**Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Приложения. Кн. 1. СПб., 1895. С. 85-185.**

— 85 —

КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР НА РУСИ.

(Исторический очерк).

I.

Введение. — Марионетки во Франции, Англии и Германии; их репертуар и любимый постоянный тип.

Когда в 1852 году известный историк театра Charles Magnin выпустил первым изданием свой труд о марионетках, то он счел необходимым предпослать своему исследованию нечто в роде оправдания, почему он избрал такой ничтожный предмет для ученых исследований. «Заслуживает ли эта бродячая сцена, эта пародия на человеческую жизнь серьезной истории...», — писал он. — «Стоит ли хотя бы ничтожной доли внимания мыслящего человека эта запыленная, пискливая комедия базаров и перекрестков, эта забава детей вне школы и рабочих за стенами мастерских?» — Проследив историю кукольного театра во Франции, Англии и Германии, указав ее зачатки в древнем мире и ее культурную роль преимущественно

— 86 —

в Германии и Франции, автор этого обширного трактата о марионетках1)[1] пришел как раз к заключению, которое разрушило все его опасения, высказанные в первых строках предисловия.

Кукольный театр — это живой театр в миниатюре, порою даже более сильный и откровенный, как мы увидим далее. Древний мир знал его и его цену. У греков марионетки не отставали от живого театра и играли комедии Аристофана. Позже, во время римского владычества, кукольный театр, как и живой, приходит в упадок. В Риме отдают преимущество немым марионеткам: на сцену в императорскую эпоху выступают мимические представления и балет. Таким образом, в древнем мире куклы из первоначального изображения божества, из предмета поклонения перешли в разряд забав, порою весьма нескромных. Тоже мы увидим и в христианской Европе.

Первоначально марионетки, как указывает самое их название: «les marions», «les mariottes», «les marionnettes», были изображениями Богородицы в известной рождественской драме; люди не осмеливались сами выступать действующими лицами в мистериях, предоставляя действовать статуям, сначала — неподвижным, позже приводимым искусственно в движение. Когда мистерия получила дальнейшее развитие, за марионетками все-таки осталось исполнение рождественской драмы, существующее и поныне в вертепе. Постепенно в серьезную обстановку средневековых мистерий вступал сатирический элемент, и скоро, наряду с священными историями и их героями, на сцене марионеток появляются шутовские фарсы и фигуры возродившегося классического Maccus'a, в виде обошедшего потом весь свет Полишинеля. Жонглеры и скоморохи влагали в уста деревянных актеров свои забавные, подчас цинические, шутки и разносили кукольный театр по всей Европе. Изображение марионетного стола, сохранившееся в немецкой рукописи XII века, представляет двух грубо сделанных кукол, приводимых в движение крестообразно протянутыми к двум человекам нитями; они изображали то сражающихся воинов, то спорщиков и сыпали остротами и каламбурами2)[2].

— 87 —

В средние века, однако, театры марионеток имеют еще преимущественно религиозное значение; но в XVI веке, когда возрождается древняя commedia dell'arte, возрождается и кукольный театр и создает постоянные комические типы: это — выразители народного юмора и настроения. В Риме появляется Кассандрино, во Флоренции — Стенторелло, в Венеции — Панталоне, в Неаполе — Пульчинелло, двугорбая фигура с дубиной, вытеснившая своих братьев и вскоре безраздельно завладевшая первыми ролями в кукольном театре1)[3].

Возродившийся Пульчинелло (названный так, по-видимому, за хриплый свой голос) явился едва ли не самым злым сатириком, смело державшим знамя общественной и политической сатиры со дня возрождения до объединения Италии, «издеваясь над правителями и подданными, раскрывая под шутливой формой тайны и скандальные истории поповского царства в Риме и грубого деспотизма в неаполитанском королевстве, не боясь того, что за лепетом марионеток следил и папский жандарм, что к нему прислушивалось пытливое ухо капуцина, а высоко-нравственная неаполитанская цензура не только урезывала первоначальный текст пьес, но и надевала, благочиния ради, зеленые панталоны на ноги прыгавших на сцене марионеток женского пола»...2)[4]. Отчасти благодаря стеснительности представлений, отчасти под влиянием живости итальянского характера и способности этого народа к. импровизации, здесь развилась импровизированная по программе комедия, текст которой, составляемый во время самого представления, ускользал от бдительности предварительной цензуры.

Импровизации Пульчинелло были приняты везде с радушием. В каждой стране он акклиматизировался, приобрел национальные черты и сделался любимым героем толпы. Так, в Испании он приобрел название Cristoval Pulicinello и Gracioso и участвовал в пьесах, переделанных из рыцарских романов, в боях быков.

Во Франции марионетки играли довольно серьезную роль в политической и литературной жизни. Полишинель, верная его спутница — Madame Gigogne и тому подобные герои марионетного театра являлись самыми строгими и, вместе с тем, неуязвимыми критиками существующего порядка вещей и порою также брали на себя роль литературных критиков. Неоднократно Полишинель осмеивал государственных деятелей и министров; еще чаще кукольный театр

— 88 —

изображал пародии на надутые трагедии ложно-классиков: так, были пародированы «Дидона» Лефрана-Помпиньяна, «Меропа» и «Альзира» Вольтера и масса других менее замечательных произведений. Здравый смысл решался протестовать против увлечений классиков лишь в этом убогом «скрипучем и пыльном базарном театре». Зачастую власть находила, что марионетки берутся трактовать «слишком серьезные для них вещи» и делала соответственные внушения, причем в 1719 году даже последовало полное запрещение представлений, кроме пантомим; но оно, впрочем, скоро было снято, и Полишинель смело принялся отшучиваться от своих врагов—конкурентов, больших театров, представления которых он беспощадно пересмеивал1)[5].

В половине XVIII столетия начинается постепенное падение театра марионеток. Наряду с постепенным усовершенствованием механизмов, упадает литературная сторона кукольных представлений, и содержатели напрасно пытаются прикрыть бедность содержания пьес заманчивыми обещаниями афиш. Однако, во время революции 1789 года кукольный театр опять проявил свою жизнеспособность и выказал большое мужество, осуждая крайности террора, за что и был подвергнут гонению, гораздо более жестокому, чем немилость короля или запрещение 1719 года. На том же месте, где сложили свои головы члены королевской семьи, был гильотинирован и Полишинель (т. е., конечно, содержатель его), за то, что он был «слишком аристократичен». Позже, когда миновало время террора и наступили более покойные дни, кукольный театр возродился; но ни во время консульства, ни во время империй и республики он уже не достигал той высоты и того значения, которое имел в первой половине прошлого века. Театр Jean Farine, заменивший Полишинеля, служит игрушкой для детей, не пускаясь ни в литературную критику, ни в рассуждения о политике.

В Англии марионетки, как и в других странах, были заведены католическим духовенством для изображения мистерий. Позже, изгнанные из церкви, они продолжали представлять те же мистерии в миниатюре, вводя в них шутовские и сатирические сцены, главным действующим лицом которых явился перелицованный Полишинель — Punch. Несмотря на вражду пуритан к театру, когда биллем 2-го сентября 1642 года были приостановлены представления, а 22-го октября 1647 года окончательно закрыты театры, марионетки, puppet-shows, нисколько не пострадали; напротив, закры-

— 89 —

тие настоящих театров, уничтожив конкуренцию, увеличило и обогатило репертуар марионеток. Но скоро весь репертуар кукольного театра концентрируется около истории и похождений Понча, имя которого есть ничто иное, как переделка итальянского Pulcinello.

Понч является во всевозможных пьесах, даже в представлениях из библейской истории; например, в пьесе «Сотворение мира» потоп не обходится без его участия: Понч танцует со своей женой в ковчеге и ведет разговор с патриархом Ноем1)[6].

Репертуар английских марионеток в XVIII веке содержит в себе главным образом остатки мистерий, из которых наиболее популярной остается мистерия об Адаме и Еве, ставшая впоследствии известной и в России, благодаря заезжим кукольникам. Затем, в «Театре Понча» игрались драматизированные баллады о Робин-Гуде и других народных английских героях, а также заносные пьесы, из которых мы назовем «Фауста», обошедшего почти все европейские кукольные и настоящие сцены.

Кукольный театр становится в XVIII столетии любимым народным развлечением в Англии, а Понч — любимым его героем; появления его всегда ждут с нетерпением. Вот как характеризует Свифт и зрителей, и кукольный театр в 1728 году: «Не замечаете ли вы, как. неловко чувствуют себя зрители, пока Понча нет еще на сцене? Но как все начинают оживляться, когда зазвучит его хриплый голос! Тогда толпа знать не хочет, какой произнес приговор царь Соломон, которая из двух — настоящая, которая—не настоящая мать; не слушают даже Эндорскую волшебницу. Пройди теперь сам Фауст через сцену в сопровождении дьявола, на него не обратят внимания. Но стоит Пончу высунуть свой чудовищный нос и быстро его спрятать — о, какая нетерпеливая радость! Каждая минута до его появления кажется вечностью. Но вот он бесцеремонно усаживается на колени царицы Савской... кричит, бегает, бранит весь свет на своем жаргоне... В самых патетических и раздирательных местах он врывается на сцену и произносит неприличную шутку. Он надоедает всем, и все ему надоедают»2)[7].

Понч смело вторгается в область политики и общественной жизни и здесь безнаказанно пародирует разных выдающихся лиц.

Всякого мало-мальски известного человека он не преминет при

— 90 —

ветствовать добрым словом или освистать. Так, один баронет, Francis Burdett, во время парламентских выборов чересчур усиленно хлопотавший о своем избрании, удостоился попасть в театр марионеток; он был представлен смиренным просителем, подходящим к Пончу. «За кого вы подаете голос, господин Понч?», — спрашивает он. — «Надеюсь, вы окажете мне поддержку?».—«Не знаю право»,—отвечает важно Понч, — «спросите у моей жены; я предоставил возиться с этим мистрисс Понч». Кандидат в палату общин рассыпается перед женою Понча, которая, конечно, не отваживается отказать в помощи своего мужа такому изящному и любезному кандидату. Наряду с подобными сатирами на события и лица текущей Жизни, Понч дает представления, в которых может выказать свою ловкость: одной из любимых сцен английского кукольного театра является та, где Понч играет роль ловкого наездника и остроумного барышника лошадьми.

Этот всеобщий любимец, имевший своих певцов и своих Аристархов, удостоился получить, как выражается Magnin1)[8], «своего Аристотеля». В начале нашего века один из критиков и теоретиков литературы высказал о кукольном театре несколько соображений, узаконяющих его существование наряду с настоящим2)[9].

В Германии театр марионеток имел несколько иное направление и развитие. К тому же, он там не был явлением вполне заносным. Первые куклы, представлявшие разные сцены у шпильманов и бродячих скоморохов, были наследниками кобольдов т. е. изображением домовых божеств, и, таким образом, стояли в тесной связи с древним национальным культом германцев. Позже куклы разыгрывают драматизированные повести, содержание которых почерпнуто из рыцарских похождений; но с XVI столетия выступает на кукольную сцену ряд новых сюжетов. Мечтательная, склонная ко всему таинственному фантазия немцев создает легенду о Фаусте, и вот к этому-то времени появляется на кукольной сцене этот знаменитый чародей, недовольный миром. В противоположность остроумным и легкомысленным сюжетам французских и итальянских марионетных пьес, германский кукольный театр выдвигает глубокомысленную и грустную легенду о нераскаянном грешнике, погубившем свою душу излишней пытливостью своего неспокойного ума. Но, чтобы разнообразить и

— 91 —

оживить мрачную легенду, необходима была хотя капля смеха, и она была внесена, как мы увидим далее.

У показывателей кукол еще в XIV и XV веке, как и у авторов мистерий, было в обычае в серьезные пьесы вводить более или менее остроумные шутки скоморохов. Представителем типа неунывающего шута и весельчака у немцев явился Гансвурст, тот же Полишинель, только отличающийся от своего собрата костюмом и некоторыми чертами характера. Полишинель изящен и остроумен, несмотря на некоторые вольности в выражениях, — Гансвурст грубее, придурковатее, шутки его порою нелепы и циничны; он жаден и прожорлив до невероятия: за обещание колбасы готов идти куда угодно и вести дело с самим чертом. Рассматривая репертуар кукольного театра, мы еще встретимся с этим героем—любимцем толпы.

Подобно кукольному театру во Франции и Англии, и в Германии также марионетки и их репертуар подверглись двум сильным влияниям. Одно из них было результатом постоянного притока итальянских и французских кукольников; другое шло из живого театра, отражением которого неизбежно стал и в Германии кукольный театр. Вслед за мистериями и интерлюдиями последовали Haupt и Staatsactionen, и кукольный театр принял их в свой репертуар. Вскоре появляются на сцене марионеток пьесы Корнеля и Мольера, и, таким образом, кукольный театр, наряду с воспроизведением старинных легенд, сосредоточивает в своем репертуаре одновременно и образцы отжившего и отживающего, и пьесы основателей нового театра; рядом с нарождающеюся комедией нравов разыгрываются исторические пьесы, частью берущие темы из современной жизни. Так, одновременно представляются пьесы: и «Жалостная комедия об Адаме и Еве», и «Смерть несчастного Карла XII (Шведского)», и «Доктор по неволе» Мольера, и произведение неизвестного автора, изображающее «Удивительную игру счастия и несчастия с князем Алексеем (!) Даниловичем Меньшиковым, фаворитом, кабинет-министром и генералиссимусом Московского Царя Петра Первого...»1)[10] и т. д., причем всюду являлся неизменной приправой Гансвурст. В конце ХУІІІ века, однако, произошло отделение настоящего театра от театра марионеток, часто ютившихся ранее вместе, в одной труппе. Одновременно разделился и репер

— 92 —

туар: настоящие театры сохранили свой, состоявший из пьес более новых и близких к требованиям моды, тогда как на долю марионеток выпало представлять старые легенды и интерлюдии, более доступные простому народу. вероятно, в это время перешла на кукольную сцену и легенда о Дон Жуане, который в немецкой кукольной переделке очень далеко ушел от своего испанского прототипа. К этому же времени относятся пьесы Гайдна, написавшего для кукольного театра несколько оперетт. Отделившись от настоящего, кукольный театр в Германии выработал свой репертуар, очень интересный и разнообразный; причем необходимыми пьесами все-таки остались: «Доктор Фауст» и «Дон Жуан». Из них первая послужила Гёте основным фондом для создания его бессмертного произведения1)[11].

В России кукольный театр получил особый характер и не развился в такой степени, как во Франции, Германии и Англии. Будучи явлением заносным, он не пустил прочных корней и сохранился лишь в немногих остатках. К рассмотрению судеб марионеток в России мы теперь и обратимся.

