Детство и юность А. А. Бестужева (Марлинского): (Из воспоминаний его брата) // Русское слово. 1860. № 12. С. 1–6.

344. Введенский А.И. Концерт-варьете // Театр чудес. 2001. № 0. С. 40–43.

345. Вольтер. Мадемуазель де Кошоньер, или Я хочу замуж // Театр чудес. 2002. № 3–4. С. 44–53.

346. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Интерпретация сказок // Игра. 1919. № 2. Ч. 1. С. 10–14.

347. Глоцер В.И. [Вступительное слово к публикации Д. Хармса «Я думал о том, как прекрасно все первое!»] // Новый мир. 1988. № 4. С. 129–131.

348. Голдовский Б.П. С напутствием великого писателя // Театральная жизнь. 1980. № 24. С. 22–23.

349. Голдовский Б.П. Прикосновение Пигмалиона // Театральная жизнь. 1981. № 13. С 30–31.

350. Голдовский Б.П. Безумное чаепитие по поводу кукольной драмы // Театральная жизнь. 1986. № 3. С. 14–15.

360. Голдовский Б.П. Пьеса для пришельцев // Современная драматургия. 1987. № 4. С. 207–216.

361. Голдовский Б.П. В борьбе со сказкой // Современная драматургия. 1989. № 2. С. 181–184.

362. Голдовский Б.П. Театр Эдуарда Успенского // Современная драматургия. 1990. № 5. С. 144–153.

363. Голдовский Б.П. Вертеп в России // Праздник. 1999. № 12. С. 28–29; 2000. № 1. С. 16–17.

364. Голдовский Б.П. Неизвестная кукольная драматургия // Театр чудес. 2001. № 0. С. 21–29.

365. Голдовский Б.П. Русская «косморама» театра кукол // Театр чудес. 2002. № 1–2. С. 34–43.

366. Голдовский Б.П. Очерк истории вертепа в России // Традиционная культура: Научный альманах. 2003. № 4. С. 8–15.

367. Гумилев Н.С. Дитя Аллаха // Аполлон. 1917. № 6–7. С. 17–57.

368. Гуревич М. Куклы и литература // Театр. 1983. № 1. С. 34–40.

369. Давыдова Е. В сторону куклы // Декоративное искусство СССР 1983, № 12. С. 16.

370. Державин К. Смысл кукольного театра // Жизнь искусства. 1920. 11-13 апреля. С. 12 – 15.

371. Дейч А. Марионетки. Очерк из истории кукольного театра // Приложение к журналу «Нива». 1911. № 12. С. 661–662.

372. Дрейден С.Д. Куклы-76 // Театр. 1976. № 12. С. 123–134.

373. Дрейден С.Д. Вспоминая Корнея Ивановича… // Театр. 1989. № 7. С. 52–61.

374. Жаровцева И. «Мой кукольный театр глубок и мудр…» // Театр. 1987. № 7. С. 102–117.

375. Знаменский А. Короли и дети // Красная газета. 1923. 29 апреля. С. 3.

404. Игнатьева М. Обрести доверие к кукле // Театральная жизнь. 1986. № 5. С. 15–16.

376. Иняхин А. Люди, куклы и «третий жанр» // Театр. 1980. № 1. С. 44–51.

377. Иорик. История марионетки // 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.

378. Калмановский Е.С. Счастливые люди в театре кукол// Театр. 1971. № 7. С. 76–84.

379.. Калмановский Е.С. Что рассказывают куклы// Театр. 1975. № 3. С. 74–80.

380. Калмановский Е.С. Удивительные события, развернувшиеся в Тбилиси на улице Шавтели // Театр. 1983. № 8. С. 65–70.

381. Калмановский Е.С. Актуальный триптих с куклами и проблемами // Театр. 1988. № 7. С. 97–105.

382. Калмановский Е.С. Театр и дорога.// Театр. 1985. № 8. С. 76–78.

383. Калмановский Е.С. Сам собою сущий //Современная драматургия. 1991. № 4. С. 147–149.

384. Клодель П. Из книги «Черная птица на восходе солнца»: Бунраку // Кукарт. [Б. г.] № 4. С. 75–77.

385. Коваль Ю. Большие заботы литературы для маленьких // Литературная газета. 1988. 26 октября. С. 5.

386. Константинова М. Куклы для всех // Театр. 1981. №11. С. 132–134

487. Корсунский Л. Бывший мышонок // Театр чудес. 2005. Спец. выпуск. С. 32–39.

388. «Кошкин дом» в Театре «Петрушки» // Новая Вечерняя газета. 1926. 26 февраля.

389. «Круглый стол» молодых драматургов театра кукол // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 138–143.

390. Кулиш А.П. «Азиатская Баниза» и другие… (Петербургский сюжет о немецком кукольнике XVIII века) // Театр чудес. 2001. № 0. С. 29–35.

371. Куприна-Иорданская М. Куклы Куприна // Огонек. 1965. № 25. С. 22.

372. Любош С.О возможностях трагедии // Жизнь искусства. 1919. 16 сентября. С. 5 -6.

373. Маньен Ш. История марионеток у древних // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 4. Кн. 8. С. – 38.

374. Мейерхольд В.Э., Бонди Ю. Алинур // Игра. 1918. № 2. Ч. 2. С. 3–25.

375. Мухин К.Н. Вопросы куклам и самим себе // Современная драматургия. 1989. № 2. С. 178–181.

376. Мухин К.Н. Миг между прошлым и будущим // Театральная жизнь. 1989. № 13. С. 20–21.

377. Мухин К.Н. Вся власть куклам!?//Детская литература. 1990. № 5. С. 61–63.

378. Мухин К.Н. Все от куклы отвернулись // Театральная жизнь. 1992. № 2. С. 8–9.

379. Некрылова А.Ф. От наших дней до Рождества Христова: Вертепный театр // Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С. 22–23.

380. Немченко Л. Движущийся мир театра кукол // Театр. 1978. № 6. С. 53–62.

381. Неретина С. Смех и слезы средневековой марионетки // Декоративное искусство СССР. 1978. № 2. С. 32–36.

382. Образцов С.В. Из всех искусств… // Современная драматургия. 1991. № 1. С. 105–107.

383. Одоевский В.Ф. Примечания [к пьесе «Царь-девица»] // Игра. 1920. № 3. Ч. 2. С. 123.

384. Одоевский В.Ф. Послесловие к пьесе «Царь-девица» // Игра. 1920. № 3. Ч. 2. С. 130.

385. О позорищных играх // Примечания на Санкт-Петербургские ведомости. 1733. 4 июня. С. 6 -7.

386. Пастушка и трубочист // Игра. 1918. № 1. Ч. 2. С. 3–7.

387. Переслегина С. Бумажные пандоры // Журнал мод. 1990. № 1. Приложение. С. 1–3.

388. Перчихина М., Уварова И. Все как у людей // Театр. 1987. № 7. С. 118–127.

389. Пишель Р. Родина кукольного театра // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1923. № 2. С. 77–90.

390. Постановление Бюро ЦК КПСС по РСФСР и Совета Министров РСФСР № 825 от 01.07.1963 г. «О состоянии и мерах улучшения работы детских театров Российской Федерации // Правда. 1963. 2 июля.

491. Поюровский Б.М. «Театр кукол… без кукол?» // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 144–146.

492. Райтаровская Н.Ф. «Маленький театр» // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 149–152.

493. Райтаровская Н.Ф. Гротеск с Афродитой // Декоративное искусство СССР. 1988. № 7. С. 22.

394. Семевский М. Торопец // Библиотека для чтения. 1863. № 12. С. 1–40.

395. Слонимская Ю. Л. Кукольный театр // Театр и искусство. 1916. № 9. С. 179–181.

396. Соловьев В. Вместо рецензии // Жизнь искусства. 1920. 17-19 апреля.

397. Соколов В. Марионетка // Театр и музыка. 1923. № 6. С. 629–632.

398. Соломоник И.Н. Проблема анализа народного театра кукол: Художественный язык народного кукольного представления // Советская этнография. 1978. № 6. С. 114–130.

399. Смирнов Л. Третий жанр «живым планом» // Театр. 1981. № 11. С. 117–123.

400. Смирнов Л. Пространства внутренний избыток // Декоративное искусство СССР. 1983. № 12. С. 18–22.

401. Смирнов Л. Эволюция маски в чучело // Театр. 1987. №7. С. 133–140.

402. Столпянский П. Кукольный театр старого Петрограда // Жизнь искусства. 1920. 24–26 апреля.

Театр марионеток: Из беседы с Андреем Белым // Театр. 1907. 4 октября.

403. Образцов С.В. Зачем людям театр кукол // Театр. 1987. № 7. С. 97–99.

404. [Объявление о конкурсе на сочинение кукольной пьесы] // Рабочий и театр. 1926. 26 октября.

405. Островский Г. Сценография старинного русского фольклорного театра // Интерпресс. График. 1987. № 3. С. 66–69.

406. Уварова И.П. Театр оживающей скульптуры // Театр. 1982. № 7. С. 35–40.

407. Уварова И. П. Дороги, которые мы выбираем // Театральная жизнь. 1986. № 11. С. 18–19.

407. Филатов Л. Письмо Сергею Образцову // Театр чудес. 2006. № 9. С. 33.

408. Французские нравы: Полишинель // Северная пчела. 1840. 9 июля. С. 608.

409. Фрейденберг О.М. Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. 1976. № 12. С. 16–22.

410. Шпет Л.Г. Человек с куклой // Театр. 1967. № 6. С. 74–78.

411. Шпет Л.Г. О театре кукол // Театр. 1977. № 7. С. 56–60.

412. Шрайман В.В поисках синтетического театра // Театральная жизнь. 1988. № 8. С. 21.

413. Щукин Н.С. О вертепе в Сибири // Вестник имп. Русского географического общества. 1860. Ч. 29. № 7. С. 25–35.

414. Юрковский Х. Четыре принципа // Театр. 1987. № 7. С. 99–102.

415. Юрковский Х. К счастью, есть некоторое меньшинство // Театральная жизнь. 1987. № 17. С. 12–13.

416. Юрковский Х. Стимуляторы развития театра кукол // Кукарт. 1994. № 5. С. 55–59.

*Издания на иностранных языках*

417. Antonelli A.M. Shaespeare de il Teatro di Figura in Europa. Palermo, 1983. 117 p.

418. Bartos J. Loutkarska kronika. Praha, 1963. 117 p.

419. Bendar K. Puppets and Fairy Tales. London, 1958. 52 p.

420. Baird B. The art of the Puppet. New York, 1965. 251 p.

421. Baty G. et Chavance R. Histoire des marionnettes. Paris, 1959. 124 p.

422. Bernstengel O., Scholze M. Dresdner puppenspielmosaik. Erfurt, 2005. 156 p.

423. Bernstengel O., Taube G., Weinkauff G. "Die Gattung Leidet tausend Varietaten..." Beitrage zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt, 1994. 210 p.

424. Birmans M. Luese Holzkopp. Aachen, 1984. 126 p.

425. Bordeau A., Bruchner W., Metken S., Nefzger V. Traumwelt der Puppen. Munchen, 1991. 359 p.

426. Drakowska-Nidtgorska O. Theatre Populaire de Marionnettes en Afrique Noir. Paris, 1976 (typescript). 56 p.

427. Duranty L. Le Mariage de raison. Paris, 1964. 23 p.

428. Dwiggins W. A. Marionette in motion. Detroit, 1939. 40 p.

429. Goldovski B. Rodzina Jakubowskich // Teatr lalek. 1988. № 1–2. Р. 18–21.

430. Goldovski B. Chronik des Puppentheaters in Rusland im 15-18 jh. Warschau, 1994. 216 p.

431. Goldovski B. Dia Mission Splawskis // Das andere Teater. 1994. № 14. Р. 24–30; 1994. № 15. Р. 27–28.

432. Goldovski B. Das «Exklusivprivileg» // Das andere Teater 1995. № 19. Р. 26–28; 1995. № 20. Р. 40–42.

433. Impe J.-L. Opera Baroque et Marionnette. Dix lustres de repertoire musical au siecle des lumieres. Charleville Mezieres, 1994. 385 p.

434. Kelly C. Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre. Cambridge, 1990. 292 p.

435. Pasqualino A., Vibaek J. Eroi, Mostri e Maschere. Firenze, 1990. 80 p.

436. Felix G. Conversation with Panch. Middlesex, 1994. 80 p.

437. Fittig H. Figuren theater praxis. Frankfurt am Main, 1996. 500 p.

438. Geza B. Babsszzinhaz 1949—1999. Budapest, 1999. 200 p.

439. Hogart A., Bassel J. Fanfare for Puppets! London, 1985. 152 p.

440. Jurkowski H. Dzieje teatru lalek. Wroclaw, 1991. 296 p.

441. Jurkowski H. Aspects of puppet theatre. London, 1988. 112 p.

442. Jurkowski H. Szkice z teorii teatru lalek. Lodz, 1993. 184.

443. Kaiser J. Mozart. Dia grosen Opern in Scherenschnitten von Lotte Reiniger. Kassel, 1987. 332 p.

444. Kelly C. Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre. Cambridge, 1990. 292 p.

445. Komedie a hry ceskych lidovych loutraru. Praha, 1959. 747p.

446. Landevin G., Leleu-Rouvray G. Bibliographie internationale des awrages sur la marionnette 1945-1980. Charleville-Mezieres, 1982. 115 p.