II.

Исторические сведения о куклах в России. — Олеарий. — Кукольный театр в после петровскую эпоху в Петербурге. — Кукольный театр в Москве. — Представления марионеток при Дворе. — Народные представления в Нижнем Новгороде.

Мы не знаем точно, когда появился кукольный театр в России. Первое свидетельство о нем мы находим у ученого немецкого путешественника Адама Олеария, который посетил пределы Московии в 1636 году2)[12]. В изданиях записок Олеария помещена чрезвычайно любопытная картинка, которая, несмотря на грубость рисунка, дает очень понятное изображение народного кукольного представления, известного ныне под названием «Петрушки»3)[13]. По словам Олеария, кукольный комедиант всегда нахо-

— 93 —

дился при медвежьем вожаке; он же исправлял роль козы и паяца. Шутовства и самые комедии были всегда скоромного содержания.

Мы еще вернемся к представлению, отмеченному Олеарием, когда будем говорить об обстановке и репертуаре кукольных комедий.

После этого краткого упоминания мы долго не имеем никаких известий о кукольном театре в России. Но весьма вероятно, что Петровская реформа, сопровождавшаяся сильным наплывом иноземцев, принесла кое-что также и в интересующую нас область. По крайней мере, к тридцатым годам прошлого столетия относятся восемь афиш «немецких показывателей выпускных кукол», которые посетили Петербург в первые годы царствования Императрицы Анны Иоанновны. Все эти афиши помещены на одном открытом листе. Вот афиша одного из представлений1)[14]:

«Известно чинится, что недавно прибывшие сюды немецкие показыватели выпускных кукол смотрения достойную комедию представлять будут: о преступлении прародителей Адама и Евы. Где показаны будут виды неба, ада и красного рая, с различными зверями и приятным пением птиц. Театр есть в Большой Морской под вывескою выпускных кукол».

Кроме вышеприведенной, «показывателями» были еще представлены следующие семь пьес:

1) «О целомудренном Иосифе, от Сересы зело любимом»;

2) «Распятие Христово», которое состоит из девяти фигур, движение глазами и руками делающих, что не чрез стекло, но просто видимо будет;

3) «О короле Агасфере и королеве Эсфире»;

4) «О житии и смерти Дон Жана или зерцало злочинной юности»;

5) «О принце Флориане и прекрасной Банцефорие»;

6) «О житии и смерти мученицы Доротеи»;

7) «О короле Адмете и силе великого Геркулеса».

Ko времени появления в Петербурге этих кукол относится, по-видимому, статья о позорищных играх, напечатанная в тогдашних «С.-Петербургских Ведомостях» и сообщавшая читателям некоторые теоретические сведения о драме. Автор ее узаконяет, так сказать, существование кукольного театра наряду с другими: «Между. позорищными играми надлежит такожде считать и кукольные игры, в которых представления не живыми персонами, но куклами делаются. Такие куклы столь искусно делаются, что все их члены

— 94—

тонкими проволоками, как кому угодно, обращать можно и таким способом оными все движения человеческого тела изображаются. Хотя речи помянутых кукол от скрытых позади театра людей произносятся, однако ж, ради нарочитого отдаления смотрителей, оное насилу приметить можно... К тому ж, такими куклами многие действия показать можно, к которым живые персоны весьма не способны. Например, можно ими удивительнейшие образы людей, редко виданные уроды, смертельные убивства и другие сим подобные вещи очень легко изъявлять, что б живыми людьми не без великого труда в действо производить надлежало»1)[15].

По-видимому, марионетки понравились публике, и успех вышеназванных «показывателей» вызвал длинный ряд подобных представлений; во всяком случае, театр на Морской улице не пустовал. В описании С.-Петербурга, составленном Богдановым и изданном В. Рубаном в 1779 году, вместе с Императорскими и вольными «комедиянтскими домами» находим известие и о театрах марионеток. В перечислении «комедиянтских домов» третьим и четвертым названы: «Комедиянтский дом в Морской, вольного комедиянта, построенные палаты, в 1745 году» и «Комедиянтский анбар, построен был у Синего мосту, в которых отправляют комедии кукольные с 1749 году»2)[16]. К сожалению, мы ничего не можем сказать о репертуаре этого постоянного театра марионеток.

Наряду с представлениями в Петербурге, существовал кукольный театр и в Москве, причем содержателем его или директором был также иностранец. Здесь марионетки показывались вместе с различными автоматами, бывшими одной из любимых забав XVIII века.

В 1759 году в Москву прибыл французский «механист» Петр Дюмолин (Dumoulin?) с различными курьезными машинами, которые он показывал публике в Немецкой слободе, в доме девицы На……, против дома графа Апраксина, каждый день от 4 до 9 часов. В первый раз, 2-го февраля, он объявил «следующие куриозные самодействующие машины: 1) маленькая бернская крестьянка, которая 6 лент вдруг тчет, так что оных от 18 до 20 дюймов в минуту поспевает, а, между тем, играют куранты»3)[17]. Тот

— 95 —

же «механист» Дюмолин в другом объявлении сообщал публике, что у него же показывается «картина, представляющая ландшафт, в котором видны будут многие движущиеся изображения дорожных людей и возов и многие работные люди, которые упражняются в разных вещах так натурально, как бы живые»; другая картина представляет «голову движущуюся, которой действия так удивительны, что всех зрителей устрашают»1)[18]. Здесь же показывались и следующие автоматы: «Русской мужик, который голову и глаза движет так совершенно, что можно его почесть живым. Движущийся китаец, которой так хорошо сделан, что не можно вообразить, чтоб то была машина. Сии последние две фигуры имеют величину натуральную».

Относительно 1760 года Забелин не указывает вновь приезжих комедиантов и высказывает мнение, что в этом году никто не приезжал; но в 1761 году появляются у нас, между прочими публичными зрелищами, «итальянские марионеты». Это уже не только движущиеся куклы, дававшие пантомимы, а здесь уже показываются сложные пьесы немецкого кукольного репертуара. Директором этих марионеток был «голландский кунштмейстер» Заргер или Сергер, дававший представления целый год. В сентябре появилось, между прочим, следующее объявление: «Голландский кунштмейстер» Сергер чрез сие объявляет, что он только один месяц здесь пробудет и, между тем, по прежнему в Немецкой слободе, в Чоглоковском доме, ежедневно, кроме субботы, штуки свои с Цицероновою головою и другие новые показывать будет, если хотя 10 или 12 человек зрителей будет. Сверх же того, будут у него представляемы разные комедии, например, о Докторе Фаусте и пр., большими двухаршинными куклами, которые будут разговаривать и проч. Такоже и ученая его лошадь будет по-прежнему действовать»2)[19]. Несмотря на такое заманчивое обещание и на то, что, помимо марионетных пьес, показывались в театре и ученые лошади, можно думать, что публика не особенно жаловала эти представления: 10—12 зрителей считалось достаточным, чтобы не откладывать далее представления. Вероятно, тот же Сергер в конце этого года, перед Рождеством, уведомлял публику, почему-то не объявляя своего имени, что в доме Трубникова, на Дмитровке, между Тверскою и Петровскою улицами, «начнется новая комедия, которая будет состоять из больших итальянских марионетов или кукол,

— 96 —

длиною в два аршина, которые по театру свободно ходить и так искусно представлять себя будут, как почти живые. Комедия, которая с куклами представлена быть имеет, называется — Храбрая и славная Юдифь1)[20].

Подобно этим кунштмейстерам, и другие стремились в Россию с различными хитрыми машинами. В 1762 году приехали два курсаксонские рудокопа и привезли с собою для показывания курьезную и удивительную машину, в которой маленькие куколки-рудокопы в движении показывали, как работают в шахтах люди для сыскания серебряной руды и золота. Машина эта показывалась всем «желательным зрителям» в Старой Басманной, против Разгуляя, в доме парикмахера Карла Шлаха. За смотрение определенной платы не назначалось2)[21].

Кукольная комедия, бывшая уже не редкостью в Петербурге и в Москве, около этого же времени появляется и при Дворе, и у богатых петербургских вельмож. Весьма вероятно, она давалась там и раньше, но мы располагаем лишь одним свидетельством о представлениях марионеток при Дворе, — именно в дневнике Порошина, воспитателя Цесаревича Павла Петровича. 1765 года, 8-го сентября «Его Превосходительство Никита Иванович (Панин) говорил Отцу Платону, чтобы приехал ввечеру на кукольную комедию, которую Государь Цесаревич смотреть изволит...», — пишет Порошин. — «Ввечеру поехали мы в каменный Зимний дворец на кукольную комедию, которая нарочно для Его Высочества, по приказанию Никиты Ивановича, сделана театральным машинистом Дюкло. После кукольной комедии было оптическое Представление бури и морской баталии, которое только одно и достойно было смотрения. Его Преподобие Отец Платон был на сем позорище...»3)[22]. Какая была пьеса представлена для Цесаревича, мы наверно не знаем, но, основываясь на дальнейших словах дневника, можем заключить, что это было нечто в роде Петрушки или Полишинеля.

Около половины XVIII века кукольные представления распространяются все более и более, делаясь одной из любимых народных забав. Между прочим, известия о кукольных театрах попадают и в лубочные народные картинки4)[23].

— 97 —

О кукольном театре, как об обычной потехе народа, рассказывает уже в начале нынешнего века князь И. М. Долгорукий. Вот как он излагает в своем дневнике впечатления виденного им кукольного представления на Нижегородской ярмарке: «Чернь толпится в свои зрелища: для нее несколько привозится кукольных комедий, медведей на привязи, верблюдов, обезьян и скоморохов. Изо всех сих забав мне случилось зайтить на одну кукольную комедию. Описывать нечего: всякой видал, что такое; для меня нет ничего смешнее и того, кто представляет, и тех, кои смотрят. Гудочник (?) пищит на скрыпке; содержатель, выпуская кукол, ведет за них разговор, наполнеыной чухи. Куклы, между тем, щелкают лбами, а зрители хохочут и очень счастливы. Всегда мне странным казалось, что на подобных игрищах представляют монаха и делают из него посмешище. Кукольной комедии не бывает без рясы»1)[24]. Это последнее обстоятельство, по-видимому, особенно вооружает автора «Путешествия» против кукольного театра.

В течение всего XIX века светский кукольный театр стал известен по всем крупным городам России, а духовный, который у нас имел свою особую судьбу, также служил и служит одним из любимых развлечений народа. Но в последние годы, приблизительно лет 15-10, наблюдается постепенное исчезновение обоих этих видов кукольного театра, и скоро он сделается, вероятно, такою же местною редкостью, как былевой эпос, сохранившийся лишь в северных губерниях Росии.

III.

Репертуар марионеток в России в XVII и XVIII веке.— Заезжие комедианты в С.-Петербурге и их пьесы: «Адам и Ева», «Иосиф», «Распятие Христово», «Есфирь», «Дон Жуан», «Житие Доротеи» и др.

Уже из данных нами исторических справок о театре марионеток в России можно видеть, каков был их репертуар. Теперь мы попытаемся воз

— 98 —

становить его по сравнению с репертуаром немецких кукольных театров, пользуясь текстами немецких кукольных пьес, а также пьес, переведенных с немецкого на русский язык и предназначенных к представлению на настоящем, живом театре. Как в Европе, так и у нас, кукольный театр был отражением, отчасти пародией живого театра. Пьесы, известные на этом последнем, представлялись и куклами, репертуар которых, таким образом, заключает в себе отрывки мистерии, школьной драмы с неизбежными шутовскими интерлюдиями и, так называемой, английской комедии. Сначала мы проследим репертуар кукольных заезжих комедиантов, по преимуществу немцев и голландцев, не дошедший до нашего времени в русских текстах, а затем скажем о тех остатках процветавшей когда-то кукольной драмы и комедии, которые до сих пор играют роль, в качестве любимого увеселения народа.

Олеарий, которого мы уже раз цитировали, подробно рассказывает о пороках русского народа, о его склонности ко всякого рода «срамным песням и зрелищам»1)[25]. Назвав одно обстоятельство, поразившее его, Олеарий продолжает так: «Подобные срамные дела уличные скрипачи воспевают всенародно на улицах, другие же комедианты показывают их в своих кукольных 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 Klücht (шалость), как называют это голландцы, с помощью кукол. Для этого они обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и устраивают над головой своей, таким образом, нечто в роде сцены (theatrum portatile), с которою они и ходят по улицам, и показывают на ней из кукол разные представления»2)[26]. На картинке, приложенной к описанию путешествия Олеария, сделанной гравером по рисунку автора дневника, мы находим изображение названной кукольной комедии. Впереди мужик в женской юбке с обручем в подоле; он поднял ее кверху и, закрывшись таким образом, может свободно двигать руками, выставлять кукол наверх и представлять целые

— 99 —

комедии; справа сидит гусляр и стоит гудочник, слева паясничает перед толпою молодой парень, а вдали вожак заставляет плясать медведя. По мнению Д. А. Ровинского, на этой переносной сцене представлялась известная комедия о Петрушке, как он покупал лошадь у цыгана: «справа высунулся цыган — он очевидно хвалит лошадь; в середине длинноносый Петрушка в огромном колпаке поднял лошадке хвост, чтоб убедиться, сколько ей лет; слева, должно быть, Петрушкина невеста, Варюшка»1)[27]. Ниже мы обратимся особо к комедии о Петрушке, а теперь перейдем к репертуару заезжих «показывателей выпускных кукол», посетивших Петербург в царствование Императрицы Анны Иоанновны. Мы уже перечислили пьесы, которые были разыгрываемы в этом кукольном театре, теперь. познакомимся ближе с их содержанием и отчасти с их историей.

— 100 —

Первая из пьес, названных в афишах, носит заглавие: «О преступлении прародителей Адама и Евы». Содержание ее целиком почерпнуто из библии, а также из книги Адама (апокрифического происхождения). Это одна из наиболее популярных пьес, разрабатывающая излюбленный христианскими писателями сюжет о грехопадении человека. В Европе история Адама и Евы служила темой для многочисленных драм, мистерий и moralités и являлась первой частью рождественской драмы, как бы поясняя причины пришествия Спасителя. В XVI веке возникает ряд пьес на эту тему, преимущественно аллегорического содержания; к числу таких аллегорических обработок принадлежит и пьеса репертуара пастора Грегори, первого директора театра в России, озаглавленная: «Жалостная комедия об Адаме и Еве»1)[28] и игранная пред царем Алексеем Михайловичем в 1674 году. Paradeisspiel, как иначе называлось это Представление, вошло и в репертуар кукольного театра и даже дало название одному из видов последнего — «райку», иначе панораме. До нас не дошло кукольных пьес об Адаме, и мы можем судить о них лишь по сохранившимся текстам мистерий; вероятно, пьесы, предназначенные для кукол, отличались большей простотой и сравнительно краткой аллегорической частью, которая в мистериях и школьных драмах занимала всю вторую половину представления об Адаме и Еве.

Не менее известной для русской публики была и вторая из объявленных немецкими кукольниками пьес — «О целомудренном Иосифе, от Ceресы2)[29] зело любимом». Сюжет ее — общеизвестная библейская история об Иосифе и жене египетского царедворца Пентефрия. Текст этой кукольной пьесы до нас также не дошел ни в немецком оригинале, ни в русском переводе. Но представляется возможным думать, что эта пьеса немногим отличалась от той обработки немецкого оригинала, которую также разыгрывали ученики Грегори. История прекрасного Иосифа много раз передавалась в драматической форме: «в немецкой литературе XVI и XVII века насчитывается более 20 комедий об Иосифе»3)[30]; не мало известно и польских обработок иезуитов.

— 101 —

Что касается третьей пьесы — «Распятие Христово», то текст ее, подобно первым двум, утерян. Изображение Страстей Христовых в лицах — одна из любимых народных мистерий в средневековой Европе, сохранившаяся и поныне в Обераммергау, в Баварии, где она разыгрывается раз в десять лет1)[31]. Что касается интересующего нас представления «Распятие Христово», — думаем, что это была мистерия того же содержания, может быть, несколько измененная для кукольного театра.

Хотя до нас не дошло текста и четвертой из названных в афише кукольных пьес, — «О короле Агасфере и королеве Есфири», однако, мы можем ознакомиться с содержанием его более основательно, располагая большим количеством материала. Текст этой комедии, дававшийся учениками пастора Грегори, утрачен2)[32], но за то мы знаем оригинал, который послужил для перевода: это — сборник 1620 года, состоящий из пьес, игранных «английскими» актерами. Что же касается кукольных пьес, то немецкая сохранилась: записана она и издана К. Энгелем3)[33]; «Haman und Esther, Schauspiel in fünf Akten» — таково ее заглавие. Когда библейская история Есфири была впервые дана на сцене — сказать невозможно; известно только, что сюжет этот разрабатывался и в мистериях, и в школьных драмах. Первый раз драматическая обработка истории Есфири появилась в печати в упомянутом выше сборнике 1620 года4)[34]; из него-то и заимствована с изменениями та кукольная комедия, о которой идет речь.

Содержание комедии об Есфири следующее. Король Агасфер прогоняет свою жену за то, что она отказывается выдти к народу, и рассылает придворных на поиски красавицы, которую бы он мог сделать царицей. Аман находит Есфирь, на которой царь 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 чрез повешение. Параллельно с этим развивается история шута Гансвурста и его жены. Сначала жена бьет шута и всячески

— 102 —

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 они 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. Текст кукольной комедии, изданный Энгелем, отличается от пересказанного П. О. Морозовым, по-видимому, лишь отсутствием непристойностей, которыми обыкновенно бывают очень богаты речи и выходки Гансвурста.

Если в рассказанной пьесе этот любимый герой народного театра играет незначительную, эпизодическую роль, то в пятой пьесе репертуара «немецких показывателей» — в «Житии и смерти Дон Жана или зерцале злочинной юности» ему отводится едва ли не главная роль. Он первое лицо после Дон Жуана, порою даже трунит над главным героем и читает ему наставления.

Легенда о Дон Жуане послужила темой для массы драматических произведений; они исчислены К. Энгелем в особой книге и в его сборнике кукольных комедий; на русском языке история сюжета Дон Жуана можно найти в монографии Ф. А. Брауна1)[35]. Русского текста кукольной комедии, по-видимому, не существовало, хотя известно, что драма о Дон Жуане разыгрывалась у нас некогда и в придворном театре, и любителями даже в простом народе2)[36]; о последнем свидетельствует простое сопоставление драмы с тем представлением, которое описано Ф. М. Достоевским в «Записках из Мертвого дома», где на сцену выступает барин, которого уносят черти, и слуга обжора, — оба героя, сильно напоминающие даже в подробностях немецкую комедию о Дон Жуане. Пользуемся текстом, сообщенным Энгелем, и приводим вкратце содержание этой кукольной пьесы.

— 103 —

Главные действующие лица — почти одни и те же в различных вариантах комедии о Дон Жуане, это: Дон Педро — губернатор Севильи, его дочь — Донна Амариллис, Дон Филиппо и Дон Жуан — два соперника, ищущие ее любви, богатый двоюродный брат (или, по другому варианту, отец) Дон Жуана — Дон Альваро Пантольфиус, Гансвурст — слуга Дон Жуана и статуя Дон Педро. Действие происходит в Севилье. Первый акт начинается сценой свидания Донны Амариллис с ее возлюбленным, Дон Филиппо, в парке около дворца Дон Педро. Влюбленные клянутся вечно любить друг друга и условливаются о следующем свидании. Дон Жуан, также влюбленный в Донну Амариллис, случайно оказывается свидетелем этой сцены и в гневе обещается стать «камнем преткновения» своему счастливому сопернику; он решается овладеть Донной Амариллис с помощью хитрости и насилия. По уходе Дон Жуана, появляется его слуга, Гансвурст, с веселой песенкой о колбасе, вине и т. п. вещах, услаждающих его существование; после краткого юмористического рассуждения о любви, он исчезает. Дон Жуан ищет слугу: тот за сценой успел уже с кем-то поссориться. На вопрос барина, что за шум он там затеял, Гансвурст рассказывает, что был обижен несправедливым мнением своих собутыльников о барине: они назвали Дон Жуана на половину ослом. «Что же ты им сказал?», — спрашивает рассерженный Дон Жуан.— «Я сказав, что вы, сударь, целый осел». Подобные грубые шутки очень часто являются в сценах, где участвует Гансвурст. Дон Жуан сообщает слуге, что он задумал ночью овладеть Донной Амариллис, и велит достать фонарь и лестницу. Если же Дон Филиппо и застанет его, то он не страшен, так как очень слаб и не может оказать серьезного сопротивления. Ночь. Гансвурст идет с лестницей и фонарем; Дон Жуан встречается с ним и приказывает стеречь, чтобы никто не заметил его. За сценой слышен крик Донны Амариллис, на него прибегает Дон Педро со шпагой и укоряет бесцеремонного ухаживателя. Дон Жуан пронзает его шпагой и уходит. На сцену выбегает Донна Амариллис и, увидя труп отца, падает около него; ей на помощь является Дон Филиппо, которому и рассказывается все происшедшее. Он клянется преследовать убийцу судом. Таково первое злодейство, совершенное героем пьесы; оно влечет за собою другие, и скоро наступает развязка. Во втором акте сцена изображает улицу и дом, в котором живет богатый двоюродный брат Дон Жуана, Дон Альваро Пантольфиус. Дон Жуан сам не осмеливается прибегнуть к

— 104 —

его помощи и просить денег, чтоб уехать из города и скрыться от преследования властей. Он дожидается слуги и приказывает ему разведать почву. В это время приходят полицейские арестовать его; он вышучивает их и так запутывает дело, что придурковатые слуги правосудия решают про себя, что он не виноват в убийстве. Когда же он на прощанье говорит им еще дерзости, — они окончательно утверждаются в своем мнении: «Он не виновен, — иначе он не был бы так груб!» Дон Жуан, по уходе их, велит слуге вызвать Дон Альваро и требовать денег. Гансвурст стучит и кричит: «Синьор Пантофель! старый сапог! выходите, господин сапог!»... Появляется Дон Альваро Пантольфиус. — «Что тут за шум? Ах, это ты, Гансвурст, чего тебе надо?» Тот, запинаясь, объясняет, что надо им с барином есть и пить и на дорожные расходы. — «Пить? так прыгни в реку и пей сколько хочешь!»... Но вода оказывается не по вкусу ни барину, ни слуге, а на вино Дон Альваро не хочет давать денег. Однако, он жертвует из своего богатства два гроша и советует Гансвурсту, как с ними поступить: «Пойди на рынок, купи две веревки, одну для себя, другую для твоего барина: повесьтесь оба и убирайтесь с этого света, мошенники!» Гансвурст огорчен таким приемом. Подошедший Дон Жуан расспрашивает его о результате переговоров и, узнав о происшедшем, вызывает Дон Альваро на улицу, бранится с ним, врывается в его дом, связывает хозяина и уносит деньги. Через сцену проходит Донна Амариллис с женихом; из их разговора делается известным, что стража на стенах зорко следит, чтоб убийца губернатора не убежал, а полиция ищет его по улицам. Дон Жуан готов продать душу черту, только бы вырваться из Севильи. Гансвурст охотно вызывает черта волшебным словом: «Perlikke»; но черт, на предложение Дон Жуана — купить его душу, заявляет, что душа его и без того принадлежит сатане. Дон Жуан пытается спастись на лодке. Черт тем временем пристает к Гансвурсту, чтобы тот продал ему свою душу, но хитрый шут требует, чтобы черт доставил ему сначала колбасу; когда желаемое является, он прогоняет черта словом: «Perlakke»1)[37]. Колбаса на вид очень соблазнительна, но, лишь только он хочет откусить кусок, из обоих концов ее показывается огонь, и она улетает вместе с Гансвурстом, при отчаянных криках последнего.

— 105 —

Третий акт переносит нас в глухой лес. Пустынник, обитающий в нем, жалуется зрителям, что за те двадцать четыре года, которые он провел в лесу, ни разу не было такой бури и грозы, как в прошедшую ночь. Затем, появляется плачущий и охающий Гансвурст; он в забавной речи рассказывает; какие несчастия пришлось ему перенести в эту ночь, как его чуть совсем не съела рыба. Он теперь так голоден, что съел бы самого черта, если б его можно было зажарить. Входит Дон Жуан; сначала он жалеет о погибшем слуге, но затем, видя его здравым и невредимым, посылает узнать у пустынника, кто он, и не может ли он указать дорогу из этого дикого леса. Происходит разговор, в котором Гансвурст усердно перевирает все, что ни скажет пустынник. Дон Жуан приступает сам к расспросам и требует платья для переодеванья; напуганный пустынник соглашается дать его, и они уходят. Гансвурст ищет, нет ли чего поесть, а тем временем на сцене появляется пастушка и в стихах хвалит свою долю. Оказывается, что сюда же, в этот лес, случайно заблудившись на охоте, попадает и Донна Амариллис; она вступает в разговор с пастушкой и просит вывести ее из леса. Переодетый монахом Дон Жуан узнает Амариллис и пытается здесь овладеть ею; но на ее крик прибегает сопутствующий ей Дон Филиппо. В происходящем поединке он ранен и еле живой брошен Гансвурстом в пещеру. Женщины в это время успевают скрыться. Дон Жуан со слугою решают отправиться обратно в Севилью за деньгами и за помощью друзей, чтобы, переодевшись, окончательно бежать из ее окрестностей. Дон Жуан уходит, а Гансвурст остается на минуту отвести душу в жалобах на то, что здесь нет трактира, где бы можно было перекусить и выпить. В это время на него нападают, с одной стороны — обезьяна, а с другой — медведь; он мечется некоторое время по сцене с криками: «Барин, барин, помогите, лесная сволочь!» — и исчезает, сопровождаемый зверями.

Четвертый акт вводит зрителя на кладбище. Впереди, на середине — гробница убитого Дон Жуаном губернатора и на ней мраморная статуя всадника; на заднем плане — стена, отделяющая кладбище от леса; направо, на авансцене — трактир с вывескою: «Белый крест». Охотники Дон Филиппо ищут его убийцу. Едва они уходят, за сценой слышны голоса. Дон Жуан и Гансвурст перелезают через стену и неожиданно для себя попадают на кладбище. Они читают надпись на гробнице; Гансвурст по обыкновению перевирает, тогда Дон Жуан подходит и читает вслух: «Здесь покоится

— 106 —

Дон Педро, убитый Дон Жуаном, и призывает его к отмщению». Дон Жуан грозится убить того, кто осмелился написать эти глупые слова. Затем — обычная жалоба Гансвурста на голод; Дон Жуан угешает его обещанием веселой жизни в Барселоне, где хороши и женщины, и вино, и велит справиться, нет ли в трактире чего-нибудь поесть им. Является хозяйка; она сообщает, что у них празднуется свадьба, и приглашает Дон Жуана и его слугу принять участие в общем веселье. Всходит луна. Гансвурст начинает трусить: «Неужели нет где-нибудь тут другого трактира, не так близко к кладбищу?» — Дон Жуан приказывает ему пригласить статую губернатора на ужин. Гансвурст трусит: «Я глуп, но не настолько, чтобы приглашать к себе камни». Однако, испугавшись еще более угрозы Дон Жуана, обращается с речью к статуе; та, в ответ на его слова, кивает головой. Гансвурст страшно перепуган, весь дрожит. Тогда Дон Жуан сам приглашает мертвого Дон Педро и получает утвердительный ответ. Слуга осуждает легкомыслие барина; но Дон Жуан ничего не боится. Оба они идут в трактир. За сценой звуки музыки и веселые восклицания — пожелания счастья молодой чете. На сцену выходят два охотника, и один из них, узнавший Дон Жуана, отправляется в Севилью, чтобы, созвав стражу, арестовать его.

Наконец, наступает пятый акт и развязка. Гансвурст любезничает с хозяйкой. Входит Дон Жуан и рассказывает о своих новых проделках; он так вскружил голову невесте, что она забыла совершенно про своего жениха — «и дурак же он, чего не смотрит за ней!» На это Гансвурст философски замечает, что легче сохранить в целости меру блох, чем усмотреть за влюбленной девушкой. Шутливый разговор прерывается ударом грома. Гансвурст лезет под стол. Дон Жуан отворяет дверь; входит статуя. «Дон Жуан, ты видишь, что я умею держать свое слово», — говорит она. Дон Жуан смущен. Статуя напоминает, что пришел его последний час, что он должен покаяться и вспомнить свои многочисленные преступления. Оправившись от смущения, Дон Жуан дерзко отвечает гостю и просит его прекратить скучную проповедь и выпить с ним вина. Комната внезапно превращается в склеп; едва Дон Жуан дотрагивается до пищи и вина, все обращается в землю, в мертвые кости... Дон Жуан грозится пронзить шпагою своего собеседника. «Хочешь узнать, кто я такой?», — спрашивает статуя и велит дать руку. Дон Жуан исполняет ее желание. Раздается удар грома. «А, что со мной!», — восклицает

— 107 —

Дон Жуан. — «Мое мужество исчезло, я трепещу! Оставь меня!» — Но все-таки он отказывается просить прощения у неба. «Прощай; ты найдешь свои муки ада в самом себе», — произносит статуя и исчезает. Дон Жуан один. — «Что со мной? Я точно прирос к земле, я не могу сойти с места!» — Чувствуя, что все для него кончено, он проклинает этот мир и все его прелести. — «Придите теперь адские силы и влеките меня в бездну! Адская пасть открыта, дела мои осудили меня!» — При громе и молнии являются черти и уносят злополучного героя. Постепенно сцена принимает прежний вид. Гансвурст, спящий под столом, робко высовывает свою голову. Является хозяйка; он ее расспрашивает, куда девался каменный гость, та ничего не понимает. Гансвурст вкратце сообщает ей о том, что здесь произошло. «Так этот злодей Дон Жуан и был ваш барин! Его повсюду ищут». — «Долго еще поищут», — отвечает хозяйке Гансвурст, — «что черт раз взял, того назад не отдает!» — Он сообщает все происшедшее охотникам, которые спешат к выздоравливающему от раны Дон Филиппо. Оканчивается пьеса веселой сценкой Гансвурста с хозяйкой; в заключение, они решают повенчаться, так как, по замечанию шута, «дом без хозяина — тоже, что рыба без хвоста».