447. Leach R. The Punch and Judy show: History, Tradition and Meaning. London, 1985. 192 p.

448. Lemercier de Neuville, Theatre des Pupazzi. Lion, 1876. 411 p.

449. Leone B. la Guarattella. Burattini e burattinai a Napoli. Bologna, 1986. 100 p.

450. Longchval A., Honorez L. Toone et les mari- onettes de Bruxelles. Brussels, 1984. 158 p.

451. Magnin Ch. Histoire des marionnettes. Paris, 1852. 352 p.

452. Maindron E. Marionnettes et gignols. Paris, 1900. 382 p.

453. McPharlin P. The Puppet Theatre in America. A History: 1524 to 1948. Boston, 1969. 734 p.

454. Modignani A. L. Dizionario biografico e bibliografia dei burattinai, marionettisti e pupari della tradizione italiana. Bologna, 1985. 137 p.

455. Nold W. Rod puppets and Table-top puppets. Oxford, 1997. 354 p.

456. Sztaudinger J., Jurkowski H., Ryl H. Od szopki do teatru lalek. Lodz, 1961. 124 p.

457. Pasqualino A. The Sicilian Puppets. Palermo, 1981. 34 p.

458. Pausch O. Der figuren-spiegel (Richard Teschner). Wien— Koeln—Weimar, 1991. 100p.

459. Plassard D. L'acteur en effigie. Figures del'homme artificiel dans le theatre des avant-gardes historiques. Lausanne, 1992, 371 p.

460. Philpott A.R. Dictionnary of Puppetry. London, 1969. 224 p.

461. Purschke H. R. Puppenspiel und ver wandte Kunste in der Freiln Reichs-Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt, 1980. 184 p.

462. Purschke H. R. Uber das Puppenspiel und seine Geschichte. Frankfurt, 1983. 142 p.

463. Purschke H.R. The German puppet thetre today. Bonn Bad Godesberg, 1979. 80 p.

464. Purschke H.R. Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungslandern Europas. Ein historischer Uberblick. Franfurt, 1984. 450 p.

465. Radler K. Puppentheater-Erinnerungen. Wien, 2000. 130 p.

466. Reinfuss R. Architektura szopki krakowskiej // Polska sztuka ludova. Warszawa, 1948. № 11, 12. P. 8 – 26.

467. Riedel K. Puppentheater in Oldenburg. Ein Beitrag zur Geschiche und Kunst des Puppenspiels Beispiele aus dem Oldenburgen Land. Oldenburg, 1982. 170 p,

468. Sand M. Le Theatre de marionnetes. Paris, 1890. 320 p.

469. Speaight G. The History of the English Puppet Theatre. London, 1990. 366 p.

470. Scheidig K. Doctor Fausts Holenfahrt. Theens K. Das puppenspiel vom Doktor Faust. Stuttgart, 1971. - 107 p.

471. Taube G. Puppenspiel als kultur-historisches Phanomen. Niemeyer, 1995. 234 p.

472. Theatrum Mundi: Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel. Dresden, 1984. 81 p.

473. Till W. Puppen theater: bilder, figuren, dokumente in stadtmuseum. Munchen, 1986. 200 p.

474. Waszkiel. Dzieje teatru lalek w Polsce. Warszawa, 1990. 258 p.

475. Waszkiel M. Jan Wilkowski. Lodz, 1995. 64 p.

476. Waszkiel M. Piec sezonow Polski teatr lalek 1980 — 1985. Lodz, 1986. 86 p.

477. Waszkiel M. Polakowski A. Lodzkie sceny lalkowe. Lodz, 1992. 316 p.

*Архивные источники*

478. Бартенев М. Геракл. Архив Литературной части ГАЦТК, ед. хр. П-12, 30 л.

479. Белецкий Н.О драматургии театра кукол. Маш. копия. 1938 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-34/13, 3 л.

480. Белоруссова В. Тридцать лет в театре кукол. Автограф. Архив Музея ГАЦТК, личный архив С.А. Смелянской, 38 л.

481. Владычина Г. Автобиография. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ф. Владычиной, ед. хр. В-10, 12 л.

483. Гернет Н.В. [Из личной переписки]. Рукопись. 1979. Архив Музея ГАЦТК, личный архив Н. В. Гернет.

484. Голдовский Б.П. Хроника Московского областного театра кукол. Маш. копия. 1982 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-41/3, 42 л.

485. Голдовский Б.П. Продолжение безумного чаепития по поводу кукольной драмы. Маш. копия. 1986. Личный архив Б.П. Голдовского, 30 с.

486. Журнал № 8 заседаний Комиссии по изучению примитивного театра при ГАХН от 15 апреля 1927 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-439, 27 л.

487. Золотницкий Д. Николай Гумилев и театр марионеток. Доклад на международной научной конференции «Театр марионеток эпохи символизма». Санкт-Петербург, 4–8 июня 1996 г. Архив музея ГАЦТК, ед. хр. Р. 124. 4 л.

488. Конференция, посвященная итогам Первого Всесоюзного смотра театров кукол. 1937 г. Архив Музея ГАЦТК, ф. Декада 1937, оп. 80, д. 23, 220 л.

489. Кузмин М. Рождество Христово: Вертеп кукольный. ЦГАЛИ СПб, ф. 232, оп. 2, д. 10.

490. Кусов В.А. О Необыкновенном концерте. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Ф-97, 4 л.

491. Ленч Л. Сон Гитлера. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Ф-19, 6 л.

492. Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220. 228 л.

493. Материалы заседания Президиума ВТО от 03 июля 1941 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. К-42, 70 л.

494. Материалы Первого Всесоюзного смотра работников театров кукол. 1937 г. Архив Музея ГАЦТК, оп. 80, д. 22, 180 л.

495. Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, 275 л.

496. Невиль Л. Несусветная драма. Пер. Н. Райтаровской. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. П-16, 16 л.

497. Необыкновенный концерт. Редакция 1968 г. Архив Литературной части ГАЦТК, ед. хр. П-18, 8 л.

498. Обыкновенный концерт. Маш. копия. Архив Литературной части ГАЦТК, ед. хр. П-166, 9 л.

499. Полякова О. И. Агитационный театр. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Ф-28, 8 л.

500. Распоряжение № 10 Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 5 февраля 1938 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. 31, 184 Р\15, 2 л.

501. Савин Н. Из воспоминаний. В записи И. М. Бархаша. Маш. копия. 1948 г. Архив Музея ГАЦТК, ф. т-11, д. 378, 21 л.

502. Скворцов Д. Воспоминания, записанные И. М. Бархашом в августе 1945 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ф. И. Бархаша, ед. хр. 2026, 60 л.

503. Смирнова Н.И. История театра кукол народов СССР. Т. 1. Маш. копия. Архив Библиотеки ГАЦТК, ед. хр. Р-2101, 570 с.

504. Сперанский Е.В. Под шорох твоих ресниц. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. С- 17, 32 л.

505. Справка о репертуаре театров кукол РСФСР. 1963 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-47, 7 л.

506. Стенограмма Конференции работников кукольных театров. 22 мая 1930 г. Архив Музея ГАЦТК, ф. К-2, оп. 19, д. 1819, 290 л.

507. Стенограмма Конференции в ВТО. 1941 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. К-41, 180 л.

508. Степанов С. Гаданье. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ф. И. Бархаша, ед. хр. 2025, 67 л.

509. Филатов Л. Письмо Сергею Образцову. Архив Музея ГАЦТК им. С.В. Образцова, ед. хр. Ф-12, 1 л.

510. Юрковский Х. История театра кукол (от античности до романтизма). Варшава, 1970. Перевод И. Жаровцевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-157, 341 л.

*Указатель имен*

Аблынин Б.

Ададуров

Адиссон

Азов М.

Айвазов Е.

Аким Я.

Аксаков С.

Александров А.

Алексин А.

Аллар Ш.

Алтухов Н.

Амбо Я.

Андерсен Г.-Х.

Андреев М.

Андриевич В. В.

Андроников И.

Аполлинер Г.

Апулей

Ариосто

Аристова О.

Арлан

Астрахан М.

Ауслендер С.

Афанасьев Н.

Багрицкий Э.

Баллок

Бальмонт К.

Бардин Г.

Бартошевич В.

Бартенев М.

Бартрам Н.

Барышникова Н.

Бати Г.

Бауман

Бахтерев И.

Бахтин Н.

Бедный Д.

Беккет С.

Белецкий Н.

Белоруссова В.

Белый А.

Бен Джонсон

Бенавенте-И- Мартинес

Бенуа А.

Беранже

Беседовская Е.

Бестужев-Марлинский А.

Бибиков М.

Бизе Ж.

Билибин И. Я.

Бирман С

Благинина Е.

Блок А.

Богатырев П. Г.

Бомарше

Бомблед Л.

Бонавентуры

Бонди А.

Бонди Ю.

Борисов Н. М.

Борисова Е.

Бородин

Борский М.

Бошар М.

Браусевич Л.

Бретон А.

Бригадере А.

Бриоччи

Бриоше Ф.

Бруно Дж.

Бруштейн А.

Булгаков М.

Булышкина И.

Бурлова Н.

Буртынский А.

Бухарин Н.

Бычков

Бычкова А.

Бэнкс Дж.

Вагинов К.

Ванвиль Т.

Васильева Е.

Вахтангов Е.

Введенский А.

Веприцкая Л.В.

Вергилий

Вернадский В.

Веруччи

Верхарн Э.

Веселов А.

Веселовский А.

Веселы Й.

Вильковский Я.

Виолетт А.

Владимирова К.

Владычина Г.

Волков А.

Волынец М.

Вольский В.

Вольтер

Вольховский В.

Воробьев В.

Воронель Н.

Восс

Всеволодскийо-Гернгросс В.Н

Габбе Т.Г.

Гагарина М.М.

Гайдар А.

Галчинский К.

Гандерсгеймская Гросвита

Гартман Ф

Гаспери

Гауш А.

Гауш Ю.

Гафиз

Гельдероде М.

Гензель А.

Гераскина Л.

Гердт З.

Гернет Н.

Герцен А.

Гершензон М.

Гете Иоганн Вольфганг

Гиацинтова

Гиббелин

Гибшман К. Э.

Гилоди Е.

Гиппиус З.

Глоба А.П.

Глотов М.

Глоцер В. И.

Гоголь Н.

Голдсмит

Гольдони К.

Гольфельд В.

Горбенко П.

Городецкий С.

Горький А.М.

Готтхарт Г.

Гофман Э.Т.А.

Гофмансталь

Гоцци К.

Грановский Т. Н.

Графиньи

Грегори И.

Григорович Д.

Гумилев Н.

Гуревич М

Гуревич Т.

Гутман П.

Гэй

Гюбнер Юрий

Давиденко Е.

Давыдова А.

Даниил Хармс

Данцигер Л.

Данько Е.

де Бержерак Сирано

де Гельдерод Мишель

Лемерсье де Невиль

де Фалья М.

Дейч А.

Деммени Е. С

Деникин

Денников А.

Свифт Дж.

Джиральди

Джулиани Р.

Джунковский

Диккенс Чарльз

Дмитриев И.

Добужинский М.

Довлатов С.Д.

Достоевский Ф.

Дрда Я.

Дрейден С.Д.

Дризен Н.

Дриттенпрейс

Дюбуа

Дюллен Ш.

Дюранти Л.

Евреинов Н.

Елисеев В.В.

Елисеев Ю.

Еремин И. П.

Ершов П.

Ефимов И.

Жаров М.

Жарри А.

Жванецкий М.

Жозеф А.

Жуве Л.

Жуковская Е.

Жулев Г.А.

Заболотный А.

Заболоцкий Н.

Завадский Ю.

Задонин С.

Задорнов М.

Зайцев И.

Замятин Е. И.

Заходер Б.

Звайнигер

Зих О.

Ибсен Х.

Иванов Г.

Иванова А. А.

Ильинский

Ильф И.

Ильченко

Ионеско Э.

Иртыньева О.

Йорик

Каверин В.

Калма А.

Калмаков Н.

Калмановский Е. С

Кандаурова К.

Канкарович А. И.

Каноччи

Каплер А.

Каран де Аш

Карнаухова И. В.

Карсавина Т. П.

Карцев

Катаев В.

Качанов Р.

Кеворков Г.

Кирилловский А.

Кисилев Ф.

Кичанова И.

Клейст Г.

Клодель П.

Клыкова Н.

Коваль Ю.

Ковнацкая М.

Кожевников А.

Козинцев Г.

Козлов С.Г.

Коклен-младший

Колльер П.

Колчак

Колюбакина Н.

Коонен А.

Копасов Ю.

Копо Ж.

Корабельник М.

Коринец Ю.

Королев М.

Коростылев В.

Корсунский Л.А.

Коцебу А.

Кравченко В.

Кривин Ф.Д.

Кропивницкий Л.

Кругликова Е.

Крылов И.

Крэг Г.

Кузмин М.

Кулиш А.П.

Куприн А.

Куприна-Иорданская М.

Курдюмов В.В.

Курляндский А.Е.

Курочкин В.

Кусов В.А.

Лавренев Б.

Ламбер Э.

Ландау Г.