Вариант комедии о Дон Жуане, рассказанный нами, очень длинен и богат распространениями; значительно короче другой, сообщаемый Краликом и Винтером1)[38]. В этом последнем Дон Жуан является соперником своего брата; Донна Амариллис заменена здесь Донной Анной, отцом Дон Жуана является Дон Петро, которого герой пьесы убивает за отказ дать деньги; Дон Альвар совершенно отсутствует. Главная роль в этом варианте принадлежит Гансвурсту, который носит здесь имя Касперле — обычная южно-германская замена в имени героя комических сцен. Касперле также глуп, но плутоват, обжора и эгоист, заботящийся прежде всего о своем желудке. В этой пьесе краски значительно сгущены, что видно уже из положения действующих лиц. Дон Жуан здесь также отчасти утрачивает свои главные черты: это не могущественный властелин женских сердец, — брат его, ухаживая за Донной Анной, является гораздо более счастливым, чем он, — это просто человек с бурным характером, не терпящим возражений, привыкший немедленно удовлетворять свои желания, как бы дики они ни были; отсюда и одно из заглавий названной пьесы —

— 108 —

 «Don Juan der Wilde». Жестокость и преступная черствость души Дон Жуана еще более рельефно выделяются в его обращении с Дон Педро, который здесь является его отцом. Грациозная и симпатичная, несмотря на все его недостатки, фигура испанского Дон Жуана в этой обработке совершенно перерождается в ординарного трагического злодея.

Об остальных произведениях из репертуара «немецких показывателей выпускных кукол» мы можем сказать очень мало, так как не имеем даже немецких текстов представлявшихся ими пьес. Комедия «О принце Флориане и прекрасной Банцефории», по замечанию П. О. Морозова, является драматической обработкой известного французского романа «Flore et Blancheflor»1)[39].

Что касается представления «О житии и смерти мученицы Доротеи», то эта пьеса, являющаяся драматизированной переделкой жития, была очень популярна среди простонародья в Германии, Франции и у западных славян. У одних чехов она известна в десяти различных вариантах, причем все они большею частью близки к текстам жития в старейших чешских пассионалах; лишь имена действующих лиц потерпели некоторые изменения: судья Фабриций обратился в короля Априциуса, придворный Феофил — в Деофила и, наконец, в Дуфила; введено новое действующее лицо — легат, отправляющийся, по приказанию короля, на розыски Доротеи; он же служит главным руководителем пьесы, произнося пролог и эпилог, раскрывающие поучительное значение легенды. Введение дьяволов и обрисовка характера палачей, казнящих Доротею, всецело принадлежит народной фантазии; эти палачи являются в пьесе союзниками дьяволов, — они действуют сообща: когда палачи убеждают Доротею покориться королю, демоны им усердно помогают. Когда пьеса близка к развязке, и поучительная цель представления требует наказания порока, между друзьями начинается ссора из-за вопроса, кому достанется король. Черти разыгрывают свою жертву в карты, причем часто сцена кончается горячим спором, так как каждый подозревает своих партнеров в мошенничестве. В вариантах эта сцена заменяется препиранием дьяволов с королем, где выступает общеизвестный мотив спора со смертью, перед которой остаются бессильны обещания сокровищ, угрозы, хвастовство силой и т. д.2)[40]. Палачи

— 109 —

являются грубыми и неумолимыми. Их грубость подает повод к такому поступку Доротеи, который мало гармонирует с понятием скромности, женственности, стыдливости и терпения, отличающими эту святую; она, в негодовании на палача, дает ему пощечину, со словами: «Бот тебе за напоминание, за твою проклятую ложь; перестань, иди от меня прочь с такими речами, иначе получишь еще и другую!» — С такими же словами обращается она и к дьяволу, ругая его гадом, отверженным отродьем, и грозит ему своей победой. Легенда кончается смертью Доротеи от руки палача. Сочувствие, которым легенда о Доротее пользовалась всегда в чешском народе, весьма любопытно; под влиянием его эта легенда вызвала немецкие мистерии того же содержания, написанные в подражание чешской1)[41]. Неудивительно по этому, что пьеса эта перешла и на кукольную сцену.

Кукольная пьеса о мучении св. Доротеи неоднократно давалась в разных городах Европы и пользовалась любовью и публики, и комедиантов, так как давала возможность выказать совершенства механизма кукол. Шютце, которого цитируют Прутц и Маньен2)[42], сообщает следующее известие, относящееся к І705 году во время представления в Гамбурге казни св. Доротеи, когда ей была отрублена голова, то зрители в восторге кричали bis и требовали повторения этой операции. Вероятно, и у нас кукольники вызывали восторг зрителей подобными грубыми и кровавыми сценами.

Комедия «О короле Адмете и силе великого Геркулеса» известна нам только по названию.

IV.

Репертуар кукольного театра в Москве в XѴIII веке, — Сергер и его представления. — «Юдифь» и «Фауст». — Историчеекий и легендарный доктор Фауст. — «Фауст» на кукольной сцене.

Теперь мы перейдем к рассмотрению пьес, разыгранных «кунштмеистером Сергером» в Москве в 1761 году. Сначала обратимся к пьесе, озаглавленной: «Храбрая и славная Юдоф». Хотя до нас не дошло ни русского, ни немецкого текста этой комедии, однако, по тем пьесам, которые были известны на настоящей сцене, в исполнении живых актеров, мы можем восстановить содержание этого кукольного представления.

— 110 —

Библейская история Юдифи пользовалась и в Германии XVI—XVII столетий, и у нас большой популярностью. Многочисленные драматические обработки этого сюжета вошли в репертуар странствующих немецких трупп. Затем, комедия о Юдифи попадает на кукольный театр и делается здесь наиболее популярной пьесой в Германии и Англии1)[43]. Наконец, она появляется в России, при самом возникновении русского театра, и при том — в двух видах: на настоящей сцене, в театре магистра Грегори2)[44], и позже в театре марионеток «кунштмейстера Сергера».

Пьеса эта очень велика; она является подробным переложением «Книги Юдифь» в напыщенные разговоры громадного числа действующих лиц. Вероятно, на кукольной сцене число лиц было меньше. Так как большая часть речей взята почти целиком из библии, то мы не будем пересказывать их, а остановимся лишь на одном из действующих лиц — переодетом Гансвурсте, который усердно оживляет своими шутками скучную, медленно развивающуюся пьесу. Гансвурст здесь — это солдат Сусаким. Он труслив и в жизни не убил ни одного еврея, против которых ведется война; он ружьем убивал только свиней, а саблей рубил мясо для колбас; его более всего занимает еда, он поминутно говорит о колбасе и «свиных жаринах». Схваченный еврейскими воинами и приговоренный к казни, он пробует отшутиться, но, когда это ему не удается, в горе прощается со всем светом, в котором его более всего занимают: «младые цыплятка, ягнятка, яйца свежие вешния, кормленые каплуны и телята жареные, к пасце молоко, сметана, калачи крупичатые с маслом и молодые голуби жареные, летние скворцы и жаворонки, молодые рябки, кролики и зайцы молодые осенние, гуси жирные, утята, кислая капуста, вино, жаркое и мясо баранье в пирогах, кишки жареные свиные, окороки и головы свиные ж, студени, ребры свиные и желудки — во всех корчмах!»; он с плачем прощается с этими своими друзьями и говорит с горем, что его благородное тело, так щедро упитанное, послужит пищей собакам и воронам. Вместо меча, палач ударяет его, смеха ради, лисьим хвостом по шее; у него же от страха «живот отступает от нутренних потрохов в правую ногу», а душа выходит из ноги в

— 111 —

гортань и правым ухом». Он осматривается. «Не знаю, жив ли я или впрямь умер!», — восклицает он. — «Кафтан, чулки, башмаки, шляпа — все тут; не знаю только, где моя голова!» — Он подходит к зрителям и просит. возвратить ему голову, — если кто ее спрятал1)[45]. Эта сцена казни лисьим хвостом или платком меча и, затем, искание головы принадлежали, по-видимому, к числу любимых потех народного немецкого театра2)[46]. Здесь постоянный тип шута, в лице Сусакима, начертан гораздо грубее, чем тот Гансвурст, который является в «Дон Жуане»; он гораздо глупее и позволяет так издеваться над собою, как никогда не допускает хитрый и пронырливый слуга Дон Жуана, во многих местах являющийся даже рассудительнее своего господина. Ту же черту типа резонера мы отметим ниже, в характеристике слуги знаменитого доктора Фауста.

Для объяснения второй пьесы репертуара Сергера — «О докторе Фаусте» мы располагаем значительным количеством немецких текстов, изданных Шейбле, Энгелем, Хаммом, Краликом и Винтером и другими3)[47]. Все они более или менее расходятся в частностях, но в общем воспроизводят известную легенду о докторе Фаусте, чернокнижнике, похищенном, в конце концов, чертом. Напомним вкратце исторические даты, касающиеся этого знаменитого героя народных немецких легенд и повестей.

Различные ученые XVI века упоминают в своих трудах о Фаусте, то как о человеке, лично известном им, то по сообщению других очевидцев. По их указаниям, Фауст родился в местечке Книттлинген, в Вюртемберге, в конце XV столетия, и его деятельность, как известного колдуна, относится к первой половине XVI столетия, между І507 и 1535 годами. Происхождение Фауста покрыто мраком неизвестности: только кое-где в народных книгах попадаются весьма разноречивые показания. Образование Фауст получил в Кракове и затем пополнил его в путешествиях, как было в обычае в его время. Странствующие студенты вели привольную жизнь, переезжая из города в город, снискивая себе пропитание уро-

— 112 —

ками, пением по церквам; порою они примыкали к бродячим шарлатанам и занимались продажей жизненного эликсира, всеисцеляющих и симпатических средств от болезней, играли роль предсказывателей будущего и показывали разные фокусы. Подобную жизнь, вероятно, вел и Фауст и в скором времени прославился, как удивительный фокусник, знаток хиромантии, маг и вызыватель теней умерших. Сопутствовавшие ему дрессированные лошадь и собака, которые исполняли все его приказания, повергали в удивление не только невежественную толпу, но и представителей тогдашней учености, например, известного протестантского богослова, доктора Иоганна Гаста (Iohann Gast), который счел этих животных за чертей1)[48]. Но, наряду с такими, были и иные ценители искусства Фауста, например, каноник в Готе, Конрад Руф, который считал Фауста просто ловким фокусником, морочащим людей. Как бы то ни было, Фауст получил разрешение от Эрфуртского университета читать лекции о Гомере, во время которых он поражал слушателей, показывая им тени героев Илиады и Одиссеи, что было сочтено за явное доказательство знакомства его с дьяволом. Опасаясь за юношество, подвергавшееся на лекциях Фауста таким дьявольским наваждениям, городской совет отправил для увещания чародея францисканского проповедника, доктора Клинге. Увещание не подействовало, и Фауст был изгнан из Эрфурта. В 1516 году он прибыл в Маульбронский монастырь, где и жил, занимаясь алхимией. Смерть застигла его, по-видимому, во время опытов. Меланхтон, знавший его лично, рассказывает, что Фауст последние дни своей жизни проживал в деревне Книттлинген, в Вюртемберге. Ночью раздался гром, дом затрясся, а на утро, когда хозяин дома вошел в комнату, он нашел Фауста, лежащим подле своей кровати с исказившимся лицом. Не было сомнения, что его убил черт. То же сообщает и упомянутый выше Иоганн Гаст.

История Фауста послужила сюжетом массы литературных произведений; они перечислены Энгелем в его «Bibliotheca Faustiana». С настоящей сцены, где господствовала в XVII веке переработка английской драмы Марло, пьеса «О Фаусте» перешла и на кукольный театр, из которого Гёте и заимствовал сюжет своей бессмертной драмы. Для того чтобы нагляднее показать зависимость между этим творением Гёте и народной пьесой «О Фаусте», мы сообщим содержание последней по наиболее полному

— 113 —

варианту1)[49], который хотя и богат различными амплификащями, но по типу более подходит к старым образцам Hauptactionen. Вероятно, именно одна из подобных редакций и представлялась у нас, хотя утверждать это наверное не беремся. Заметим лишь, что более новые варианты, т. е. записанные в 1885 году Краликом и Винтером, оказываются значительно короче и беднее, как лицами, так и действием, сравнительно с первым вариантом Энгеля, к передаче которого мы и приступаем.

Действие драмы происходит частью в Виттенберге, частью при дворе герцога Пармского. Пролог, предшествующий самой пьесе, изображает совещание нечистых духов, происходящее в аду; скалы и пещеры освещены красным пламенем. На сцену выходит Харон, адский перевозчик душ, с веслом в руке; он жалуется, что его челнок совсем опустел и что некого ему перевозить в ад — хоть совсем работу бросай. Он вызывает Плутона, владыку ада, и жалуется на чертей, которые совсем разленились и перестали учить людей злу. Плутон хвалит усердие Харона и призывает чертей, которые появляются с обычным криком: «гу, гу, гу!» «Слушайте мой приказ», — говорит им Плутон, — «давно уже барка Харона пустует. Идите в свет и, приняв различные образы, учите людей лгать, драться, объедаться и т. д., чтобы всячески их погубить... Ты, Мефистофель, отправляйся в город Виттенберг, там живет Иоганн Фауст; он недоволен и собой, и всем миром, — прельсти его и замани в ад. Но, предупреждаю, будь осторожен, — у него смелая и мужественная душа». Плутон обещает дать ему на помощь других чертей, и Мефистофель ручается за успех. Плутон разгоняет чертей на обычную работу, а Харон радуется, что скоро к нему в лодку прибудет веселая компания. Этим кончается пролог.

Сцена первого акта представляет кабинет Фауста; по стенам шкафы с книгами, везде разбросаны физические и астрономические аппараты. Сам Фауст сидит за столом перед раскрытой книгой. В речи, пересыпанной латинскими изречениями и поговорками, он жалуется на недовольство всех людей своим положением. Nemo sua sorte contentus est — никто своим жребием не доволен! Жалкий бедняк хочет быть крестьянином, этот хочет сделаться мещанином, мещанин думает о дворянстве, дворянин мечтает сделаться князем, князь — королем, король — императором! Все

— 114 —

ищет перемены, ищет нового! Он тоже изучил все, что можно почерпнуть на всех факультетах, его имя в Германии известно всем, но какая всему этому цена? Он изучил теологию и теперь хочет приступить к некромантии (или нигромантии). — Едва он углубляется в книгу, как начинается борьба двух невидимых гениев, доброго и злого. Первый советует ему отказаться от грешного намерения заняться колдовством; второй, напротив, поощряет его и обещает сделать его счастливейшим человеком и дать ему полное знание всего на свете. «Полное знание!», — восклицает Фауст, — «о, я избираю тебя моим путеводителем!» Добрый дух печалится о душе Фауста; невидимые злые духи радостно хохочут. Помощник (Famulus) Фауста, Вагнер, входит с известием, что приходили два студента и оставили книгу; оказывается, это и есть та волшебная книга, которой ему до сих пор не доставало. Фауст очень обрадован и дает разрешение Вагнеру нанять еще слугу, с тем, конечно, чтоб это был честный малый. По уходе ликующего Фауста и Вагнера, на сцене появляется уже знакомый нам Гансвурст; он бродит из города в город и ищет места слуги. С ранцем за плечами он вваливается в кабинет, зовет прислугу, почему-то приняв жилище Фауста за трактир. Он обносился и обнищал, — даже не на что выпить вина, и поневоле приходится черпать воду из источника своей остроконечной шапкой. Он мечтает о жареных цыплятах, о колбасе. Заметив на столе книгу, он пробует читать по складам и вот на что наталкивается: «Как сделать старуху молодой». — «Это стоит почитать», — говорит он. — «Берут полштоф девичьего молока, пол меры блошиных языков, дюжину сушеных раковых хвостов и полтора золотника женской верности»... — «Редкий, однако, товар», — замечает он,... — «смешать вместе и вдуть через перо старухе в...». — «Черт возьми! пусть вдувает, кто хочет, только не Вурстель!»1)[50]. На его крик приходит Вагнер, объясняет, что здесь не трактир, а дом доктора Фауста, и рассказывает, кто такой этот Фауст. Гансвурст нанимается служить и уходит в кухню. Эти сцены пересыпаны дешевыми остротами шута, который вместо Еuеге Excellenz говорит, перевирая, Euere Insolenz, вместо Famulus—Pflaumen-mus и т. п. Между тем, Фауст повторяет свое намерение посвятить себя занятию некромантией; после краткого колебания, он входит в волшебный круг и произносит заклинания.... Один за другим появляются четыре безо-

— 115 —

бразных черта: Асмодей, Фицлипуцли, Ауэрхан и Астарот. Фауст расспрашивает их о степени их быстроты и проворства и остается недоволен ими. Астарот рекомендует ему Мефистофеля, как самого лучшего, и, после усиленных заклинаний, Мефистофель является в красном одеянии и заявляет, что он быстр, как человеческая мысль. Фауст предлагает ему поступить на службу, но черт решает, что не следует торопиться и просит отсрочить ответ до полуночи. «Итак, я вступаю в союз с дьяволом», — говорит Фауст, — «но это единственный путь к удовлетворению моих желаний». Он уходит отдохнуть, а на сцене в это время снова появляется Гансвурст, успевший закусить. Увидев круг, он входит в него и, севши на полу, пытается прочесть, что написано в лежащей там волшебной книге. Едва он по складам прочитывает слово: «Перликке», как является около круга масса чертей; едва он произносит следующее слово: «Перлакке», как они, с криком: «пиррр!...», исчезают. Сначала Гансвурст, увлекшись процессом чтения, не замечает их, но потом, услышав шум, поднимает голову: «Это что за черные угольщики?»... Он вступает с ними в разговор. Черти зовут его выйти из круга. — «А зачем это вам нужно, господа черти?» — «Мы тебе свернем шею, мы тебе свернем шею», — отвечают голоса чертей, не смеющих войти в круг. Гансвурст, сначала испуганный, начинает теперь забавляться: произнося волшебные слова, он то вызывает, то прогоняет чертей, которые умоляют его пощадить и не мучить их. Он все-таки продолжает вызывать их и, лишь они показываются у круга, бьет их палкой. Первый акт кончается, и занавес падает при криках: «Перликке» и «Перлакке», громе, молнии и палочных ударах неунывающего Гансвурста.

Второй акт открывается речью Фауста, в раздумье сидящего в своем кабинете. — «Скоро полночь, и я с нетерпением ожидаю Мефистофеля. Разные мысли кружатся в моей голове. Будет ли он в состоянии пополнить эту мучительную пустоту в моем внутреннем мире? Сможет ли он ответить на все вопросы о темных тайнах, скрытых от нас, людей? В силах ли будет он доставить мне все наслаждения в мире?» — Раздаются голоса невидимых духов, призывая к себе Фауста. Появляются духи гордости, зависти, гнева и другие и просят взять их в слуги. Фауст прогоняет их и вызывает Мефистофеля. Они заключают условие. Мефистофель обязуется служить Фаусту двадцать четыре года и доставлять все необходимое для жизни; он обещается, по требованию своего господина, доставить сколько угодно де-

— 116 —

нег, открыть тайные знания, превратить его в красивого человека, носить по воздуху куда угодно и оберегать его от всех опасностей. В свою очередь, Мефистофель требует, чтобы Фауст никогда не вступал в брак у алтаря, вообще не посещал церкви, не стриг ногтей и, наконец, дал запись, что, по истечении срока, душа и тело его будут принадлежать дьяволу. Фауст согласен отдать тело, но относительно души колеблется; в конце концов, он уступает и подписывает контракт своею кровью. Добрый дух невидимо оплакивает Фауста; под влиянием этого голоса совести, им на минуту овладевает раскаяние, но Мефистофель успокаивает смущения Фауста и переносит его по воздуху на развернутом плаще в замок герцога Пармского. Черт торжествует и, ехидно смеясь, говорит: «Наконец, я одолел этого великого человека; наконец, и Фауст попал в мои сети. Что не удалось другим дьяволам, то удалось мне. Плутон будет доволен, и я уже слышу радостные крики из глубины бездны!» Он видит входящего Гансвурста и хочет овладеть им, как и его господином. Гансвурст ищет Фауста: «Что за черт! Куда это запропал мой Фауст? Пора бы теперь и позавтракать... И здесь нет моего барина!»... Он замечает Мефистофеля: «А это что за фигура? Это кто сюда забрался?» Он хочет ударить Мефистофеля. «Что ты тут делаешь в комнате моего господина?» — «Фауст также и мой господин», — отвечает Мефистофель. «Довольно с него слуг — меня и Вагнера», — возражает Гансвурст. Но Мефистофель объявляет, что он — секретарь, друг Фауста, что он знает все его дела и тайны. «Кто же ты такой?», — спрашивает Гансвурст, и Мефистофель сообщает ему свое имя, из которого Гансвурст, по его обыкновению—перевирать слова, делает «Schtoffelfuss'a». Гансвурст не верит, что Мефистофель — черт и что он унес Фауста на плаще в Парму. С целью испытать нового знакомца, хвастающего своим могуществом, он задает ему шутовские задачи, например, просит сделать палку без двух концов и т. п. Мефистофель отказывается, и тогда Гансвурст гордо восклицает: «Ах ты, глупый черт! И ты думаешь, что все можешь? Да я еще могу тебя поучить!» После шутовского спора ему является мысль тоже отправиться в Парму, но только не на плаще, а на коне. Мефистофель обещается прислать ему коня и доставить его куда нужно. «У тебя будет резвый конь, но я тебе строго приказываю, чтобы ты никому в Парме не проговорился, кто твой барин и как его зовут; в противном случае — моментально слетишь с места! Понял?» — «Еще бы не понять! Для этого нужно быть глухим, тàк этот парень

— 117 —

орет, не жалея глотки. Любопытно, пришлет мне Штоффельфус какую-нибудь лисицу или настоящую лошадку? Тогда я важно прокачусь по улицам: пусть посмотрят девушки из окон, как красивый Вурстель сидит на коне!»... Обещанный Мефистофелем конь является. «Черт возьми! что это за лошадь?», — смеется Гансвурст, — «это совсем новомодная скотина! Надо ее поближе рассмотреть... Черт возьми! у нее голова, как у козла,... и с длинными рогами — в таком случае, за них можно крепко держаться. Да у нее и крылья есть!... Ха, ха, ха, какие на ней красивые пестрые пятна, а сзади висит тросточка с острыми зубцами; черт возьми! ведь если этот хвост отрезать, так из него выйдет пила! Смелей! Сядем-ка на нее. А на ней сидится не дурно!».. Дракон начинает шевелиться. «Стой, тише, тише! Я еще не готов, лисичка. Так. Теперь посмотрим, шибко ли ты побежишь, только чур—не сбрасывать!» Дракон медленно подымается на воздух. Испуганный всадник начинает кричать: «Эге, Штоффельфус! Скотина летит по воздуху, у меня закружится голова!»... Дракон изрыгает пламя и дым и улетает, унося Гансвурста, кричащего: «Тише! тише! стой! Помогите! Я себе шею сломаю!»...

Третий акт переносит нас в парк близ замка герцога Пармского. Герцог, удалившись от шумного двора, в уединении благодарит судьбу за то счастье и спокойствие, которыми она наделила его правление. Вдруг в воздухе раздаются неистовые крики: «Тише, чертова лошадь! Стой, я вижу трактир!» — и на сцену сваливается Гансвурст. Удивленный таким странным способом путешествовать по воздуху, герцог расспрашивает Гансвурста, кто он такой и откуда. Тот отвечает, что он — Гансвурст, что прибыл он в Парму отыскивать своего барина. Герцог всячески допытывается, кто этот барин, а Гансвурст, помня слова Мефистофеля, всячески старается увильнуть от ответа. Наконец, когда герцог грозит ему тюрьмой, он не выдерживает и «мимически» показывает, кому он служит, протягивая к герцогу свой кулак (Faust). Для герцога становится ясным, кто этот удивительный мудрец и волшебник, нашедший приют в его резиденции и поражающий своими поступками его самого и всех придворных. Он пытается разузнать кое-какие подробности о своем знаменитом госте и спрашивает, кто был его учителем. Гансвурст выдает себя за учителя Фауста и предлагает герцогу показать свои познания в магии: погрузить герцогство на дно моря или бросить с неба камень, который разобьет много замков и деревень. Герцог отказывается от таких опасных опытов. Тогда Ганс-

— 118 —

вурст предлагает показать ему огонь, который не жжется; он ставит герцога лицом к стене и не велит оборачиваться, a сам, повторяя бессмысленные слова—яко бы заклинания, — норовит убежать. «Koro ты зовешь?»,— спрашивает герцог. «Художника, чтоб он вам нарисовал огонь, — наверно не обожжетесь!»—«Ах, ты мошенник, ах, негодяй», — бранит его герцог, но Гансвурста и след простыл.., Явившийся в парк Фауст показывает герцогу и герцогине различные видения, вызывает тени Давида и Голиафа, Юдифи и Олоферна, Соломона, Самсона и Далилы. Пораженный его искусством, герцог приглашает его к обеду, a сам отдает распоряжение подать Фаусту отравленный кубок, несмотря на заступничество своей дочери1)[51], и удаляется. В следующей сцене Фауст спешит на обед к герцогу. Мефистофель предупреждает его о грозящей ему опасности; виной всему проболтавшийся Гансвурст. Фауст приказывает попугать его хорошенько и отправить обратно в Виттенберг, а сам улетает в Константинополь. По удалении его, на сцену выходит Гансвурст; он плачет и жалуется: «Ой, ой, ой, бедный я сиротка! Мой барин при всем народе улетел по воздуху, а меня здесь покинул! Ведь если герцог теперь разыщет меня, то непременно посадит в тюрьму за мои художества! Бедный я Вурстель!» Он кличет и зовет Мефистофеля, но тот не показывается. На выручку Гансвурста является мелкий бес Auerhahn (глухарь), посланный Мефистофелем. Гансвурст ободряется, гладит его, хвалит его шкуру. Черт сообщает, что Фауст дает ему отставку за его неумение вовремя молчать, и предлагает отвезти его в Виттенберг, если Гансвурст согласится отдать ему душу. Шут говорит, что душу оставил в Виттенберге, и торгуется; но когда являются драбанты, чтоб его арестовать, то, забыв о страшном условии, вскакивает к черту на спину и улетает, издеваясь над неловкостью преследующих его солдат.