Лантьери

Ланчестер У.

Лафонтен

Лебедев Н.

Лебедева В.

Левинсон А.

Лейес У.

Ленч Л.

Леонов

Лермонтов М.

Лесаж

Лессинг Г.

Лесь Курбас

Ливанов В.

Липман Д.

Лифшиц В.

Лихачев Д. С.

Ловченовская О.

Гарсиа Лорка Ф.

Лукашевич Г.

Луначарская С. Н.

Любош С.

Майнэ Ж.

Макеев С.

Макиавелли

Мак-Фарлин П.

Малик Я.

Мальмонт

Маляревский П.

Мамаев Л.

Манфред

Манчев П.

Маныч П. И.

Маньена Ш.

Марджанов К.

Марк Монье

Маркелова В.

Марло К.

Мартелли

Мартынова

Маршак С.Я.

Маслов А.

Матвеев А.

Матвеев Г.

Машаду К.

Маяковский В.

Медведев В.

Медведева И.

Медведкина Н.

Мейерхольд В.

Мендрон Э.

Мерзляков

Метальников В.

Метерлинк М.

Мешке М.

Мешков К.

Мирсаков Я.

Михалков С.

Михоэлс С.

Мишин А.

Мокульский С.

Моливанский В.

Мольер

Монье М.

Морен Ш.

Морис Метерлинк

Морозов П.О.

Морэн Л.

Москвина М.

Моцарт

Мошковская

Мухин К.Н.

Беззубцев Н.

Наполеон

Негро М.

Некрасов Н.

Некрылова А. Ф

Нельсон

Немеровский

Немченко Л.

Немченко Н.

Нероде Г.В.

Нечаев В.

Николаев А.

Новацкий В.

Нориак Ж.

Норштейн Ю.

Носов Н.

Оболенский Ю.

Образцов С.В.

Одоевский В.Ф.

Оленин

Олеша Ю.

Орлов В.

Орневаль

Осипова Н.

Остер Г.Б.

Островский А.

Павлинов П.

Патрик Е.

Перетц В. Н.

Перро Ш.

Петров Н. В.

Пешеходова Г.

Пиль А.

Пиотровский Адр.

Пирон

Платон

Погорельский А.

Пол Рейнолдс

Полевой Н.

Поленов В.

Поляков В

Полякова О. И.

Потоцкий

Поюровский Б.М.

Преображенский С.

Прилежаева М.

Прокофьев С.

Прокофьева С.

Пуни

Пушкин А.

Пшавела В.

Пыляев М.

Рабин О.

Рабле

Райкин

Райнер Дж.

Райтаровская Н.

Распопов

Резников А.

Ремизов А.

Ренгубер Л.

Рерих Н.

Ривьер А.

Риккобони

Роберт Грин

Родари Д.

Ронни Баркет

Ростан Э.

Роти

Рудаков П.

Рудин М.

Руставели Ш.

Руццанте

Савин Н.М.

Сазонов П. П.

Сазонова Н.

Сакс Г.

Салтыков-Щедрин М. Е.

Сальмон

Самодур С.С.

Санд Ж.

Санд М.

Сапгир Г.

Светлов М.

Свешников

Седов С.

Секретарев

Сельвинский И.

Серафин Д.

Сервадони

Сервантес

Серов В.

Серпинский С.

Силюнас В.

Симонов Р. Н.

Симонович-Ефимова Н.

Синакевича В.

Синьоре А.

Скворцов Д.

Скороспелов И.

Слободкин П.

Слонимская

Смирнова Н. И.

Смирнов-Сокольский Н.

Соколов В. А

Соллогуб В.

Соловьев В.

Соломоник И. Н.

Сомм А.

Спасский Д.

Спейт Дж.

Спенсер Дж.

Сперанский Е.В.

Спешнева А.

Сталин И.В.

Станиславский К. С.

Стендаль

Степанов С.

Стефанов Д.

Стиль

Столяров С.

Страницкий Й.

Страхов Б.

Стриндберг А.

Суворин А.

Сударушкин В.

Судейкин С.

Суни И.

Супонин М.

Сухово-Кобылин

Таирова А.

Тараховская Е.Я.

Тенорио

Теплицкий Г.

Терентьева С.Р.

Терехова В.

Тести

Тирсо ди Молина

Тихвинский В.

Токмакова И.

Толстая Т. Н.

Толстой А. Н.

Толстой Л.Н.

Трубникова

Туберовский М.

Тугендхольд Я.

Тудоровская Е.

Тургенев

Туровер М.

Туровская М.

Уальд О.

Улицкая Л.

Унгерн

Усач Г.

Усачев А.

Успенский Э.Н.

Утесов Л.

Фаворский

Феваль П.

Федорченко

Федотов А.

Фельтен И.-Г.

Филдинг

Филатов Л.

Филиппою В.

Ферриньи

Флетчер И.

Флоренский П. А.

Фо Ф.

Фон дер Бек М.

Форш О.

Франс А.

Франц Поччи

Футлик Д.

Фюзелье

Хазанов Г.

Хайт А.

Хоггарт Уильям

Ходза Н.

Холин И.

Хольден Томас

Цеткин И. А.

Цехновицер О.

Циглер Г.А.

Циолковский К.

Цуканов А.

Цфасмана

Цыферов Г.

Чандар К.

Чапек К.

Чаянов А.

Чекки М.

Чеповецкий Е.П.

Черемных-Хвостенко М. М.

Черняк Е.

Чехов А.

Чижевский А.

Чижинский Иосиф Стефан

Чиконьини

Чуйко П.

Чуковский К.И.

Шаванс Ш.

Шалимов В.

Шапиро С.

Шапорина-Яковлева Л.

Шарбюлье В.

Шарк Шарлотта

Шварц Евг.

Швембергер В.

Швигерлинг Г.

Шекспир

Шеллинг

Шеридан

Шестаков Н.

Шибаев А.

Шиллер

Шинк

Шифман М.

Шишова Т.

Шкловский В.

Шнейдер Е.

Шницлер А.

Шолом-Алейхем

Шоу Дж. Б.

Шпет Л. Г.

Шпис Иоганн

Шток И.

Шувалов А.П.

Шульгин Н.

Шуринова М.

Эберле И.Г.

Эканоб

Эккоуд Ж.

Эрдман Н.

Эшмамбетов К.

Юденич

Юрек С.

Юрковский Х.

Юткевич С.

Яковлева Л. В.

Яновская Э.

Янушевская Х.

*Указатель пьес*

А вот и мы!

А, где волшебная страна

Авдотья Рязаночка

Авраам

Авторский фарс с кукольным представлением «Столичные потехи»

Агитмедведь

Аглавена и Селизетта

Азиатская Баниза, или Восходящее золотое солнце империи Пейо

Ай да Балда

Актеон

Аладдин и Паломид

Аленушка и Иванушка

Аленушка и солдат

Али Баба и разбойники

Алинур

Алый флаг

Американский принц и африканская принцесса

Amori di Alessandro Magno

Антанта, побежденная Красной Армией

Антоний и Клеопатра

Антошка, Тошка и Великан" - "Баранкин, будь человеком!

Арлекин - живые часы, или Бумажный ребенок

Арлекин - сердитый гадатель по воде

Армейские сказки

Армянская легенда

Артаксерксово действо

Arcifan fano Re de Mat

Атаман венецианских разбойников, или Пожар в Венеции

Атеист, наказанный громом

Buove d`Antono

Бабушкины сказки

Бабье равноправие

Балаган

Балаганчик

Балаганчик дона Кристобаля

Баня

Бдительный страж

Бей врага!

Белый архар

Белый пудель

Бери-баар

Благовещение

Блоха

Блудный сын

Бобок

Боевой Петрушка

Божественная комедия

Большой Иван

Брат и сестра

Братья Монгольфье

Бука

Буратино

Буратино летит на луну

Буря

Бывший мышонок

Бык осел и звезда

В стране невыученных уроков

Вавилонская башня

Вампука

Варфоломеевская ярмарка

Василиса Прекрасная

Велизарий, или Римский полководец

Великий Могол

Великий Могол, или Испытание любви принца Зелимора и принцессы Мирмины

Великодушный султан, или Морское сражение на Черном море

Верный Джим

Вертеп

Вертеп кукольный

Веселые медвежата

Весёлые путешественники

Витязь в тигровой шкуре

Вишневый сад

Военная тайна

Война карточных королей

Волк на дереве

Волшебная калоша, М. Туровер, Мирсаков

Волшебная лампа Аладдина

Волшебная флейта

Волшебная цитра, или Праздник ведьм на драконовой скале

Волшебник изумрудного города

Волшебник Ох

Волшебники

Волшебное оружие Кензо

Волшебные кольца Альмандзора

Волшебные сапоги

Волшебные тыквы

Волшебный дворец, или Приключение на охоте

Вражеский десант

Вредный витамин

Все волки боятся

Всегда готов

Всем, всем, всем - сев, сев, сев!

Вторник Мэри

Гамлет

Гарантийные человечки

Гасан – искатель счастья

Геракл

Гец фон Берлинтхен

Гиньоль

Год слона

Голубая Онега

Голый король

Гондла

Горицвет

Город мастеров, или сказка о двух горбунах

Горя бояться — счастья не видать

Горящие паруса

Господин кот

Гравюры на дереве вкупе с Житием безумца

Граница

Громобой, или Сын Вадима Новгородского

Гулливер в стране лилипутов

Гусенок

Два болтуна

Два клена

Два Мамеда

Два мастера

2:0 в нашу пользу

Две царицы

Двенадцатая ночь

Двенадцать месяцев

Двуликий Арлекин, или Обманутая любовница

Девушка и Смерть

Девушка, поливающая альбааку, и Принц-попрошайка

Дед и журавль

Действа о короле Адмете и королеве Алкесте

Дело о разводе

День рождения Карлсона

Дерево превращений

Деревянный голубь

Десятилетняя осада Трои

Дети Калевы

Дети Парижа

Джим и Доллар

Джунгли

Диалог Див

Дикий

Дитя Аллаха

Длинноперый

Добрый Хортон

Доктор Фауст

Домик для гидры

Дон Жуан

Дон Жуан, или Каменный гость

Дорога бедняка

Дорога веков

Дочь золотого змея

Дочь Фараона

Драма для дураков, написанная Томом Дураком

История... двух верных друзей, обитавших на берегу реки

Дьявол-осел

Дьявол-проповедник

Дювелор, или Фарс о постаревшем Дьяволе

Дядюшка Ау

Дядя Мусор

Дядя Федор, пес и кот

Егорьева комедия

Еж и Петрушка

Елизавета Бам

Елка у Ивановых

Жавотт

Женитьба

Жив Чапай

Жизнь и смерть композитора

Жирафенок

За стенами дома

Забытая кукла

Завистник

Загадка

Задумчивая интермедия

Зайка - зазнайка

Заклятые враги

Замок Агути

Заяц и Кот

Звездный мальчик

Звезда Тимура

Зеленая лисица

Зеленая фуражка

Зеленый змий

Золотая голова

Золотая каска

Золотой век

Золотой мальчик

Золотой цыпленок

Зори

Enea nel Lazio

Иван крестьянский сын

Иван Царевич и серый волк

Иван-царевич

И-Го-Го

Игра интересов

Игры с чертом

Иерусалим

Избиение младенцев

Илья Муромец, крестьянский сын

Иона и кит

Иржик-молодец

Искушение Святого Антония

Искушение святого Антония

Ищи ветра в поле

Каждый по-своему

Как 14 держав Москву воевали

Как братец Кролик победил мистера Льва

Как Гитлер черту душу продал

Как дожить до субботы

Как ежик подстригся

Как кошка с собакой

Как Лиса Медведя обманывала

Как Львенок и Черепаха пели песню

Как немецкий генерал с поросенком воевал

Как самураи в тайгу ходили

Как чайник на рельсы встал

Как четырнадцать держав Москву воевали

Каменный гость

Канакапури

Кандидат для трепанации

Капризка

Карагёз

Картофельный человечек

Кассандрино - ученик живописца

Катькин день

Каштанка

Китайская ваза

Класс против класса

Клочки по заулочкам

Кобыла Мила

Ковбойская история

Кого мы били, бьем и будем бить

Козлята и серый волк

Кокули

Колобок

Комедиантка Лола

Комедия народного Петрушки

Комедия о Гансвурсте

Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка

Комедия об Есфири

Конек-горбунок

Концерт кукол

Концерт-варьете

Коричневая чума

Королевская охота

Королевская принцесса Аврора

Король Лир

Король-олень

Корсар

Косолапые братья

Кот в сапогах

Кот Васька и его друзья

Кот и заяц

Кот-гусляр

Котенок по имени Гав

Кошкин дом

Краса Ненаглядная

Красная шапочка

Красная Шапочка и Серый волк

Красноармейские частушки

Красный флаг

Критика трагедии "Дидона

Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза

Крокодил на фронте

Крылья

Кто он?