Четвертый и последний акт открывается сценой пирующих студентов в роскошном зале у Фауста. Гости пьют за здоровье хозяина и переходят в соседние комнаты, где их ожидает музыка и танцы. Фауст остается один. Он недоволен собою: хотя прошло со дня условия с дьяволом всего 12 лет, он уже, видимо, начинает раскаиваться в своем поступке; но до смерти осталось еще столько же времени, и он успеет заслужить себе прощение и ускользнуть от когтей дьявола. Вошедший Мефистофель спрашивает о причине его задумчивости. Фауста не веселит обще-

— 119 —

ство легкомысленных друзей, — его интересует вопрос, который он и задает Мефистофелю: «Почему черт так охотно берется служить человеку?» — «Затем, чтоб отвлечь добычу от неба и привести ее в царство сатаны», — отвечает Мефистофель. «Действительно ли небесное блаженство так велико, как его описывают?», — продолжает он спрашивать Мефистофеля, обязанного клятвой отвечать только правду. «Небесное блаженство так велико», — отвечает последний, — «что если бы все человечество от начала мира и до конца его только и делало, что описывало его, то и тогда не было бы в состоянии описать даже миллиардной доли этого блаженства... За то из ада — нет спасенья, и кто раз туда попал — осужден на веки». — «Но скажи мне, могу ли я спастись?» — «Я этого не знаю». — «Ты должен и можешь сказать!» — «Я не смею». — «В силу заключенного условия ты обязан рассказать!» — (Мефистофель со страхом) «Яне могу!» — «Я заклинаю тебя!», — восклицает Фауст, но Мефистофель быстро улетает. Фауст чувствует, в какую бездну он погряз; он становится на колени и пробует молиться: «Отче, помоги несчастному! Сжалься надо мной, грешником! О, Небо, научи меня, что должен я делать! В Твоих руках спокойствие и моего сердца, и души. Со слезами я припадаю к Твоим стопам!»... Мефистофель является опять и прельщает свою жертву обещанием царства и власти. Фауст отталкивает его и продолжает молитву: «Великий Миродержец! Здесь склоняется пред Твоим престолом величайший преступник. Взгляни на эти слезы, исполненные раскаяния! Я взываю к Тебе, Господи, и припадаю к Твоим стопам. Как олень жаждет воды в пещере, так взываю я и молю о милосердии!»... Мефистофель, призвав на помощь ад, является с Еленой, снимает с нее покрывало и обещает Фаусту, что он будет владеть ею. Елена простирает к. Фаусту свои руки... — и вмиг тот забывает и о молитве, и о раскаянии и стремится вслед за нею. Мефистофель язвительно смеется, приговаривая: «Он наш на веки! Чего черт не сможет, то сделает женщина!»... Через мгновение Фауст возвращается; он был обманут бесом в образе женщины. Мефистофель напоминает ему, что годы службы его прошли и что пора приступить к расчету. Фауст удивлен: по его предположению прошла лишь половина условленного времени, но Мефистофель возражает: «Когда хозяин нанимает работника, то обязывает его работать только днем, а я тебе работал и ночью, — значит все 24 рабочих года прошли». Он осыпает Фауста едкими насмешками и объявляет, что в полночь явится за ним. Фауст в отчаянии проклинает день и час своего

— 120 —

рождения: «Зачем я не захлебнулся молоком моей матери, зачем я не умер до появления на свет! Да будет проклято колдовство, которому я предавался! Скоро откроется для меня ад! Нет тебе, несчастный Фауст, ни капли надежды на прощение!»... Он умоляет Вагнера бросить занятия колдовством, в котором раньше был его наставником.

Обстановка меняется. Сцена изображает улицу. Ночь. Фауст, мучимый угрызениями совести, оплакивает свои преступления. Бьет девять часов. Выходит Гансвурст в одежде ночного сторожа, с рожком и фонарем; он напевает обычную песенку ночных сторожей, предупреждая жителей о наступлении ночи, о времени тушить огни. Невидимый голос произносит по латыни: «Fauste, praepara te!»... Полные отчаянья вопли Фауста чередуются с шутовской песней Гансвурста. Фауст удаляется, а к Гансвурсту является черт Ауэрхан, когда то спасший его от стражи в Парме. Гансвурст ловит его в темноте, освещает его фонарем, осматривает и узнает старого знакомого. Черт заявляет, что настало время отдать душу, и напоминает об условии; но неунывающий Гансвурст оказывается хитрее своего господина. «Во первых», — отвечает он, — «как я позже узнал, тебе было Мефистофелем приказано принести меня; во вторых, у нас не было заключено никакого письменного условия; в третьих, черт не имеет права трогать ночной стражи; в четвертых, вы черти—лживая сволочь; в пятых, в шестых и в седьмых, я так. дам тебе сейчас в морду моим фонарем, что вылетят все стекла!»... После такого энергического доказательства, Гансвурст прогоняет черта волшебным словом: «Перлакке». «После этого, черт возьми! всякий станет еще беспокоить ночного сторожа!», — ворчит Гансвурст и уходит в ближайший трактир. На сцену опять является Фауст, не находящий себе места в предсмертные часы... Бьет десять часов. Голос возглашает: «Fauste, accusatus es!»... Фауст высказывает мучащие его мысли... За сценой слышится песенка Гансвурста... Быстро несутся последние минуты. Бьет одиннадцать. Голос произносит: «Fauste, judicatus es!»... Гансвурст, заметивший Фауста, начинает укорять его, за то, что он не додал ему за последний месяц жалованья. Фауст велит обратиться за ним к своему наследнику, Вагнеру, и просит Гансвурста обменяться с ним одеждой. Но шут не так глуп: он понимает, что задумал Фауст, и отказывает ему... Бьет полночь; голос за сценой: «Fauste, Fauste, in aeternum damnatus es!»... Фауст на коленях произносит последний монолог, предавая себя на волю дьявола, который должен его взять. Сцена меняется: мрачная ска-

—121 —

листая местность, на заднем плане пылающий адский огонь. Фауст пробует бежать, но Мефистофель с другими чертями ловят его и тащат в ад.

Переходя к другим вариантам кукольной пьесы «О Фаусте», мы, не вдаваясь в разбор их, отметим лишь то, что большинство их значительно короче изложенного здесь. Чаще всего отсутствует пролог, затем сокращены или вовсе отсутствуют сцены с герцогом Пармским, со студентами. Везде Фауст является человеком, ищущим земного блаженства и предпочитающим его небесному: он сродни Дон Жуану и другому герою средневековых легенд — Тангейзеру; как. и Дон Жуан, он в последние минуты жизни пробует смыть грехи раскаянием, но уже поздно, — и он становится добычей ада.

Изложенная нами пьеса стоит довольно далеко от прототипа этого рода обработок народной легенды. Не говоря уже о прологе, явно отзывающемся влиянием классицизма, почти везде выступают перед зрителями внутренние мотивы поступков Фауста. Приведенное нами целиком вступление во второй акт указывает в кратких чертах, что герой кукольной комедии, «недовольный собою и всем миром», не находящий удовлетворения в познаниях, доступных человеческому уму, стоит в связи с героем Гётевской драмы; он непосредственный предшественник Фауста Гёте и носит все главные черты последнего, развитые потом гением поэта. Мы бы не ошиблись, если бы сказали, что Фауст кукольной комедии—Фауст Марло, конечно, подвергшийся значительным изменениям, но сохранивший дух своего прототипа. Первоначально представленная на настоящей сцене в 1594 году эта трагедия Марло обошла все европейские сцены и впервые появилась на кукольном театре в Англии—на родине поэта — в Лондоне, Дублине и их окрестностях, как указывает об этом известный Свифт1)[52].

Талантливый предшественник Шекспира, давший европейскому театру много новых пьес, отличающихся глубиною замысла и талантливостью выполнения, первый попытался создать из героя народной легенды трагическое лицо, поминутно то волнуемое страхом или надеждою, то малодушно падающее перед соблазном. Достаточно сравнить последнее действие нашей пьесы с драмой Марло, чтобы признать их тесную связь2)[53]. Особенно сходны сцены: во первых, где Фауст расспрашивает Мефистофеля, затем, явление Елены и, наконец,

— 122 —

заключительные сцены драмы, где Фауст пытается высказать те страшные душевные муки, которые терзают его в ожидании смерти.

Говоря о дружеских своих отношениях к Гердеру, Гёте, между прочим, роняет одно интересное для нас замечание: «Я тщательно скрывал от него некоторые мысли, давно уже поселившиеся в моей душе и ожидавшие только случая, чтобы вылиться в поэтическую форму... Идея этой марионетной пьесы о Фаусте звучала и шептала во мне на разные лады; я носил в себе эту тему повсюду, и для меня она была наслаждением, когда я оставался один»1)[54]. Идея, разработанная Марло, пройдя через кукольную сцену, вызвала новое воплощение в виде Гётевскаго Фауста. Роль кукольного театра была чисто случайною; но мы все-таки не можем отрицать того, что, может быть, благодаря этой случайности, явилось лучшее из творений поэта. С другой стороны, зная пьесу, послужившую для Гёте оригиналом, мы можем видеть, насколько личность Фауста получила в его руках новую обработку, насколько сохранила старую форму.

Заканчивая обозрение кукольного репертуара в России в XVIII веке, мы должны упомянуть еще раз o любимом герое толпы — o Полишинеле или Гансвурсте. К сожалению, мы не можем указать точно, какая пьеса игралась у Цесаревича Павла Петровича; Порошин упоминает о ней так кратко, что можно лишь догадываться, что это была одна из распространенных французских пьес, представлявших проделки Полишинеля, может быть, очень близкая к современным арлекинадам, не имеющим определенного содержания и являющимся отзвуками когда-то процветавшей comedia del’arte.

Для вопроса o кукольном репертуаре интересно также приведенное нами во второй главе замечание князя Долгорукова о марионетках в Нижнем Новгороде. «Кукольной комедии не бывает без рясы» — эти слова наводят нас на мысль: не была ли пьеса, виданная князем Долгоруким, чем либо в роде известной немецкой кукольной одноактной комедии—«Hanswurst als Teufelsbanner»2)[55] или в роде не менее популярной итальянской— «Pulcinella nigromante»3)[56]. Эта пьеса представляет ничто иное, как пере-

— 123 —

делку известной новеллы Боккаччо, обошедшей все литературы и не раз служившей, с более или менее существенными изменениями, сюжетом для многочисленных драматических обработок.

Жена добродушного и простоватого фермера, Кунце, заводит интрижку с патером. Этот почтенный человек является, в отсутствие мужа, в дом к своей даме сердца и готовится с ней попировать. Внезапный стук нарушает их беседу. Входит Гансвурст —на этот раз странствующий художник; он просит накормить и приютить его, но хозяйка и патер Мёбіус бесцеремонно его выпроваживают. Гансвурст смекает, в чем дело, и прячется на дворе, ожидая прихода хозяина, который скоро и появляется, давая стуком знать o себе. Патер Мёбіус прячется в соседнюю комнату в печь. Кунце входит, ничего не подозревая, и просит у жены поесть ; она отвечает, что в доме ничего нет . В это время вторично появляется Гансвурст и повторяет свою просьбу. Хозяйка боится, как бы он не выдал ее. «Молчи ты,—и я буду молчать»,—говорит ей тихонько Гансвурст и начинает расписывать, кто он такой и что он умеет делать. Любопытныйхозяин просит его остаться переночевать и порассказать o своем искусстве. «Я умею лечить глазные и зубные болезни, заговаривать лихорадку, у меня есть чудесная мазь от всяких переломов и всякого рода ран ; я занимаюсь также и колдовством, умею узнавать воров, заговаривать огонь, предсказывать будущее, находить клады, вызывать духов и ночью ездить по воздуху на козле». — «Эх кабы мне разок что-нибудь такое увидеть!», — восклицает наивный Кунце. «Я излечиваю задумчивость», — продолжает Гансвурст, — «и могу всех развеселить; когда я бываю на свадьбе , на ярмарке, то каждый раз мои шутки действуют лучше, чем всякие пилюли и микстуры». Он предлагает вызвать черта. С этой целью Гансвурст удаляет на минуту хозяев из дому, вызывает из соседней комнаты патера и вступает с ним в соглашение: под видом дьявола выпроводить его из дому, — иначе бедному Мёбіусу грозит потасовка от ревнивого Кунце. Затем, он зовет хозяев и ставит их в круг ; по данному условленному сигналу, показывается патер Мёбіус , вымазавший себе лицо сажей. Он рычит, как дикий медведь, бегает около круга и, по приказанию Гансвурста, приносит пищу и вино, заготовленные хозяйкой, и затем исчезает ... Хозяин поражен: ему показалось от страха, что у вызванного черта были

— 124 —

и рога, и горящие глаза, и клыки... В благодарность за Представление он дарит Гансвурсту гульден. По уходе мужа, жена благодарит Гансвурста за избавление и обещает дать пять гульденов, — ведь если бы муж застал ее с патером, то непременно убил бы его. Гансвурст радуется, что эта история доставила ему деньги и ужин, и удовлетворяет свой аппетит вкусной колбасой.

Эта пьеса должна была нравиться толпе по своей живости и естественности характеров действующих лиц. Гансвурст является здесь настоящим героем и проявляет свою плутоватую натуру в изобретении удобного выхода из затруднительного положения неосторожной женщины и женолюбивого патера. Но, с другой стороны, не менее вероятным представляется нам, что сцена, о которой упоминает князь Долгорукий, есть ничто иное, как изображение заурядного явления нашей русской жизни. Еще недавно в городе Торопце на подвижном кукольном театре выступала фигура монаха... но об этом ниже, когда мы будем говорить о репертуаре русских кукольников и об их незатейливых представлениях.

Подводя итоги всему изложенному в этой главе, мы должны сказать, что почти все пьесы, которые давались на кукольных театрах в XVIII веке и в начале XIX разными заезжими «показывателями» и «кунштмейстерами», были отчасти известны из представлений настоящих живых актеров. В то время, когда мистерии, moralités, Staats-und Hauptactionen сошли постепенно со сцены к концу прошлого века, кукольный театр, по преимуществу немецкий, сохранил их даже до последнего времени1)[57]. Таким образом, кукольный театр у нас отражал предшествовавший период в истории драмы. Для зрителей же репертуар его был доступен и понятен, как, с одной стороны, по связи с библейской историей, так, с другой, по самому характеру пьес, представляющих обработки народных легенд и сказаний. Роль Гансвурста, получившего у нас особую окраску, придавала много увлекательности кукольным пьесам, и, наконец, дело дошло до того, что он один остался у нас в кукольном театре, мало пострадав от ударов беспощадного времени, унесшего с кукольной сцены и Женевьев, и Юдифей, и Геркулесов.

— 125 —

v.

Марионетки в мистериях. — Рождественская драма на кукольном театре в Германии, у словаков, поляков и белорусов. — Содержание представления шопки и бетлейки; устройетво их.

В России, в народной среде, не сохранилось почти ничего из рассмотренного нами репертуара заезжих кукольников; но за то у нас на юге, в Малороссии, а также и в Белоруссии пустил довольно прочные корни один из видов средневековой мистерии — «вертеп»1)[58]. Прежде, чем приступить к рассмотрению вертепной драмы на кукольной сцене малороссов и белорусов, мы остановимся на ее источниках, и для этого вернемся несколько назад, в глубь средних веков, которые из литургических обрядов выработали мистерии, эти зачатки европейского духовного театра. Католическое богослужение вызвало целый ряд разнообразных торжественных зрелищ, процессий и драматических обрядов. Среди них особенное развитие получил обычай устраивать в храме ясли, служащие прототипом немецкого Krippelspiel, польской шопки и южно-русского вертепа, с введением сюда речей и сцен — поклонения трех царей, Ирода, издающего жестокий приказ избить младенцев, несчастных матерей, оплакивающих своих убитых детей. «Сначала неприкосновенность святыни не допускала людям маскироваться в святых, и их роли в процессиях исполняли большею частью куклы (автоматы) и марионетки»... «Из кантов и речей, произносившихся из-за алтаря, как бы от лица Богородицы, Иосифа, пастухов, в то время, когда в церкви стояли миниатюрные ясли и куклы, или писанные изображения названных личностей, из этого первобытного рождественского обряда постепенно образуется рождественская драма: неодушевленные предметы заменяются действующими лицами в костюмах, речи клириков, скрытых за алтарем, — естественными разговорами актеров вне его, в виду набожной толпы; наконец, лишь один момент поклонения пастухов, изображавшийся дотоле, обставляется полным пересказом повествования Евангельского и, начиная с Благовещения, вводит все аксессуарные подроб-

— 126 —

ности—избиение младенцев, разговор Ирода с волхвами, бегство в Египет и т. п.»1)[59]. Таким образом, первоначально в Западной Европе мистерии исполнялись марионетками. Этот род театра, к которому довольно снисходительно относились отцы Западной Церкви, является некоторое время единственным дозволенным для христианина зрелищем. Позже и в вертепную драму — чистую мистерию вошел светский элемент: серьезное содержание ее стало разнообразиться комическими выходками некоторых действующих лиц, сначала главных, например — пастухов, одного из царей, затем — дьявола, этого любимца толпы2)[60]; далее стали являться новые и новые лица, и комический элемент неслышно завладел главной частью рождественской мистерии, как мы это увидим из разбора ее текста в самом крайнем пункте его развития —в малорусской вертепной пьесе.