Куземка или Потеха царя Алексея Михайловича

Ку-ка-реку

Кукла инфанты

Куклы с дубинками. Трагикомедия о доне Кристобале

Кукольная пустыня

Кукла наследника Тутти

Лазарь-ворчун

Лев и котенок

Лекарь поневоле

Лесная тайна

Лесные артисты

Лесные часы

Лисья книга

Лобастый

Лошарик

Любит - не любит

Любовь за любовь

Любовь к одному апельсину

Любовь, любовь…

Любознательный слоненок

Мадемуазель де ля Кошоньер, или Я хочу замуж

Макарова месть

Макбет

Маленькие трагедии

Маленький водяной

Мальчик из Княж-озера

Мальчик-с-пальчик и его родители

Мандрагора

Марианна, или Женщина-разбойник

Маугли

Маяковский – детям

Медведь и девочка

Медведь и Луна

Медвежий домик

Мерин

Меропа

Мистер Гудмен и миссис Грация

Мистерия о Страстях Господних

Мистер-Твистер

Мичек-Фличек

Молчаливая женщина

Mondo della luna

Морозко

Мотоциклист

Моя бабушка — ведьма

На арене - куклы

Наследство Бахрама

Наш цирк

Наша конституция

Не буду просить прощения

Неизвестный с хвостом

Необыкновенное состязание

Необыкновенный концерт

Неожиданная дружба

Непоседа, Мякиш и Нетак

Неразменный рубль

Несусветная драма

Неувязка

Никита Кожемяка и Змей Горыныч

Ниневия

Новая Пенелопа

Новые приключения Пифа

Ноев ковчег

Ночь перед Рождеством

Ноэль, или Рождественская мистерия

Ну, Волк, погоди!

Нукри

Нур-Эддин - золотые руки

О Бахусе с Венусом

О Баязете и Тамерлане

О великом короле Марокко

О грехопадении Адама и Евы

О Давиде и Голиафе

О Деникине-хвастуне и герое-красноармейце

О Дьяволе, который проповедовал чудеса

О житии и смерти Дон Жана, или зерцало злочинной юности

О займе

О князе Эберикусе

О князе Эберикусе, или дважды замужняя принцесса Сигизмунда и принц Густав Гардиус

О короле Агасфере и королеве Есфири

О короле Адмете и силе великого Геркулеса

О преступлении прародителей Адама и Евы

О принце, который всему научился из книг

О разрушении города Трои

О целомудренном Иосифе от Сересы зело любимом

О чем рассказали волшебники

О штучках поповских и кулаковских

Об Адаме и Еве

Об Есфири и Мардохее

Об Иване-Горохе

Об Иосифе

Обезьяна-доносчица

Обольститель из Севильи, или Каменный гость

Обыкновенный концерт

Один волк, два охотника и три поросенка

Одна за другую

Одна испанская ночь

Олоферново действо

Онезим

Онезим или Злоключения Приу

Опера нищих

Орешек

Освобождение Мелиссендры

Осел в овчине

Осенняя сказка

Ослик Плюш

Осмеянный доктор

Особый эскадрон

От крыльца Семена до царского трона

От царя к Октябрю

От южных гор до северных морей

Отелло

Отравленная туника

Охота на носорога

Очарованная сабля

Очарованный лес

Очень хитрая сказка

Павлик Морозов

Палочка-выручалочка

Панч-бакалавр

Пастушка и трубочист

Пер Гюнт

Перешагни порог

Пес по имени Пес

Петруха и разруха

Петрушка

Петрушка в тылу

Петрушка и Гитлер

Петрушка и фашист

Петрушка-иностранец

Петрушка-путешественник

Петрушкина полька

Петрушкино племя

Петух-удалец

Петя и волк

Пир горой Винни-Пуха

По зеленым холмам океана

По медвежьему следу

По щучьему веленью

Побег в Турцию, или Невольный пленник

Повелитель трав

Под шорох твоих ресниц

Подарок

Поиграем с Поиграем

Покорение Алжира

Политические пантомимы

Полишинель - Дон Кихот

Полишинель - раздатчик остроумия

Полосатая история

Полочка

Полторы горсти

Поляки

Полянка

Поросенок в ванне

Поросенок Чок

Пороховой заговор

Последняя ночь Дон Жуана

Посылка из Праги

Потапыч

Потерялся рыжий клоун

Похищение луковиц

Празднества Плундервельской ярмарки

Превращение Петрушки

Привет мартышке

Приказ по Армии

Приключения барона Мюнхгаузена

Приключения Васи Теркина

Приключения муравья Ферды и жука Футлика

Приключения Незнайки

Приключения охотника Дамая

Приключения Пин-Пина

Приключения Пифа

Приключения юного натуралиста

Принтипрам

Принц Лутоня

Принцесса Какамбо

Пристанище

Про Гитлерище-поганое

Про добро и зло и про длинный язык

Про Лешу, который умел превращаться во все-все-все

Проблеск реальности

Проделки Каспера

Происшествие в кукольном театре

Проказницы Виндзора

Проспиртованные

Про Федота-стрельца

Прыг и Скок

Птицы

Птичье молоко

Пузан

Пустяки

Путешествие в странные страны

Путешествие в страну Наоборот

Пушкин

Пьеро-Ромул или вежливый похититель

Пятак и Пятачок

Пять похищенных монахов

Пять сестер и Ванька-встанька

Раздраженный муж

Разрушение Норвича

Распятие Христово

Рассказ Ивана Ивановича

РВС

Ревизор

Ревность Барбулье

Репка

Роман о Шише Тверском

Ромео и Джульетта

Рудольф, адский сын, или Страшное наказание

Рыцарь-разбойник

С другой стороны

Сад великой дружбы

Сад Тюльери

Сармико

Свадебная трапеза поющего Арлекина

Свадьба

Свадьба Пимперле после смерти

Сверчок на печи

Семирамида

Семь Симеонов

Серая шейка

Серебрянная табакерка

Серый волк

Сестрица Алёнушка и братец Иванушка

Сила великого Геркулеса, или О царе Адмете и царице Алкесте

Силы любви и волшебства

Синяя борода

Сказание о Лебединце-городе

Сказка кувырком

Сказка о Емеле-дураке

Сказка о козе лупленой

Сказка о Красной Шапочке

Сказка о маленьком Каплике

Сказка о мертвой царевне

Сказка о Пете толстом ребенке, и о Симе, который тонкий

Сказка о потерянном времени

Сказка о храбром солдате

Сказка о царе Салтане

Сказка про козла

Сказка про солдата и змею

Сказка странствующего факира

Сказки

Сказки у Лукоморья

Склад новостей

Сладкий пирог

Следопыт

Сливовые косточки

Сломанный мост

Слон

Слон и Зоя

Слоненок

Случайная пятерка

Смелому - счастье

Смерть Тентажиля

Снегуркина школа

Снегурушка

Снежная королева

Совиный замок

Содом и Гоморра

Сокровища Гимолы

Сокровище Валидуба

Солдат и ведьма

Солнце заходит

Солнышко и снежные человечки

Соловей

Соловей и император

Соломенная шляпка

Соломенный бычок

Сон в летнюю ночь

Сон в руку

Соната призраков

Спридити

Спуск Энея в ад

Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем

Степан Разин

Сто друзей

Страсть, яд, окаменение, или роковой газоген

Сумка, откройся

Сундук сказок

Счастливый Ганс

Счастье после скорби, или Любовь утешает

Считаю до пяти

Сын евнуха

Сэмбо

Таинственный гиппопотам

Таинственный остров

Тайны души

Тайны золотого ларца

Такой рогатый, такой лохматый

Talismano

Там внутри

Таня-Сорока

Тень Кучера-поэта

Теремок

Тигренок Петрик

Тим и Бим

Тимур и его команда

Точильщик любви

Трагическая история доктора Фауста

Три поросенка

Три поросенка

Три революции

Тропой приключений

Троянская война

Трям! Здравствуйте

Убю задушенный

Убю закованный

Убю на холме

Убю-король

Убю-рогоносец

Украденная невеста

Украденный мяч

Украденный штаб

Укрощение Строптивой

Ундервуд

Униженный отец

Утэген Батыр

Finto principe

Ф.З.С. (Фабрика звездных строителей)

Фарс о Смерти, которая чуть не умерла

Фауст

Фашистских гадов встречаем, как надо

Футболист

Хитрости любви

Хождение по верам

Хороший конец – делу венец

Храбрый Касьян

Храбрый портняжка

Хрустальный башмачок

Царевна-лягушка

Царственная принцесса Аврора и неистовый Ораландес

Царь - водокруг

Царь Максимилиан

Царь Салтан

Царь-девица

Цветик-семицветик

Цветные хвостики

Цветок жизни

Цветы мести

Цирк

Цирк Арчибальда Фокса

Цирк Шардам

Цирковое представление

Чайка

Чебурашка и его друзья

Человек с хвостом

Человек, которого не было

Человеческий разум

Чрезвычайные перемены счастья и несчастья Алексея Даниловича князя Меншикова

Черная шапка с красными ушами

Черствый хлеб

Чертов колодец, или Старик везде и нигде

Чертова мельница

Чеховские миниатюры

Чиханье Геркулеса

Чудесные и печальные истории доктора Фауста - чернокнижника из Виттенберга

Чудесный клад

Чудо святого Антония

Чуче

Шарф Коломбины

Шекс против Шо

Шемякин суд

Шерстяной барашек

Шестеро товарищей

Школа зайчиков

Шлягер, шлягер, только шлягер!..

Штык

Щуча

Эпопея

Эрик XIV

Эхо-болтун

Юдифь и Олоферн

Юлий Цезарь

Я — цыпленок, ты — цыпленок

Я вас люблю, ромашка!

Я спасу тебя, Маша

Яшка в раю

1. Белецкий А. Старинный театр в России. М.: Т-во «В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1923. С. 5. [↑](#footnote-ref-2)
2. Maindron E. Marionnettes et gignols. Paris, 1900. [↑](#footnote-ref-3)
3. Magnin Ch. Histoire des marionnettes. Paris, 1850. [↑](#footnote-ref-4)
4. Маньен Ш. История марионеток у древних // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 4. Кн. 8. С. 3. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: Jorick. Storia dell Burattini. Florence, 1902. [↑](#footnote-ref-6)
6. См.: Йорик. История марионетoк / 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. [↑](#footnote-ref-7)
7. Йорик. История марионеток. С. 81–83. [↑](#footnote-ref-8)
8. Jurkowski H. Dzeije literatury dramatycznej dla teatru lalek. Wroclaw, 1991. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник Императорских театров. 1895. Приложение. Кн. 1. [↑](#footnote-ref-10)
10. См.: Слонимская Ю. Л. Марионетка // Что же такое театр кукол: Сб. статей. М.: СТД, 1990. С. 27–69. [↑](#footnote-ref-11)
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. [↑](#footnote-ref-12)
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. [↑](#footnote-ref-13)
13. Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем Кукольный театр и театр живых актеров // Ученые записки Тартусского гос. ун-та. Вып. 308: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. VI. Тарту: ТГУ, 1973. С. 306–329. [↑](#footnote-ref-14)
14. Там же. С. 313. [↑](#footnote-ref-15)
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. М.: ВТО, 1980. С. 23–28 и др. [↑](#footnote-ref-16)
16. См.: Москалев И. М. Ленора Шпет: Уроки театра и жизни. М.: СТД РФ, ГАЦТК им. С. Образцова, 2005. [↑](#footnote-ref-17)
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. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: Дрейден С. Д. Куклы мира // Театр кукол зарубежных стран. С. 5–68. [↑](#footnote-ref-19)
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 «Цэндерикэ». М.: Искусство, 1973; Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. М.: Искусство, 1983. [↑](#footnote-ref-20)
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 архитектоника 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. [↑](#footnote-ref-21)
21. См. Калмановский Е. С. Дни и годы: Жизнь Т. Н. Грановского. Л.: Сов. Писатель, 1975; Калмановский Е. С. Российские мотивы: (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. [↑](#footnote-ref-22)
22. См.: Кулиш А. П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. Л.: ЛГИТМиК, 1987. [↑](#footnote-ref-23)
23. Кулиш А. П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. С. 3. [↑](#footnote-ref-24)
24. См.: Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века: (1900–1974). М.: Берегиня, 1994. [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1993. [↑](#footnote-ref-26)
26. См.: Иванова А. А. Театр кукол: Содержательность традиционных технологических систем: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. СПб., 1996. [↑](#footnote-ref-27)
27. См.: Райтаровская Н.Ф. Марионетка в истории русского театра кукол: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидат искусствоведения. М., 1988. [↑](#footnote-ref-28)
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. [↑](#footnote-ref-29)
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. [↑](#footnote-ref-30)
30. Бибиков М. Уличные зрелища в Италии. Из записок туриста//Москвитянин. 1854. N 6. Кн. 2. , март, с..94-96 [↑](#footnote-ref-31)
31. См.: Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, л. 89. [↑](#footnote-ref-32)
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 Пульчинелля... 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, одногоиз героев назвали (они, или зрители) русским именем Петрушка. [↑](#footnote-ref-33)
33. См.: Йорик. История марионеток. М., 1990. С. 55. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. С. 51. [↑](#footnote-ref-35)
35. Гольдони К. Мемуары. М.-Л.: «Academia», 1933. Т. 1. С. 13. [↑](#footnote-ref-36)
36. Гольдони К. Мемуары. Т. 1. С. 149–150. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же. С. 150. [↑](#footnote-ref-38)
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). [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: Йорик. История марионеток. С. 62, 63, 82 -83. [↑](#footnote-ref-40)
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. [↑](#footnote-ref-41)
41. Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч.: В 15 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 9. С. 246. [↑](#footnote-ref-42)
42. Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч. Т. 9. С. 247. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же. С. 249–250. [↑](#footnote-ref-45)
45. Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция // Собр. соч. Т. 9. С. 250. [↑](#footnote-ref-46)
46. Йорик. История марионеток. С. 21. [↑](#footnote-ref-47)
47. Как известно, это реальная личность, севильский дворянин из состоятельной испанской семьи. Его отец, Дон Тенорио был известным в Х1V веке кастильским адмиралом. Сам же будущий Севильский обольститель служил главным королевским виночерпием при дворе Петра Свирепого и был непременным участником приключений и буйств этого короля-авантюриста, благодаря чему и стал еще при жизни предметом фантастических слухов, легенд, рассказов. Особенно 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 [↑](#footnote-ref-48)
48. См. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси // Ежегодник Императорских театров. 1895. Приложение. Кн. 1. С. 93. [↑](#footnote-ref-49)
49. См.: Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века. С. 199–200. [↑](#footnote-ref-50)
50. Бенавенте-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги — лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 153. [↑](#footnote-ref-51)
51. Бенавенте-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги — лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 192. [↑](#footnote-ref-52)
52. Лорка Ф. Г. Балаганчик Дона Кристобаля // Лорка Ф. Г. Избранное: Поэзия, проза, театр. М.: «Аст», 2000. С. 324. [↑](#footnote-ref-53)
53. Силюнас В. Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта. М.: Наука, 1989. С. 114–116. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же. С. 124. [↑](#footnote-ref-56)
56. Лорка Ф. Г. Куклы с дубинками: Трагикомедия о доне Кристобале // Лорка Ф. Г. Избранное: Поэзия, проза, театр. С. 340. [↑](#footnote-ref-57)
57. Силюнас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта. С. 125. [↑](#footnote-ref-58)
58. Суворин А. С. Предисловие // Метерлинк М. Тайны души. СПб.: [А. С. Суворин], 1895. С. 4. [↑](#footnote-ref-59)
59. Суворин А. С. Предисловие // Метерлинк М. Тайны души. С. 9. [↑](#footnote-ref-60)
60. Метерлинк М. Тайны души. С. 24 [↑](#footnote-ref-61)
61. Симонович-Ефимова Н. Я. Задумчивая интермедия // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980. С. 102. [↑](#footnote-ref-62)
62. Гельдерод М. Остендские беседы // Гельдерод М. Театр. М.: Искусство, 1983. С. 621–630. [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же. [↑](#footnote-ref-64)
64. Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до нащих дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-220, л. 126. [↑](#footnote-ref-65)
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. [↑](#footnote-ref-66)
66. См.: Йорик. История марионеток. С. 90. [↑](#footnote-ref-67)
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. [↑](#footnote-ref-68)
68. Джонсон Б. Драматические произведения. М.: Academia, 1931. С. 704–705. [↑](#footnote-ref-69)
69. Шекспир В. Гамлет / Пер. М. Лозинского // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии: В 2 т. М.: Худож. лит. 1988. Т. 2. С. 206. [↑](#footnote-ref-70)
70. Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, л. 128. [↑](#footnote-ref-71)
71. Йорик. История марионеток. С. 89–90. [↑](#footnote-ref-72)
72. В другой пьесе — «Склад новостей», созданной через несколько лет после «Дьявола-осла», Джонсон вновь обращается к этой теме от имени одного из персонажей: «...Мой муженек, Тимофей Сплетня, царство ему небесное, бывало говаривал, что без шута и черта и пьеса ему не в пьесу. Он всегда стоял за черта, дай ему бог здоровья! «Подавай мне черта за мои денежки…» — говорит, — «Черта хочу! Пойдем завтра смотреть пьесу «Черт-осел». Говорят, сочинил ее какой-то ученый, он, говорят, умеет писать и, лопнуть мне, даже читать!» [↑](#footnote-ref-73)
73. Цит. по: Йорик. История марионеток. С. 96. Пьеса «О грехопадении Адама и Евы» — одна из самых популярных в кукольных театрах того времени. Мильтон, безусловно, видел ее и , вероятно, этот кукольный спектакль надолго запомнился будущему создателю «Потерянного рая». [↑](#footnote-ref-74)
74. Цит. по: Дрейден С. Д. Куклы мира // Театр кукол зарубежных стран. С. 17. [↑](#footnote-ref-75)
75. Этот же театр осуществил первую постановку (1728 г.) «Оперы нищих» Дж. Гея, где куклы пародировали не только «живую» оперу, но и актеров-исполнителей. [↑](#footnote-ref-76)
76. Маньен Ш. История марионетое Европы с древнейших времен до нащих дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-220, л. 173. [↑](#footnote-ref-77)
77. Диккенс Ч. Лавка древностей // Собр. соч.: В 30 т. М.: Худож. лит. , 1958. Т. 7. С. 147–148. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. С. 151. [↑](#footnote-ref-79)
79. См.: Сперанский Е. В. Актер театра кукол. М.: ВТО, 1965. С. 12. [↑](#footnote-ref-80)
80. Диккенс Ч. Лавка древностей // Собр. соч. Т. 7. С. 227. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же. С. 228. [↑](#footnote-ref-82)
82. Там же. С. 245–246. [↑](#footnote-ref-83)
83. Диккенс Ч. Лавка древностей // Собр. соч. Т. 7. С. 246. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же. С. 247. [↑](#footnote-ref-85)
85. См.: Там же. С. 246–247, 280. [↑](#footnote-ref-86)
86. При последующих изданиях — «История марионеток», «История марионетки». [↑](#footnote-ref-87)
87. Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 227. [↑](#footnote-ref-88)
88. Журналы «Маска» и «Марионетка» были органами созданного Г. Крэгом экспериментального театрального центра «Арена Гольдони». [↑](#footnote-ref-89)
89. Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 232. [↑](#footnote-ref-90)
90. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же. [↑](#footnote-ref-92)
92. Шоу Б. Шекс против Шо // Шоу Б. Избранные сочинения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 2. С. 274. [↑](#footnote-ref-93)
93. Подобно Дон Жуану, доктор Фауст был реальной исторической личностью, бродячим ученым. Он учился магии (естественным наукам) в Кракове, родился в конце ХV в. и умер около 1540 г. «страшной смертью», вероятно, в результате неудачного химического опыта. [↑](#footnote-ref-94)
94. [Из письма эрцгерцогини Магдалины Австрийской ее брату Фердинанду в Регенсбург] // Легенда о докторе Фаусте. М.: Наука, 1978. С. 120 [↑](#footnote-ref-95)
95. Если «отцом Гансвурста» считается Йозеф Страницкий, то «отцом» Касперля по праву является Франц Поччи. Именно в его пьесах, которые много играются кукольниками и до сего дня, появился этот персонаж, заменив старого доброго обжору Гансвурста. Характер Касперля — самого популярного сегодня немецкого кукольного героя, именем которого называются многие театры, легко понять по пьесам, где он играет одну и ту же роль — самого себя. Он намного более добродушен, чем Петрушка или Панч. В отличие от них, любит детей. В пьесе Поччи «Совиный замок» Касперль, благодаря волшебству, делается министром. Принимая высокую должность, он лукаво замечает, что «вместе с должностью приходит и мудрость». В другой пьесе на вопрос Крокодила: «Где моя жена,где мой ребенок?» Касперль спокойно отвечает: «За кулисами». В этой же пьесе Касперль попадает в густой, дремучий лес. Он оглядывается вокруг и, обращаясь к публике, говорит: «Декорация — незнакомый мне лес. Ее, кажется, снова покрасили, и теперь я абсолютно потерял ориентацию»..Касперль играет в романтических кукольных спектаклях. Он играет на одной сцене с благородными влюбленными, рыцарями, королями, принцами, принцессами, страшными сказочными духами, аллегорическими фигурами… Но сам — глуповатый хитрый обжора — совершенно из другого мира. Его появление каждый раз вызывает у зрителей ожидание чего-то смешного и неожиданного. Во всем остальном он мало отличается от традиционного Гансвурста. Он так же любит наказать обидчиков палкой и такой же любитель колбасы, пива и сосисок. Касперль — непременный герой кукольных спектаклей. Со временем выражение «касперле-театр» приобрело то же значение, что в России — «петрушечный театр», то есть — театр перчаточных кукол. Слава Касперля затмила славу его предшественников. Его именем назвали одно из предместий Вены и мелкую монету - плату за вход в театр кукол. [↑](#footnote-ref-96)
96. Слободкин Г. С. Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. С. 22–23. [↑](#footnote-ref-97)
97. Письмо о пропавшем «Фаусте» Лессинга капитана фон Бланкенбурга // Легенда о докторе Фаусте. С. 251. [↑](#footnote-ref-98)
98. Гете И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л.: Наука, 1984. С. 7–8. [↑](#footnote-ref-99)
99. Различные варианты кукольных комедий «Об Эсфири» были чрезвычайно популярны в Западной и Восточной

    Европе XVII–XVIII веков. Есть немало свидетельств существования таких спектаклей и в России того же времени. [↑](#footnote-ref-100)
100. Йорик. История марионеток. С. 99. [↑](#footnote-ref-101)
101. Псевдоним немецкого философа и писателя Фридриха Вильгельма Шеллинга (1775–1854), заимствованный им у философа-мистика XIII века, кардинала Джованни Фиданца. [↑](#footnote-ref-102)
102. Бонавентура. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. С. 35. [↑](#footnote-ref-103)
103. Бонавентура. Ночные бдения. С. 35. [↑](#footnote-ref-104)
104. Бонавентура. Ночные бдения. С. 35. [↑](#footnote-ref-105)
105. См.: Там же. [↑](#footnote-ref-106)
106. Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М.: Худож. лит., 1977. С. 514. [↑](#footnote-ref-107)
107. Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. С.515. [↑](#footnote-ref-108)
108. Теория красоты, которую проповедовали писатели-романтики, утверждала: «Актер стремится понравиться зрителям, и тем самым, убивает саму идею Искусства. Кукла же служит Искусству бескорыстно, а значит творит его». [↑](#footnote-ref-109)
109. Шницлер А. Марионетки: Три одноактные пьесы / Пер. с нем. А. Буркевич. СПб.: «Издательское бюро», 1908. С. 107. [↑](#footnote-ref-110)
110. Шницлер А. Марионетки. С. 120. [↑](#footnote-ref-111)
111. См.: Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, л. 78. [↑](#footnote-ref-112)
112. Там же, лл. 78-79. [↑](#footnote-ref-113)
113. См.: Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, лл. 78–79. [↑](#footnote-ref-114)
114. Там же, л. 97. [↑](#footnote-ref-115)
115. Вольтер. Мадемуазель де ля Кошоньер, или Я хочу замуж // Театр чудес. 2002. № 3–4. С. 45. [↑](#footnote-ref-116)
116. Вольтер. Мадемуазель де ля Кошоньер, или Я хочу замуж // Театр чудес. 2002. № 3–4. С. 49. [↑](#footnote-ref-117)
117. Вольтер. Мадемуазель де ля Кошоньер, или Я хочу замуж // Театр чудес. 2002. № 3–4. С. 52. [↑](#footnote-ref-118)
118. Цит. по: Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, л. 96. [↑](#footnote-ref-119)
119. Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, л. 96. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же. [↑](#footnote-ref-121)
121. См.: Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. Л.: Лениздат, 1996. С. 221. [↑](#footnote-ref-122)
122. Цит. по: Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, л. 136. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же. [↑](#footnote-ref-124)
124. В июле 1840 г. на страницах «Северной пчелы» была опубликована статья «Французские нравы. Полишинель», в которой говорилось, что «Из государственных людей времен Империи, не один граф Франсе Нантский ходил смотреть Полишинеля: Камбасерес очень любил эту забаву, равно как и Франсуа Нешато, Президент Сената и Государственный советник Буле. Много бывало с тех пор, и теперь еще бывает, других, не менее знаменитых посетителей: Пакье, Канцлер Франции, первый Президент Сегье, первый Президент Порталис, Виктор Гюго и Карл Нодье смотрят на Полишинеля. Ежедневно, несмотря ни на какую погоду, Нодье бывает на одном или двух представлениях марионеток, и в целой Франции, он лучше всех знает репертуар Полишинеля» (Французские нравы. Полишинель // Северная пчела. 1840. 9 июля. С. 608). [↑](#footnote-ref-125)
125. См.: Maindron E. Marinnettes et Guignols. Paris, 1900. S. 164–167. [↑](#footnote-ref-126)
126. Цит по: Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, лл. 216–217. [↑](#footnote-ref-127)
127. Невиль Л. Несусветная драма. Пер. Н. Райтаровской. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. П-16, лл. 2–3. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же, л. 4. [↑](#footnote-ref-129)
129. Невиль Л. Несусветная драма. Пер. Н. Райтаровской. Рукопись. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. П-16, л. 8. [↑](#footnote-ref-130)
130. Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, л. 266. [↑](#footnote-ref-131)
131. См.: Там же, л. 266. [↑](#footnote-ref-132)
132. Франс А. Гросвита в театре марионеток // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1960. Т. 8. С. 176. [↑](#footnote-ref-133)
133. См.: Жарри А. Убю король и другие произведения. М.: Б.С.Г. Пресс, 2002. С. 468. [↑](#footnote-ref-134)
134. КлодельП. Из книги «Черная птица на восходе солнца»: Бунраку // Кукарт. [Б. г.] № 4. С. 75-76. [↑](#footnote-ref-135)
135. Бати Г., Шаванс Р. Что такое марионетка? // Театр чудес. 2006. № 9. С. 31. [↑](#footnote-ref-136)
136. Бати Г. Завещание // Театр кукол зарубежных стран. Л.-М.: Искусство, 1959. С. 144. [↑](#footnote-ref-137)
137. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. Пер. с немецкого И. Барсов, Москва, 1870. с. 178. [↑](#footnote-ref-138)
138. Ровинский Д.А., Русские народные картинки, СПб, 1900, т.2, СС. 360 – 361. [↑](#footnote-ref-139)
139. Д.А. Ровинский. Указ. Соч., т.5. С. 225.. [↑](#footnote-ref-140)
140. О позорищных играх или комедиях и трагедиях // Санкт-Петербургские ведомости. 1733. 4 июня. [↑](#footnote-ref-141)
141. Ключевский В.О. Курс русской истории, М., 1957, т.3, с.81 – 89. [↑](#footnote-ref-142)
142. Ключевский В.О, Указ. Соч., с.89. [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же, с. 240 [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же, с. 132 [↑](#footnote-ref-145)
145. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русская устная народная драма, М., 1959, с.119, 120 [↑](#footnote-ref-146)
146. Панченко А.М., Русская культура в канун петровских реформ, , Л., 1984, с.10 [↑](#footnote-ref-147)
147. Белкин А., Русские скоморохи, М., 1975, с.140-141 [↑](#footnote-ref-148)
148. Лихачев Д.С., Панчеко А.М., Понырко Н.В., Смех в Древней Руси., Л., 1984, с. 7. [↑](#footnote-ref-149)
149. Пропп В.Я., Проблемы комизма и смеха, М., 2002, с 57. [↑](#footnote-ref-150)
150. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Указ. Соч., с. 115 [↑](#footnote-ref-151)
151. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский // Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 2. С. 219 [↑](#footnote-ref-152)
152. Силюнас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта. М.: Наука, 1989. С. 125. [↑](#footnote-ref-153)
153. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Указ. Соч., с.123 [↑](#footnote-ref-154)
154. ЦГАДА, ф. 40, д.1, л. 3. [↑](#footnote-ref-155)
155. Старикова Л.. Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVII1 века. – Памятники культуры. Новые открытия за 1986 год. Ежегодник АН СССР, М., 1986, док.№ 16.. [↑](#footnote-ref-156)
156. Гельдерод М. Остендские беседы // Гельдерод М. Театр. М.: Искусство, 1983. С. 630. [↑](#footnote-ref-157)
157. Цит. по: Русская литература ХУ111 века, М., 1979, СС. 31 -33. [↑](#footnote-ref-158)
158. См.: Йорик. История марионеток. М., 1990. С. 55. [↑](#footnote-ref-159)
159. Там же. С. 51. [↑](#footnote-ref-160)
160. Жулев Г. А. Петрушка // Искра. 1864. 27 апреля. С. 231. [↑](#footnote-ref-161)
161. Некрасов Н. А. Сельская ярмонка // Отечественные записки. 1869. № 2. С. 576. [↑](#footnote-ref-162)
162. Григорович Д. В. Петербургские шарманщики // Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. Т. 1. С. 13. [↑](#footnote-ref-163)
163. Йорик. История марионеток. С. 21. [↑](#footnote-ref-164)
164. См.: Мендрон Э. Марионетки и гиньоли. Пер. Е. И. Лосевой. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. И-37, л. 89. [↑](#footnote-ref-165)
165. Некрылова А. Ф. Куклы и Петербург // Кукольники в Петербурге. С. 16–17. [↑](#footnote-ref-166)
166. 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. [↑](#footnote-ref-167)
167. Перетц В. Кукольный театр на Руси. - Ежегодник императорских театров. Сезон 1894-1895 г.