Народ в очень древние времена заимствовал у церкви представления рождественской драмы. Весьма возможно, что церковники сами брали ящик с фигурами Богородицы, Младенца Иисуса, Иосифа и других действующих лиц и разносили его по домам прихожан. Содержание пьесы очень сходно у всех сохранивших ее народов; это указывает на общность источника, тогда как отмены в тексте и расположение сцен является делом вкуса каждого показывателя, причем можно заметить, что каждая национальность выработала особый тип марионетной пьесы о Рождестве Христове, особый вариант, в котором и вывела своих любимых героев. Мы начнем с обозрения вертепа в Германии3)[61] и постепенно перейдем к его истории в пределах России.

Еще в недавнее время в Нижней Австрии церковный сторож с мальчиками, одетыми в красные стихари, носил по избам ящик, называемый обыкновенно: die Christschau. Передняя стенка этого ящика снимается, открывая ландшафт с пастухами, охотниками и тремя царями; в глубине этой маленькой сцены — вертеп, в котором Дева Мария держит на руках новорожденного Христа; над вертепом звезда и ангелы. Мальчики поют: «Вот

— 127 —

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 царя принесли злато, ливан и мирру нашему Христу. Идите и вы, и дайте денег или чего-нибудь нашему Христу». Этим и заканчивается Представление1)[62].

Такой же вертеп с неподвижными куклами мы находим и в некоторых местностях, заселенных поляками, такова шопка, описанная в журнале «Висла». На рисунке изображена шопка, существующая и поныне в Мыщенце, Ломжинской губернии. На подставке, покрытой белым полотенцем, стоит шопка — хлев. Впереди виден Младенец Иисус в колыбели, с которой спускается вниз лента небесно-голубого цвета, любимого у курпей. С обеих сторон колыбели стоят два курпя; ближе к краям — два царя, а третий стоит на коленах за колыбелью. В глубине шопки — Дева Мария и св. Иосиф; тут же находятся вол и осел, форма

— 128 —

которых не дает, впрочем, ясного о них представления. Все эти фигуры — неподвижны, как, вероятно, и было в старину, при возникновении этого рода зрелища, так как лишь впоследствии фигуры действующих лиц стали делаться двигающимися. Божья Матерь, Иосиф и три царя исполнены не дурно, но фигуры курпей —по-видимому, работы доморощенного художника — сделаны очень грубо. Оба они в полном национальном костюме: кафтан темно-бронзового цвета, такие же штаны, на шее видна белая рубашка, повязанная ленточкой, у одного — голубого, у другого — розового цвета; оба в рогатых шапках, которые носились в старину, и с торбами; у одного в руках дорожный посох, у другого пастуший бич1)[63].

Куклы в вертепе большею частью бывают все-таки подвижные и действие не ограничивается лишь повторением Евангельского текста с добавлением пения кантов. Рождественская драма в более совершенной форме разыгрывалась у чехов и у словаков2)[64]. Эрбен так описывает колядование с яслями: «От щедрого вечера до Нового года молодежь ходит по вечерам из дома в дом с яслями, где виден новорожденный Спаситель, спереди его — Иосиф и Мария, а сзади — бык и осел. Вертеп весь сделан из бумаги или дерева и плотно утвержден на деревяшке»3)[65]. Самая пьеса разыгрывается парнями, причем нет недостатка в комических сценах.

Польский вертеп, по-видимому, не очень отличается от чешского4)[66]. В Польше он появился очень давно, вероятно, не позже начала XVI века, и был занесен сюда духовенством; но когда светский элемент взял в представлении перевес, то вертеп (или, как он называется у поляков, Szopka, Jasielka) был изгнан из церкви. В 1739 году T. Чарторыйский, епископ Познанский, запретил бернардинам, капуцинам и францисканцам в Познани принимать участие в представлении шопки5)[67]. У названных здесь представителей католического монашества шопки обыкновенно отличались особенно красивым и богатым убранством. Но и частные лица, по свидетельству Голэмбиовского, не уступали им: так у некоего Замойского в Вар-

— 129 —

шавском предместье, Праге, во время Августа III была знаменитая шопка с 1000 фигур. Вот устройство обычной шопки с подвижными фигурами, ходящими по сцене. Ящик, вышиною в сажень, глубиною в два фута, освещаемый изнутри свечами; середина его разделена на два этажа, причем верхний порою имеет вид церкви: в нем представляется духовная часть драмы. В глубине сцены — Мария, ясли, Иосиф с жезлом, из которого вырастает лилия, а в отдалении стоят вол и осел; по обеим сторонам яслей стоят на коленях пастыри с подарками. В нижней части, служащей для светских сцен драмы, стоит трон Ирода. С обеих сторон — двери для впускания новых лиц. Перед сценой галлерейка, маскирующая щель для просовывания кукол, движущихся на проволоке1)[68].

В польской шопке очень мало осталось от древней мистерии: почти все содержание ее, как увидим, составляют отдельные сцены и выходы танцоров в национальных костюмах.. На основании имеющихся у нас под руками текстов, даем общее обозрение представления, причем в основание кладем тексты, изданные О. Кольбергом2)[69], и присоединяем к ним недостающие сцены из других3)[70].

В первом из указанных вариантов вертепной пьесы недостает начальных сцен, поэтому берем их из второго, хотя он уже носит следы новейшей литературной обработки, и кантычки, распеваемые показывателями, сильно отзываются литературными прикрасами в узко-церковном духе, чего нет в прочих польских текстах рождественского представления.

В глубине сцены, как сказано, помещается Святое Семейство; на авансцене спят пастухи. Хор поет одну или несколько кантычек. Пастух, по имени Бартек, просыпается и произносит речь, в которой жалуется на бессонницу, — его что-то тревожит; он замечает свет и будит товарищей: «Вставайте, Шимон, вся деревня тонет в огне!» Но Шимон не видит сияния и даже высказывает подозрение, не пьян ли Бартек; пастухи бранят Бартка. В это время спускается ангел и возвещает о рождении

— 130 —

Христа. Двое пастухов распрашивают, где Родившийся, и, взяв дары — барана, масла и сыру, уходят, а третий, оставшийся на сцене, заводит спор с явившимся жидом-корчмарем, который не верит в рождение Христа. Дело доходит до драки; их разнимает слуга. Пастухи, перейдя в верхний этаж, поклоняются Христу. Внизу жид пляшет с жидовкой (в некоторых вариантах жид пляшет перед казаком или паном Твардовским). Является горец с женой, казак с казачкой, краковяк с краковянкой, улан, мадьяр, спорящий с артиллеристом сапер. Черный дьявол забирает жида на рога и уносит в ад; затем, делает тоже с бродячим торговцем и с ведьмой. Далее, он встречает школьника, которому задает вопросы: что есть один, два и т. д.; школьник удачно отвечает и прогоняет его (в некоторых вариантах с дьяволом сражается и прогоняет его «баба Малиновска», смело поражающая его кочергою). Выступают различные местные знаменитости, как, например, в Корнице — известный аферист пан Заблоцкий, эконом Туринский, Ян Кадлубовский с женой. Выходит мужик с козой; он хочет прокатиться на козе, но та его бодает, и ему приходится обратиться к жиду-цирюльнику, который ставит ему банки и в вознаграждение получает палочные удары. Перед публикою показываются жнецы, поздравляющие помещика с окончанием сельских работ, моряки, отправляющиеся в путь, охотник, мазуры, веселящиеся на свадьбе. Затем, духовная часть представления возобновляется. Царь Ирод появляется на троне; он величается своим могуществом и силой. Пришедший гетман (или маршал) сообщает ему о рождении Христа; Ирод призывает раввина и требует подтверждения этого известия. Старый раввин отшучивается, но царь велит его заковать и отдает приказ избить младенцев. По сообщению Конопки, здесь появлялась печальная Рахиль, но в имеющихся текстах эта фигура, как и многие другие, уже утрачена. Ироду приносят голову его убитого сына. Появляется смерть; Ирод торгуется с нею, но она неумолима и отрубает ему голову. Черт уносит его тело; затем, возвращается, хвастает своею силой и пляшет трепака1)[71]. После серьезной части пьесы наступают опять веселые и разнообразные шутливые сцены, чередуясь одна за другой. Появляется краковская свадьба; затем идет сцена: мужик в цирюльне. Он входит, жалуется на жену, которой ужасно не нравится его седина, и просит побрить его. Цирюльник говорит цену, они торгуются; наконец, дело полажено, цирюльник усаживает мужика,

— 131 —

мажет ему лицо вместо мыла чернилами и начинает брить. «Ой, как вы дерете, чуть зубы у меня из рта не вылетают, поправь бритву», — кричит мужик. Цирюльник советует ему переменить положение — лечь на лавку, тогда бритва будет мягче брить. Когда мужик исполняет совет, то цирюльник бьет его1)[72]. Далее, выходит капризный шляхтич, который хвастает своим знанием света, — он был везде и все видел. Он приказывает слуге принести яблоков... их нет; вместо миндаля тот ему приносит резаной репы. Шляхтич требует серебряную табакерку, но, когда слуга приносит деревянную, он мирится и с этим. Здесь же выступают и другие комические лица: такова «панна из Вены». Панна горюет и жалеет о своем житье-бытье у своей мамы в Вене и сравнивает свою прежнюю жизнь с настоящей. Оказывается из ее рассказа, что она прежде спала на полу, на соломе, ходила пешком, ела горох и капусту, а теперь спит на пуховиках, ездит в карете, ест жареных индюков. Так характеризует вертепная пьеса судьбу заезжих немцев. В заключение, появляются тирольцы, пожарные, цыгане, разбойник, пивовар2)[73]. В течение представления на сцену иногда врывается Kopieniak-забияка с дубинкой в руках и производит избиение несимпатичных почему либо лиц. Иногда в эпилоге бывает сцена, изображающая, как старик отец женит сыновей, как он затем умирает, и сыновья ищут у него в одежде зашитых денег, а потом меряют его, чтобы знать, какой ему делать гроб. ІІоследним действующим лицом является или капуцин, или дед с торбой и звонком и просит денег у зрителей.

Конечно, не все шопки имеют столько фигур и не везде показывается столько сцен; мы выбрали их из всех известных нам текстов, чтобы дать общую картину польского рождественского представления, даваемого на театре марионеток. Сразу заметно, что польская шопка сохранила тип обычной школьной мистерии: в ней серьезные сцены чередуются с интермедиями, и наряду с священными лицами выступают придурковатые мужики, хвастливые паны, жиды-лекаря и тому подобные лица, вызывающие смех зрителей. Уже г. Янчуком в названной выше статье было замечено, что темы интермедий в рождественской пьесе — преимущественно драматизирован-

— 132 —

ные, вернее, переложенные в разговор анекдоты, известные и в старой польской, и в русской литературе допетровского периода. Таким образом, и светская часть представления, наряду с изображением новых явлений, как-то: «панны из Вены», местных героев и т. п., заключает в себе много древнего, сложившегося в период создания первой духовной части. В цитированной выше статье г. Мошкова мы находим такое мнение, высказанное ее автором: «Порядок представления... традиционен, несмотря на то, что отдельные нумера ничем не связаны между собою. Если же и вторгаются в эти представления понемногу кое-какие новшества из современной жизни, то они отнюдь не вытесняют старых, а становятся только дополнительными нумерами»1)[74]. Из всего этого можно согласиться лишь с одним, что отдельные нумера не связаны между собою ничем, вернее, что связь, которая в школьной драме обусловливалась параллелизмом действия драмы и интермедии, утрачена, и все сцены, переставленные с одного места на новое, смяты в кучу; что же касается мирного сожития старых и новых нумеров, то, как указано г. Янчуком и другими, старый репертуар знал такие нумера, которые теперь утрачены, как, например, сцены с участием клехи (церковного сторожа), любимого героя старинных польских интермедий2)[75].

Насколько свободно развивалась шопка и проходила в своем развитии самые различные ступени, настолько же почти не повезло, наоборот, ее свойственнице — белорусской бетлейке3)[76], тесно связанной с нею своим происхождением и репертуаром. Мы знаем лишь одно запрещение, постигшее шопку, и то относящееся только к духовным лицам, — запрещение епископа Познанского; на бетлейку же обвинения во вредном влиянии на народ сыпались неоднократно, как со стороны лиц духовных, боровшихся с унией, так и со стороны обличителей добровольцев. Мы приведем лишь два случая этого рода. Так, в 1863 году автор статьи «Очерки белорусского Полесья» высказал мнение, что «вертеп и звезда сочинены латинянами, любящими религиозную аффектацию»4)[77]. Это послужило поводом к дальнейшим нападкам, и несколько позже никто г. Кульжинский5)[78] напал на яселки или

— 133 —

бетлейки и на показывателей их; он усердно указывает на то, что в этого рода зрелищах «нет ничего назидательного, ничего эстетичного или художественного, кроме одного только худого», и они равно «нравогубительны, как и скоморошество»1)[79]. Отозвавшись с порицанием о драматических трудах Георгия Конисского и св. Дмитрия Ростовского, г. Кульжинский, в довершение своей филиппики, прямо утверждает: «Едва ли можно сомневаться, что запрещение их было бы победою в области нашей цивилизации вообще, не говоря уже о том, что в деле обрусения этого края, этот запрет не остался бы без добрых последствий»2)[80]. При таком отношении к единственному виду народного театра, не удивительно видеть постепенный его упадок, замирание и наконец, полное исчезновение этого интересного остатка старины. По словам П. А. Безсонова3)[81], одного из первых беспристрастных русских записывателей белорусской старины, на Белой Руси до последнего польского восстания 1863 года не было порядочного околотка, на который не приходилось бы хотя по одному такому кукольному театру, или исстари унаследованному, или заново устроенному в течение филипповок; почти не было местности, где бы хоть раз в коляду не отправлено было это представление в том или другом виде. По словам других лиц, писавших о бетлейке, за последние 20 лет это любимое святочное увеселение почти совсем вывелось, и лишь кое-где доживает в жалких остатках. Конечно, тут играла главную роль сила времени и движение цивилизации, но, тем не менее, и на долю выше характеризованных гонителей бетлейки падает отчасти вина в ее исчезновении.