     Приложение. СПб., 1895. кн.1, с. 43-44 [↑](#footnote-ref-168)
168. Полевой Н. А. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 2–3. [↑](#footnote-ref-169)
169. По: Виноградов Н.Н. Великорусский вертеп//Известия ОРЯС. Т. 10, кн.3, СПб., 1905. С. 362 [↑](#footnote-ref-170)
170. Добровольский В.Н. Некоторые сведения о Смоленком и Ельнинском кукольном театра.//Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. 13, кн. 2. СПб, 1908. С. 78. [↑](#footnote-ref-171)
171. Некрылова А.Ф., Гусев В.Е. Вертеп и вертепное представление//Руский народный кукольный театр. Л., 1983, С. 36. [↑](#footnote-ref-172)
172. Смирнова Н.И. История театра кукол народов СССР. Рукопись. М. Библиотека ГАЦТК им. С. Образцова. Т. 1. СС. 46 -47. [↑](#footnote-ref-173)
173. Некрылова А.Ф., Гусев В.Е. Вертеп и вертепное представление//Руский народный кукольный театр. Л., 1983, С. 37. [↑](#footnote-ref-174)
174. Семевский М.И Торопец. // Библиотека для чтения, 1863, № 12. С. С. 15 – 18. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же [↑](#footnote-ref-176)
176. Бартошевич А.В. О принципах театроведческой реконструкции старинного спектакля. – В кн. Реконструкция старинного спектакля. М., 1991, с.6. [↑](#footnote-ref-177)
177. Цит. по: Йорик. История марионеток. С. 96. Пьеса «О грехопадении Адама и Евы» — одна из самых популярных в кукольных театрах того времени. Этот кукольный спектакль, вероятно, и запомнился будущему создателю «Потерянного рая». [↑](#footnote-ref-178)
178. Термин польского исследователя, профессора Х. Юрковского. [↑](#footnote-ref-179)
179. Шкловский В. П. Повести о прозе: Размышления и разборы: В 2 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 2. С. 266. [↑](#footnote-ref-180)
180. Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки. М.: Тип. П. Бахметева, 1870. С. 193. [↑](#footnote-ref-181)
181. Морозов П. О. История драматической литературы и театра. СПб.: Тип. Главн. упр. уделов, 1903. Т. 1. С. 142. [↑](#footnote-ref-182)
182. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра. Л.-М.: Теакинопечать, 1929. Т. 1. С. 347–348. [↑](#footnote-ref-183)
183. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. // Софронова Л. А. Старинный украинский театр. М.: РОССПЭН, 1996. С. 78–79. [↑](#footnote-ref-184)
184. Подобно Дон Жуану, доктор Фауст был реальной исторической личностью, бродячим ученым. Он учился магии (естественным наукам) в Кракове, родился в конце ХV в. и умер около 1540 г. «страшной смертью», вероятно, в результате неудачного химического опыта. [↑](#footnote-ref-185)
185. Если «отцом Гансвурста» считается Йозеф Страницкий, то «отцом» Касперля по праву является Франц Поччи. Именно в его пьесах, которые много играются кукольниками и до сего дня, появился этот персонаж, заменив старого доброго обжору Гансвурста. Характер Касперля — самого популярного сегодня немецкого кукольного героя, именем которого называются многие театры, легко понять по пьесам, где он играет одну и ту же роль — самого себя. Он намного более добродушен, чем Петрушка или Панч. В отличие от них, любит детей. В пьесе Поччи «Совиный замок» Касперль, благодаря волшебству, делается министром. Принимая высокую должность, он лукаво замечает, что «вместе с должностью приходит и мудрость». В другой пьесе на вопрос Крокодила: «Где моя жена,где мой ребенок?» Касперль спокойно отвечает: «За кулисами». В этой же пьесе Касперль попадает в густой, дремучий лес. Он оглядывается вокруг и, обращаясь к публике, говорит: «Декорация — незнакомый мне лес. Ее, кажется, снова покрасили, и теперь я абсолютно потерял ориентацию»..Касперль играет в романтических кукольных спектаклях. Он играет на одной сцене с благородными влюбленными, рыцарями, королями, принцами, принцессами, страшными сказочными духами, аллегорическими фигурами… Но сам — глуповатый хитрый обжора — совершенно из другого мира. Его появление каждый раз вызывает у зрителей ожидание чего-то смешного и неожиданного. Во всем остальном он мало отличается от традиционного Гансвурста. Он так же любит наказать обидчиков палкой и такой же любитель колбасы, пива и сосисок. Касперль — непременный герой кукольных спектаклей. Со временем выражение «касперле-театр» приобрело то же значение, что в России — «петрушечный театр», то есть — театр перчаточных кукол. Слава Касперля затмила славу его предшественников. Его именем назвали одно из предместий Вены и мелкую монету - плату за вход в театр кукол. [↑](#footnote-ref-186)
186. Слободкин Г. С. Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. С. 22–23. [↑](#footnote-ref-187)
187. См. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси // Ежегодник Императорских театров. 1895. Приложение. Кн. 1. С. 93. [↑](#footnote-ref-188)
188. См.: Кулиш А. П. Летопись театра кукол в России XIX века. С. 199–200. [↑](#footnote-ref-189)
189. Сюжет о Доне Жуане 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. [↑](#footnote-ref-190)
190. См.: Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси // Ежегодник императорских театров. 1895. Приложения. Кн. 1. С. 97–109. [↑](#footnote-ref-191)
191. См.; Хренов Н.И. Воля к сакральному. М., 2006. [↑](#footnote-ref-192)
192. Там же. С. 101–102. [↑](#footnote-ref-193)
193. Джонсон Б. Драматические произведения. М.: Academia, 1931. С. 704–705. [↑](#footnote-ref-194)
194. СПбВ. 8 янв. №2. С. 15; 22 февр. №15. С.120; Афиши. [↑](#footnote-ref-195)
195. Кулиш А. П. «Азиатская Баниза» и другие… (Петербургский сюжет о немецком кукольнике XVIII века) // Театр чудес. 2001. № 0. С. 30–33. [↑](#footnote-ref-196)
196. О позорищных играх или комедиях и трагедиях // Санкт-Петербургские ведомости. 1733. 4 июня. [↑](#footnote-ref-197)
197. См.: Бестужев М. А. Детство и юность А. А. Бестужева // Воспоминания Бестужевых. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 251. [↑](#footnote-ref-198)
198. См.: Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену. С. 138. [↑](#footnote-ref-199)
199. Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 287 [↑](#footnote-ref-200)
200. См.: Таланов А. В. К. С. Станиславский. М.: Детская литература, 1965. С. 4. [↑](#footnote-ref-201)
201. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 8 т. М.-Л.: Искусство, 1941. Т. 1. С. 29. [↑](#footnote-ref-202)
202. Написанная в 1841 году, она была поставлена только в 1918 г. Петроградским Школьным театром [↑](#footnote-ref-203)
203. Одоевский В. Ф. Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту // Русские повести XIX века. М.: Гослитиздат, 1950. С. 89. [↑](#footnote-ref-204)
204. Йорик. История марионеток. С. 99. [↑](#footnote-ref-205)
205. См.: Одоевский В. Ф. Примечания [к пьесе «Царь-девица»] // Игра. 1920. № 3. Ч. 2. С. 123. [↑](#footnote-ref-206)
206. Цит. по: Одоевский В. Ф. Послесловие // Игра. 1920. № 3. Ч. 2. С. 130. [↑](#footnote-ref-207)
207. См.: Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, л. 78. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же, лл. 78-79. [↑](#footnote-ref-209)
209. См.: Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, лл. 78–79. [↑](#footnote-ref-210)
210. См.: Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. Л.: Лениздат, 1996. С. 221. [↑](#footnote-ref-211)
211. Чуйко В. В. Современная русская поэзия в ее представителях. СПб.: Тип А. Тагов, 1885. С. 182. [↑](#footnote-ref-212)
212. Беранже П. Ж. Кукольная комедия / Пер. В. Курочкина // Курочкин В. С. Стихотворения. Статьи. Фельетоны. М.: Гослитиздат, 1957. С. 299. [↑](#footnote-ref-213)
213. См.: Ямпольский И. Г. Примечания редактора // Поэты «Искры»: В 2 т. Л.: Советский писатель, 1955. Т. 1. С. 376. [↑](#footnote-ref-214)
214. См.: Ямпольский И. Г. Примечания редактора // Поэты «Искры». Т. 1. С. 377. [↑](#footnote-ref-215)
215. Курочкин В. С. Принц Лутоня // Курочкин В. С. Стихотворения. Статьи. Фельетоны. С. 464–465. [↑](#footnote-ref-216)
216. См.: Жарри А. Убю король и другие произведения. М.: Б.С.Г. Пресс, 2002. С. 468. [↑](#footnote-ref-217)
217. Куприна-Иорданская М. Куклы Куприна // Огонек. 1965. №. 25. С. 22. Куклы из этого водевиля А. И. Куприна сохранились. [↑](#footnote-ref-218)
218. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. С. 222. [↑](#footnote-ref-219)
219. Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М.: Худож. лит., 1977. С. 514. [↑](#footnote-ref-220)
220. В связи с этим Людвиг Тик создал теорию романтического стиля в кукольном театре. [↑](#footnote-ref-221)
221. Бальмонт К. Д. Кукольный театр // Бальмонт К. Д. Стихотворения. М.: «Книга», 1989. С. 249. [↑](#footnote-ref-222)
222. 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 Каспера», премьера которой состоялась в 1901 г. в Стокгольмском Королевском драматическом театре. [↑](#footnote-ref-223)
223. Суворин А. С. Предисловие // Метерлинк М. Тайны души. СПб.: [А. С. Суворин], 1895. [↑](#footnote-ref-224)
224. Суворин А. С. Предисловие // Метерлинк М. Тайны души. С. 9. [↑](#footnote-ref-225)
225. Метерлинк М. Тайны души. С. 24 [↑](#footnote-ref-226)
226. Силюнас В.Ю. Испанский театр ХУ1 – ХУ11 веков, М., 1995. С.7. [↑](#footnote-ref-227)
227. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс, М., 2006. С. 237. [↑](#footnote-ref-228)
228. Белый А. Театр Марионеток // Театр. 1907. № 61. С. 11–12. [↑](#footnote-ref-229)
229. При последующих изданиях — «История марионеток», «История марионетки». [↑](#footnote-ref-230)
230. Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 227. [↑](#footnote-ref-231)
231. Журналы «Маска» и «Марионетка» были органами созданного Г. Крэгом экспериментального театрального центра «Арена Гольдони». [↑](#footnote-ref-232)
232. Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 232. [↑](#footnote-ref-233)
233. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-234)
234. Там же. [↑](#footnote-ref-235)
235. Белый А. Гастроли театра Комиссаржевской // Искусство / Автор-сост. Г. В. Наполова. Минск: «Пион», 1998. С. 249–250. [↑](#footnote-ref-236)
236. См.: Вахтангов Е. Б. Из записной тетради // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.-Л.: Искусство, 1939. С. 74–81. [↑](#footnote-ref-237)
237. Бенавенте-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги — лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 153. [↑](#footnote-ref-238)
238. Бенавенте-и-Мартинес Х. Игра интересов // Драматурги — лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. С. 192. [↑](#footnote-ref-239)
239. Захава Б. Творческий путь Евг. Вахтангова // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 339–341. [↑](#footnote-ref-240)
240. Там же. С. 352. [↑](#footnote-ref-241)
241. Там же. [↑](#footnote-ref-242)
242. Цит. по: Захава Творческий путь Евг. Вахтангова // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 377. [↑](#footnote-ref-243)
243. Ауслендер С. Дом интермедий // Аполлон. 1910. № 12. С. 26. [↑](#footnote-ref-244)
244. Кузмин М. А. Мирок иронии, фантастики и сатиры: (Кукольный театр) // Условности: Статьи об искусстве. Пг.: [Б.и.], 1923. С. 38–39. [↑](#footnote-ref-245)
245. Кузмин М. А. Рождество Христово: Вертеп кукольный // Кузмин М. А. Театр: В 2 кн. California: Berkeley Slavic Specialties, 1994. С. 61. [↑](#footnote-ref-246)
246. Судейкин С. Ю. «Бродячая собака» // Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1984. С. 192–193. [↑](#footnote-ref-247)
247. Пастушка и трубочист // Игра. 1918. № 1. Ч. 2. С. 33–34. [↑](#footnote-ref-248)
248. Пастушка и трубочист // Игра. 1918. № 1. Ч. 2. С. 36. [↑](#footnote-ref-249)
249. Лебедев Н. Из записной книжки актера // Игра. 1918. № 2. Ч. 1. С. 36. [↑](#footnote-ref-250)
250. Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922. С. 99. [↑](#footnote-ref-251)
251. Традиционный турецкий теневой театр, названным по имени главного героя Карагёза (Черный глаз) — турецкий аналог Петрушки. Пьесы «Карагёза» отличались непристойностью. Если Петрушка побивает своих недругов дубинкой, то у Карагёза для этого служит фаллос, который иногда способен даже отделяться от хозяина. [↑](#footnote-ref-252)
252. Евреинов Н. Н. Дань марионеткам // Евреинов Н. Н. Театральные новации. С. 101–102. [↑](#footnote-ref-253)
253. Перу Вс. Мейерхольда (в соавторстве с Ю. Бонди) принадлежит пьеса для детей и подростков «Алинур» (волшебная сказка по мотивам произведений О. Уальда). Музыка А. Канкаровича, текст песни Ал. Ремизова. Пьеса снабжена подробными режиссерскими комментариями и эскизами декораций и персонажей. Эта пьеса в трех действиях не была специально адресована театру кукол, но система персонажей, принципы построения сюжета и текстов пьесы указывают на то, что она идеально подходит для кукольного театра. Пьеса, эскизы, ноты и комментарии опубликованы в Петрограде в журнале «Игра» (Игра. 1918. № 2. Ч. 2.) [↑](#footnote-ref-254)
254. Слонимская Ю. Л. Марионетка // Что же такое театр кукол: Сб. статей. М.: СТД, 1990. С. 59. [↑](#footnote-ref-255)
255. Речь идет об английском марионеточнике Томасе Хольдене, гастролировавшем в Одессе, Киеве, Москве и Петербурге. Томас Холден — пожалуй самый извстный в Европе XIX века кукольник. [↑](#footnote-ref-256)
256. В своих воспоминаниях художник писал: «Более трудной и значительной затеей было представить у себя дома при помощи кукол нашу любимую «Дочь фараона», к чему я стал готовиться с осени 1886 г. и что было закончено и осуществлено в феврале 1887 г. […] Может показаться странным […] то, что я вздумал в драматической форме представить на сцене кукольного театра то, чото нас пленило в балете […] Самый театр вырос в довольно внушительное сооружение […] До самого потолка возвышалась стенка «портала», представлявшая собой подобие тех «пилон», которые служили преддверьем египетских храмов. Эта стена была сплошь покрыта моими рисунками, подражавшими египетским «врезанным» барельефам и представлявшими историю создания гашей опстановки» (Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 1. С. 554–555). [↑](#footnote-ref-257)
257. Бенуа А. Марионеточный театр // Речь. 1916. 20 февраля. [↑](#footnote-ref-258)
258. См.: Сазонов П. П. О первом кукольном театре // Памятники культуры: Новые открытия. М., 1988. С. 120. [↑](#footnote-ref-259)
259. См.: Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М.: Вся Москва, 1990. С. 94. [↑](#footnote-ref-260)
260. Гумилев Н. М. Дитя Аллаха // Аполлон. 1917. № 6, 7. С. Вскоре после трагической смерти Гумилева пьеса вышла отдельной книгой в Берлине (1922). Тогда же ее поставил в Берлине режиссер Георгий Кроль, с декорациями Натальи Гончаровой. [↑](#footnote-ref-261)
261. Золотницкий Д. Николай Гумилев и театр марионеток. Доклад на международной научной конференции «Театр марионеток эпохи символизма». Санкт-Петербург, 4–8 июня 1996 г. Архив музея ГАЦТК, ед. хр. Р 124. л. 1. [↑](#footnote-ref-262)
262. Левинсон А. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 215. [↑](#footnote-ref-263)
263. Любош С. О возможностях трагедии // Жизнь искусства. 1919. 16 сентября. [↑](#footnote-ref-264)
264. Золотницкий Д. Николай Гумилев и театр марионеток. Доклад на международной научной конференции «Театр марионеток эпохи символизма». Санкт-Петербург, 4–8 июня 1996 г. Архив музея ГАЦТК, ед. хр. Р 124. л. 1. [↑](#footnote-ref-265)
265. Цит. по: Симонович-Ефимова Н. Из неопубликованного Предисловия к «Запискам петрушечника» // Что же такое театр кукол. С. 72. [↑](#footnote-ref-266)
266. Цит. по: Симонович-Ефимова Н. Я. Задумчивая интермедия // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. С. 102–103. [↑](#footnote-ref-267)
267. См.: Блок А. А. Кукольный театр Оболенской и Кандаурова. Из серии «Петрушка». Война королей // Полн. собр. соч.: [В 12 т.] М.: Советский писатель, 1936. Т. 12. С. 156–157. [↑](#footnote-ref-268)
268. Словарь литературоведческих терминов, М., 1974, с. 365. [↑](#footnote-ref-269)
269. См.: Смирнова Н. И. История театра кукол народов СССР. Т. 1. Маш. копия. Архив Библиотеки ГАЦТК, ед. хр. Р-2101, лл. 221-222. [↑](#footnote-ref-270)
270. См.: Кострова Н. Первые советские кукольники // Что же такое театр кукол? С. 88–105. [↑](#footnote-ref-271)
271. Царь Максимилиан: Театр Алексея Ремизова. С. 112. [↑](#footnote-ref-272)
272. Белоруссова В. Тридцать лет в театре кукол. Автограф. Личный архив С.А. Смелянской, л. 7. [↑](#footnote-ref-273)
273. Журнал заседаний Комиссии по изучению примитивного театра при ГАХН от 23 мая 1927 г. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-439, л. 27. [↑](#footnote-ref-274)
274. См.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. С. 150–151. [↑](#footnote-ref-275)
275. Маяковский В. В. Баня // Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 10. С. 100–101. [↑](#footnote-ref-276)
276. Цит. по: Дейч А. И. Человек, который был театром // Лесь Кубас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. М.: Искусство, 1987. С. 186. [↑](#footnote-ref-277)
277. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Интерпретация сказок // Игра. 1919. № 2. Ч. 1. С. 11. [↑](#footnote-ref-278)
278. Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания. Харьков: [Б. и.], 1923. [↑](#footnote-ref-279)
279. Смирнова Н.И. История театра кукол народов СССР. Т. 1. Маш. копия. Архив Библиотеки ГАЦТК, ед. хр. Р-2101, лл. 288–289. [↑](#footnote-ref-280)
280. См.: Смирнова Н. И. История театра кукол народов СССР. Т. 1. Маш. копия. Архив Библиотеки ГАЦТК, ед. хр. Р-2101, л. 289. [↑](#footnote-ref-281)
281. Сперанский Е. В. В поисках «золотой нити». М. [Б. и.], 1994. С. 218. [↑](#footnote-ref-282)
282. Сперанский Е. В. В поисках «золотой нити». С. 219–220. [↑](#footnote-ref-283)
283. См.: Шульгин В. Н. О новом учебнике. М.: Работник просвещения, 1927. [↑](#footnote-ref-284)
284. Знаменский А. Короли и дети // Красная газета. 1923. 29 апреля. [↑](#footnote-ref-285)
285. Козинцев Г. М. Глубокий экран: О своей работе в кино и театре // Собр. соч.: В 5 т. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 315. [↑](#footnote-ref-286)
286. Полякова О. И. Агитационный театр. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Ф-28, лл. 4–5. [↑](#footnote-ref-287)
287. Стенограмма Конференции работников кукольных театров. 22 мая 1930 г. Архив Музея ГАЦТК, ф. К-2, оп. 19, д. 1819, лл. 1–9. [↑](#footnote-ref-288)
288. Деммени Е. С. Репертуарный путь Театра «Петрушки» // Искусство и дети. 1930. № 6. С. 14. [↑](#footnote-ref-289)
289. Вероятно, той самой, сюжет которой обозначил Евг. Вахтангов. [↑](#footnote-ref-290)
290. Швембергер В. А. Театр моей жизни. С. 33–46. [↑](#footnote-ref-291)
291. Швембергер В. А. Театр моей жизни. М.: «Образовательно-информационный центр российских немцев», 2003. С. 32. [↑](#footnote-ref-292)
292. Сперанский Е. В. В поисках «золотой нити». С. 221–222. [↑](#footnote-ref-293)
293. Образцов С. В. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. С. 216–217. [↑](#footnote-ref-294)
294. Конференция, посвященная итогам Первого Всесоюзного смотра театров кукол. 1937 г. Архив Музея ГАЦТК, ф. Декада 1937, оп. 80, д. 23, л.1. [↑](#footnote-ref-295)
295. Гернет Н. В. Мой волшебный гусь // В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 120. [↑](#footnote-ref-296)
296. Гернет Н. В. Мой волшебный гусь // В профессиональной школе кукольника. С. 132. [↑](#footnote-ref-297)
297. Шпет Л.Г. Предисловие // Федотов А. Техника театра кукол. М. 1953. С.4. [↑](#footnote-ref-298)
298. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра объемных форм. М. 1992. С.265. [↑](#footnote-ref-299)
299. Ярким примером служит Театр Н. Симонович-Ефимовой. [↑](#footnote-ref-300)
300. Материалы Первого Всесоюзного смотра работников театров кукол. 1937 г. Архив Музея ГАЦТК, оп. 80, д. 22, л. 28. [↑](#footnote-ref-301)
301. Образцов С. В. Моя профессия. С. 226. [↑](#footnote-ref-302)
302. Цит. по: Образцов С. В. Моя профессия. С. 67. [↑](#footnote-ref-303)
303. Распоряжение № 10 Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 5 февраля 1938 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. 31, 184 Р\15, лл. 1–2. [↑](#footnote-ref-304)
304. Белецкий Н. О драматургии театра кукол. Маш. копия. 1938 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-34/13, л. 3. [↑](#footnote-ref-305)
305. Распоряжение № 10 Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР от 5 февраля 1938 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. 31, 184 Р\15, лл. 1–2. [↑](#footnote-ref-306)
306. См.: Приказ № 188 Комитета по делам искусств при СНК СССР от 06.04. 1941 г. // Бюллетень о ходе подготовки Всесоюзного смотра театров кукол. М: ВУОАП, 1941. С. 5. [↑](#footnote-ref-307)
307. Сюжет пьесы «Кукольный город» (1939) Евг.Шварца действительно содержит в себе элемент «оборонной пьесы». В ней рассказывается о том, как поломанные игрушки, покинув своих нерадивых хозяев, поселились в лесу. На этот город нападают крысы, а в стане защитников находится предатель — Свинья-копилка. Игрушки обращаются за помощью к Кукольному мастеру. Он помогает отразить нашествие крыс, «чинит» население лесного города и берет с сидящих в зрительном зале ребят обещание бережно относиться к игрушкам. [↑](#footnote-ref-308)
308. Немченко Н. Репертуар театров кукол в 1940–1941 гг. // Бюллетень о ходе подготовки Всесоюзного смотра театров кукол. М.: ВУОАП, 1941. С. 15–16. [↑](#footnote-ref-309)
309. Введенский А. Концерт-Варьете // Театр чудес. 2001. № 0. С. 42. [↑](#footnote-ref-310)
310. Необыкновенный концерт. Редакция 1968 г. Архив Литературной части ГАЦТК, ед. хр. П-18, л. 3. [↑](#footnote-ref-311)
311. Введенский А. Концерт-варьете // Театр чудес. 2001. № 0. С. 42. [↑](#footnote-ref-312)
312. Необыкновенный концерт. Редакция 1968 г. Архив Литературной части ГАЦТК, ед. хр. П-18, л. 4. [↑](#footnote-ref-313)
313. Смирнова Н. И. История театра кукол народов СССР. Т. 1. Маш. копия. Архив Библиотеки ГАЦТК, ед. хр. Р-2101, лл. 554–559. [↑](#footnote-ref-314)
314. Кусов В. О Необыкновенном концерте. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Ф-97, лл. 2–3. [↑](#footnote-ref-315)
315. См.: Введенский А. И. Концерт-варьете // Театр чудес. 2000. № 0. С. 40–43. [↑](#footnote-ref-316)
316. Глоцер В. И. [Вступительное слово к публикации Д. Хармса «Я думал о том, как прекрасно все первое!»] // Новый мир. 1988. № 4. С. 129. [↑](#footnote-ref-317)
317. Гернет Н. В. [Из письма]. Автограф. 1979. Личный архив Н. В. Гернет. [↑](#footnote-ref-318)
318. Гернет Н. В. Мой волшебный гусь // В профессиональной школе кукольника. С. 126. [↑](#footnote-ref-319)
319. Образцов С. В. Моя профессия. С. 225. [↑](#footnote-ref-320)
320. Владычина Г. Автобиография. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ф. Владычиной, ед. хр. В-10, лл. 9–10. [↑](#footnote-ref-321)
321. Поюровский Б. Театр кукол… без кукол? // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 144. [↑](#footnote-ref-322)
322. П. Борис. Петрушка открылся // Смена. 1925. 21 октября. [↑](#footnote-ref-323)
323. «Кошкин дом» в Театре «Петрушки» // Новая Вечерняя Газета. 1926. 26 февраля. [↑](#footnote-ref-324)
324. Бахтин Н. Три года Театра Петрушки // Жизнь искусства. 1927. 18 января. [↑](#footnote-ref-325)
325. См.: [Объявление о конкурсе на сочинение кукольной пьесы] // Рабочий и театр. 1926. 26 октября. [↑](#footnote-ref-326)
326. Образцов С. В. Моя профессия. С. 228. [↑](#footnote-ref-327)
327. Сперанский Е. В. Актер театра кукол. С. 76–77. [↑](#footnote-ref-328)
328. Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре. М.: ВТО, 1971. С. 229. [↑](#footnote-ref-329)
329. Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре. С. 230. [↑](#footnote-ref-330)
330. Дрейден С. Д. Вспоминая Корнея Ивановича… // Театр. 1989. № 7. С. 56–57. [↑](#footnote-ref-331)
331. См.: Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 312–333. [↑](#footnote-ref-332)
332. Стенограмма Конференции в ВТО. 1941 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. К-41, л. 12. [↑](#footnote-ref-333)
333. Материалы заседания Президиума ВТО от 03 июля 1941 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. К-42, л. 4. [↑](#footnote-ref-334)
334. См.: Кого мы били: Сборник эстрады и кукольных пьес. М.: ВУОАП, 1941; Боевой Петрушка: Сборник эстрады и кукольных пьес. М.: ВУОАП, 1941. [↑](#footnote-ref-335)
335. Ленч Л. Сон Гитлера. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Ф-19, л. 3. [↑](#footnote-ref-336)
336. Скворцов Д. Воспоминания, записанные И. М. Бархашом в августе 1945 г. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ф. И. Бархаша, ед. хр. 2026, л. 23. [↑](#footnote-ref-337)
337. Образцов С. В. Моя профессия. С. 403. [↑](#footnote-ref-338)
338. А. Д. О театре Д. Спасского // Вперед на врага. 1944. 28 мая. [↑](#footnote-ref-339)
339. Степанов С. Гаданье. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ф. И. Бархаша, ед. хр. 2025, л. 2. [↑](#footnote-ref-340)
340. Савин Н. Из воспоминаний. В записи И. М. Бархаша. Маш. копия. 1948 г. Архив Музея ГАЦТК, ф. т-11, д. 378, лл. 4–5. [↑](#footnote-ref-341)
341. Список кукольных пьес, написанных одним из соавторов Л. Браусевича — писателем Б. Бычковым также весьма внушителен. Но наибольшим успехом до сих пор пользуется «Аленький цветочек» (в соавторстве с И. В. Карнауховой (1901-1959). [↑](#footnote-ref-342)
342. См.: Maindron E. Marinnettes et Guignols. Paris, 1900. S. 164–167. [↑](#footnote-ref-343)
343. Смирнова Н. И. История театра кукол народов СССР. Т. 1. Маш. копия. Архив Библиотеки ГАЦТК, ед. хр. Р-2101, л. 566. [↑](#footnote-ref-344)
344. Горький М., О социалистическом реализме. ПСС в 30 т., т. 27, М., 1953, с. 47. [↑](#footnote-ref-345)
345. Сперанский Е. В. Повесть о странном жанре. С. 236. [↑](#footnote-ref-346)
346. Сперанский Е. В. Под шорох твоих ресниц. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. С–17, лл. 2–3. [↑](#footnote-ref-347)
347. Образцов С. В. Моя профессия. С. 283. [↑](#footnote-ref-348)
348. См.: Там же. С. 311–315. [↑](#footnote-ref-349)
349. См.: Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем Кукольный театр и театр живых актеров // Ученые записки Тартусского гос. ун-та. Вып. 308: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. VI. Тарту: ТГУ, 1973. С. 311–315. [↑](#footnote-ref-350)
350. См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., 1971. С. 388–389. [↑](#footnote-ref-351)
351. В. Брюсов в статье «Реализм и условность на сцене» писал о том, что «“условный” театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток», и для его «окончательной победы […] остается только одно средство: заменить артистов куклами на пружинах, со вставленным внутрь граммофоном» (Брюсов В. Я. Реализм и условность на сцене // «Театр»: Книга о новом театре. СПб.: «Шиповник», 1908. С. 253). [↑](#footnote-ref-352)
352. Образцов С. В. Моя профессия. С. 244. [↑](#footnote-ref-353)
353. См.: Постановление Бюро ЦК КПСС по РСФСР и Совета Министров РСФСР № 825 от 01.07.1963 г. «О состоянии и мерах улучшения работы детских театров Российской Федерации» // Правда. 1963. 2 июля. [↑](#footnote-ref-354)
354. Постановление Бюро ЦК КПСС по РСФСР и Совета Министров РСФСР № 825 от 01.07.1963 г. «О состоянии и мерах улучшения работы детских театров Российской Федерации» // Правда. 1963. 2 июля. [↑](#footnote-ref-355)
355. Там же. [↑](#footnote-ref-356)
356. Справка о репертуаре театров кукол РСФСР. 1963 г. Архив Музея ГАЦТК, ед. хр. Р-47, л. 1. [↑](#footnote-ref-357)
357. Кулиш А. П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. С. 3. [↑](#footnote-ref-358)
358. Силюнас В.Ю. Испанский театр ХУ1 – ХУ11 веков, М., 1995, с. 6. [↑](#footnote-ref-359)
359. Образцов С. В. Моя профессия. С. 268–269. [↑](#footnote-ref-360)
360. Хренов Н.А.Смена поколений в границах культуры модерна: надежды, иллюзии, реальность//Поколение в социокультурном контексте ХХ века, М., 2005. СС. 21-22. [↑](#footnote-ref-361)
361. Кулиш А. П. Проблема сценического характера в современном советском театре кукол. С. 17–18. [↑](#footnote-ref-362)
362. Швембергер В. А. Театр моей жизни. С. 68–69. [↑](#footnote-ref-363)
363. Цит. по: Голдовский Б. П. Продолжение безумного чаепития по поводу кукольной драмы. Маш. копия. 1986. Личный архив Б.П. Голдовского, лл. 8–9. [↑](#footnote-ref-364)
364. Коваль Ю. Большие заботы литературы для маленьких // Литературная газета. 1988. 26 октября. С. 5. [↑](#footnote-ref-365)
365. Цит. по: Симонович-Ефимова Н. Из неопубликованного Предисловия к «Запискам петрушечника» // Что же такое театр кукол. С. 72. [↑](#footnote-ref-366)
366. Корсунский Л. Бывший мышонок // Театр чудес. 2005. Спец. выпуск. С. 32. [↑](#footnote-ref-367)
367. Цит по: Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней. Пер. Озелли. Маш. копия. Архив Музея ГАЦТК, д. Р-220, л. 21. [↑](#footnote-ref-368)
368. Сперанский Е. В. Актер театра кукол. С. 75–81. [↑](#footnote-ref-369)
369. Цит. по: Голдовский Б. П. Безумное чаепитие по поводу кукольной драмы // Театральная жизнь. 1986. № 3. С. 11–12. [↑](#footnote-ref-370)
370. 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. [↑](#footnote-ref-371)
371. Джонсон Б. Драматические произведения. М.: Academia, 1931. С. 704–705. [↑](#footnote-ref-372)
372. Цит. по: Голдовский Б. П. Записки кукольного завлита. М.: НТЦ «Ритм», 1993. С. 6–7. [↑](#footnote-ref-373)
373. Цит. по: Голдовский Б. П. Хроника Московского областного театра кукол. Маш. копия. Личный архив Б.П. Голдовского, л. 29. [↑](#footnote-ref-374)
374. Голдовский Б. П. Записки кукольного завлита. С. 9. [↑](#footnote-ref-375)
375. Калмановский Е. С. Сам собою сущий // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 147–148. [↑](#footnote-ref-376)
376. Первую свою кукольную пьесу «Приключения медвежонка» Ф. Кривин написал для Харьковского областного театра кукол по просьбе В. А. Афанасьева. [↑](#footnote-ref-377)
377. Цит. по: Голдовский Б. П. Продолжение безумного чаепития по поводу кукольной драмы. Маш. копия. 1986. Личный архив Б.П. Голдовского, л. 14. [↑](#footnote-ref-378)
378. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М. Наука., 2006. С. 84. [↑](#footnote-ref-379)
379. Мухин К. Вопросы куклам и самим себе // Современная драматургия. 1989. № 2. С 180. [↑](#footnote-ref-380)
380. Филатов Л. Письмо Сергею Образцову // Театр чудес. 2006. № 9. С. 33. [↑](#footnote-ref-381)
381. Ключевский В.О, Указ. Соч., с.89. [↑](#footnote-ref-382)
382. Бартенев М. Геракл. Маш. копия. Архив Литературной части ГАЦТК, ед. хр. П-12, лл. 14–15. [↑](#footnote-ref-383)
383. Там же, с. 240 [↑](#footnote-ref-384)
384. «Круглый стол» молодых драматургов театра кукол // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 142–143. [↑](#footnote-ref-385)
385. Мухин К. Н. Миг между прошлым и будущим // Театральная жизнь. 1989. № 13. С. 21. [↑](#footnote-ref-386)
386. См.: Образцов С. В. Из всех искусств… // Современная драматургия. 1991. № 4. С. 106. [↑](#footnote-ref-387)
387. Цит. по: Шпет Л. Г. Сегодня и завтра в театре кукол // Что же такое театр кукол.1980. С. 30. [↑](#footnote-ref-388)
388. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос, лирика, театр. М.: Просвещение, 1968. С. 19. [↑](#footnote-ref-389)
389. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. С. 222. [↑](#footnote-ref-390)
390. Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 94. [↑](#footnote-ref-391)
391. Шпет Л.Г. Предисловие // Федотов А. Техника театра кукол. М. 1953. С.4. [↑](#footnote-ref-392)
392. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра объемных форм. М. 1992. С.265. [↑](#footnote-ref-393)
393. См.: Гернет Н. В. Мой волшебный гусь // В профессиональной школе кукольника. С. 120. [↑](#footnote-ref-394)
394. Ярким примером служит Театр Н. Симонович-Ефимовой. [↑](#footnote-ref-395)
395. Маньен Ш. История марионеток у древних // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 4. Кн. 8. С. 3. [↑](#footnote-ref-396)