Обратимся теперь к устройству ее и постараемся на основании записей представить общую характеристику представления белорусской бетлейки4)[82].

Устройство самого театра — незамысловато. Это ящик со стеклышками, а иногда и без них, просто с подымающейся переднею стенкой. Пол покрыт заячьей шкуркой, чтобы не было видно прорезов, по которым кукольник водит своих деревянных, украшенных пестрыми лоскутками кукол. Обстановка внутри театра та же, что и в польской шопке, лишь

— 134 —

иногда задняя стенка верхней сцены изображает иконостас. Бетлейка или яселки сопровождаются музыкантами, играющими на скрипке или дуде. Представление начинается выходом куклы, изображающей пономаря, который зажигает свечи; сопровождающие бетлейку парни поют тропарь Рождеству. На верхней сцене ангелы поклоняются Младенцу Иисусу; Адам и Ева в жалостных стихах оплакивают свое падение, бывшее причиной пришествия Христа в мир. Далее, является пастух с пастушкой; затем, царь Давид с гуслями прославляет Христа. После этого действие переносится на нижнюю сцену. Царь Ирод всходит на трон и говорит о странной новости, дошедшей до него, будто родился Царь иудейский; он призывает трех волхвов, идущих в Вифлеем, и приказывает им рассказать о родившемся Христе. Они удаляются поклониться Христу и переходят на верхнюю сцену. После обычного поклонения, Богоматерь с Младенцем и Иосиф уезжают на осле. Ирод приказывает избить младенцев; плач Рахили о детях. Является смерть и отсекает голову нечестивому царю. Начинается пляска кукол под музыку и различные комические сцены. Сначала, маршируют пешие и конные солдаты, появляются «гишпаны», дивчина пляшет с парубком, Антон ведет козу, разбойник бьет жида, мужик выводит медведя, жид и жидовка пляшут, припевая игривые куплеты. Затем, появляется унылый цыган, который ищет жену и спрашивает у зрителей: «Господа мои, почтеннейшая публика! Не видел ли кто из вас моей цыганки? Она от меня ушла и двенадцать детей оставила! Как быть, с кем жить?»... Выходит цыганка и кланяется мужу; этот грозно спрашивает ее: «Где ты была?» — «Была я на чужой стороне, много подарков тебе принесла», — отвечает она. Цыган не верит ей и начинает колотить ее по чем попало к великому удовольствию публики. Супруги, наконец, мирятся и уходят. Цыган возвращается и разыскивает своего товарища, цыгана Сигнея, который меняет лошадей на городской площади; является Сигней на брыкающейся лошади, и оба цыгана убегают. На сцену выступают солдаты, пьющие у корчмаря; один из них опивается, другой бьет корчмаря, душу которого уносят черти. Далее, выводится простоватый мужик Мацей (Матвей), с подвязанным брюхом; он жалуется и охает: «Вот, мои паночки, быу я у пана Барановского на куцьи (кутье), да як подъеу куцьи, так ня могу сопци!.. Што моя Ульяна ни робила и горшок на пупе становила, да и тое не помогло, да яще горше прилягло»... Ему насоветовали массу лекарств, но ничто не помогло. «Вот каб нашоуся дохторочек, да полячиу мой животочек —

— 135 —

отдау бы яму и торбочку, и мяшочок!»... Доктор является и, узнав, что болит у мужика, велит ему ложиться: «Кладися, мужик! Як тебе зовуць?» — «Мацей». Тогда доктор бьет его палкой и приговаривает: «Поцей (потей), пане Мацей!» Мужик вскакивает и хочет отплатить за такое лечение, но доктора и след простыл. «А, лихо твоей мацяри! Напоцеу, намацеу, да й сам к черту поляцеу! Вот каб догнау, вот бы у плечки нагрукотау (наколотил)». Подобные же комические сцены разыгрываются между хлопом, дурачащим пана, учителя и доктора. Затем, выступает хитрая жена, обманывающая мужа и терпящая от него побои или же сама наказывающая его за пьянство в корчме. Из драматизированных старинных повестей и сказок разыгрывалась сцена беседы Соломона и Морольфа1)[83], в которой Морольф является хитрым, пронырливым существом.

Как, видно из обозрения, Представление белорусской бетлейки рознится от польской шопки лишь в отдельных сценах, самое же содержание порой почти тождественно, особенно в католических приходах. Меняется число сцен и кукол, но религиозная часть представления остается ядром пьесы. Однако, по своему типу белорусское представление является дальнейшим шагом в развитии рождественской драмы: в нем светские сцены пытаются выделиться из общего строя пьесы и занять то независимое положение, которого они достигли окончательно лишь в малорусском вертепе. Отчасти под влиянием последнего, некоторые тексты представления бетлеек уклоняются от своего более распространенного типа и подходят по содержанию к. вертепному представлению, как, например, вертеп в Духовщине, Смоленской губернии, куда он, как известно, занесен из Малороссии2)[84].

VI.

Малорусский вертеп; время его появления в Южной России. — Известные тексты: Маркевича и Галагана. — Содержание вертепной пьесы по сводному тексту. — Источники вертепного представления.

О времени появления вертепа в Южной России мы не имеем никаких известий; но в XVI век он уже существовал, и к этому времени отно-

— 136 —

сится первое о нем известие. Е. Изопольский, описавший вертепное представление, видел в Ставищах один вертеп, который имел надпись: «року Христусового 1591 збудованы», и другой, помеченный 1639 годом1)[85]. Народ относит возникновение вертепа к незапамятным временам и рассказывает следующую легенду: какой-то украинский царь хотел жениться на королевне из далекой страны и, желая показать ей вид и обычаи своих подданных, велел построить вертеп, в котором показал ей важнейшие религиозные события исповедуемой им христианской веры и домашние обычаи украинцев. Другое же народное сказание относит возникновение вертепа еще в более седую древность — ко временам земной жизни Спасителя, которого занимали в детстве представлением в вертепе2)[86]. Это свидетельствует о том, что народ привык видеть в вертепе нечто священное, тесно связанное с религией и чтимой им стариной. Возник малорусский вертеп, как и другие подобные рождественские пьесы, в церковно-школьной обстановке и скоро стал достоянием школьников, развозивших его по дворам и получавших за представление деньгами или натурой. О студентах Академии, как о показывателях вертепа, упоминает митрополит Евгений и сообщает, что ими разыгрывались Рождество и Воскресение Христово; но позже они передали вертеп цеховым мастерам, а вместо того стали представлять диалоги и произносить поздравительные речи3)[87]. Странствующие бурсаки разносили вертеп по городам и местечкам, знакомя с ним народные массы. Такие бурсаки зашли однажды (в 1770 годах) к прадеду Г. П. Галагана в его имение Сокиринцы, Прилукского уезда, Полтавской губернии. Принятые с сочувствием они устроили у него вертеп и передали текст и музыку4)[88]. К сожалению, Г. П. Галаган не сообщил полного текста, а дал лишь подробный его пересказ. Однако Н. И. Петров имел возможность сличить текст Галагана с известным ранее текстом Н. Маркевича5)[89]; в дальней-

— 137 —

шем тизложении мы воспользуемся некоторыми его выводами, изложенными в статье: «Старинный южнорусский театр»1)[90]. Лучшие списки, известные нам, это названные выше—Маркевича и Галагана; остальные статьи дают либо краткие пересказы, либо отрывки, a то—только упоминание о когда-то виденном вертепном представлении2)[91], которое порою разыгрывается не куклами, а людьми3)[92]. Вертепная пьеса разделяется на две части—духовного и светского характера; первая—обычная рождественская мистерия, вторая—выделившиеся из ее состава веселые интерлюдии.

Самый вертеп-театр, где происходит представление, по описанию Г. П. Галагана, имеет вид небольшого домика, разделенного на два яруса; «за задней стеной этого домика действует скрытый исполнитель представления; он водит куклы и фигуры по путям прорезанным в полу театра и говорит за них различными голосами, сообразно ролям действующих лиц. Весь вертеп имеет 2 аршина с 1 вершков в вышину и 11/2 аршина в ширину». Верхний ярус его, как в польском и белорусском вертепах (т. е. в шопке и в бетлейке), посвящен изображению Святого Семейства

— 138 —

и действиям, сопровождающим явление Христа; в нижнем —изображается судьба Ирода и ряд сцен из народной малорусской жизни.

Действие начинается в верхнем ярусе вертепа; обстановка и лица те же, что и в польской шопке. Представление открывается хоровым пением:

Пению время и молитве час;

Христе рожденный, спаси всех нас.

По окончании песни, в нижнем ярусе выходит пономарь, в подряснике и с косою; он приглашает возвестить о рождении Христа и звонит в колокольчик, повешенный между колоннами. Хор все время поет канты, прерываемые разговором пастухов, в чубах, с усами, в народном малорусском одеянии, являющихся поклониться Христу; один из них несет под мышкой ягненка:

От-се-ж и мы, паниченьку, до вашой таки мости,

Як сам бачишь, Грицько с Прицьком припхалися в гости...

И ягнятко принесли из сильского стада,

Нехай буде здорова вся наша громада!

Они поют колядку: «Нова рада стала...» и пляшут затем, приговаривая: «зуба зуба на сопилку».

Хор поет: «Днесь Ирод грядет во своя страны...». И царь Ирод, предшествуемый воинами, входит на нижнюю сцену и садится на трон; он одет в порфиру и с короной на голове, а воины в солдатских мундирах и в касках. Появляются цари и происходит известный разговор, причем Ирод говорит голосом важным, речью официальною, с примесью церковно-славянских слов, а цари отвечают ему самым смиренным тоном. Цари переходят наверх, поклоняются Христу, получают от ангела приказание не ходить к Ироду и удаляются.

Действие продолжается на нижней сцене. Ирод гневается на обманувших его царей и велит избить младенцев. Хор поет: «Перестань рыдати,

— 139 —

печальная мати!...». Во время исполнения этой песни воин вводит Рахиль с малым ребенком на руках; она одета по малорусски, с «наміткой» на голове, в плахте и запаске. Рахиль готова «заменить смерть младенца собою», но Ирод неумолим; воин, по его приказанию, поднимает дитя на копье и уходит с ним, а Рахиль, рыдая, мечется по сцене и осыпает Ирода проклятиями. Воин выталкивает ее. Оставшись один, Ирод в раздумье начинает помышлять о смерти, которая его должна постигнуть; он приказывает воинам стать у порога и не пускать ее. Хор поет песню, возвещающую о приближении смерти, — и вот является страшная гостья, изображаемая в виде скелета с косою. Она вызывает на помощь черта (с выпученными глазами, черного, с хвостом, рогами и черными крыльями), являющегося с криком: «гу, гу, гу!»1)[93]; он, узнав, в чем дело, велит сестре своей, смерти, поднять косу и убить Ирода, который напрасно говорит о своей славе и силе. Черт подходит к убитому Ироду, заключает его в свои объятия, со словами:

Друже мий вірный, друже прелюбезний!

Довго ждав я тебе в глубочайший бездни...

и тащит в ад; при этом за стеною вертепа хор или один голос произносит нравоучение:

От-так берут, а так несут роскошників сёго світа,

Понеже вони не мотут отдать перед Богом одвіта...

Сравнивая эту часть малорусского вертепного действа с польскими и белорусскими текстами, мы замечаем, что при общем содержании есть и оригинальные черты: хоры, порою близкие к польским кантычкам, иногда совершенно не похожи на них, как по форме, так и по содержанию; речи действующих лиц также буквально не сходятся с польскими текстами. П. О. Морозов по этому случаю высказывает предположение2)[94], что мало-русское вертепное действо, в том виде, в каком мы его знаем, составлено учениками Киевской Академии во времена сравнительно позднейшие, не ранее начала XVIII века, —составлено по образцу и под влиянием польского вертепа3)[95], но так., что это влияние сказалось лишь в общем складе дей-

— 140 —

ствия, подробности же явились оригинальными. Это соображение подтверждается тем, что язык действа отличается почти полным отсутствием полонизмов; в силлабическом стихе также нет той правильности и однообразия, которыми отличаются польские вирши и кантычки; наконец, расположение содержания указывает на большую свободу авторов от теории, господствовавшей в латинских школах Польши XVI—XVII века. Вторая, совершенно выделившаяся часть вертепного действа показывает, что авторы его не стеснялись условными рамками мистерии и школьной драмы.

Переходим к этой второй части, хотя и соответствующей веселым сценам шопки, однако, представляющей также самостоятельную обработку сцен, преимущественно взятых из народной жизни. Героем их является запорожец, любимец народа; его появлению предшествует ряд мелких сценок. На этой части мы остановимся подробнее и проследим ее по явлениям.

1) «Дид и баба» появляются на сцене, одетые в крестьянское платье. «От тепер же и мы, бабусенько, дождалися, як Ирода не стало», — говорит дед и приглашает молодицу потанцовать; та сначала отказывается, но, наконец, соглашается, и они пляшут под песню: «Ой під вишнею, під черешнею...»1)[96].

2) Во время пляски на сцену неожиданно является солдат, в мундире времен Александра I, и «производит порядки»:

Кой вас черт здесь развеселил?

Ведь тотчас потащу к офицеру,

Чтобы вы знали христианскую веру!

Дед с бабой удаляются, а солдат рекомендуется зрителям:

Я солдат простой, не богослов,

Не знаю красных слов;

Хотя я отечеству суть защита,

Да спина в меня вбита.

Читать и писать не вмею,

а говорю, што разумею...

и произносит на ломаном великорусском наречии нескладное повествование о Рождестве Христовом и об Ироде2)[97].

— 141 —

3) К солдату является «красавица Дарья Ивановна»; после взаимных приветствий, эта пара танцует под «камаринскую»... Но раздается звук барабана, и солдат покидает свою любезную «на всегда»1)[98].

4) На смену ему выходит гусар — венгерец; по замечанию Г. П. Галагана, в вертепе это тип смешанный — не то мадьярский, не то сербский; вероятно, так называемый, ново-сербский пикинер, как можно заключить из некоторых его слов. Он произносит:

Терентет басá, мáленька басá и вéлко басá,

Мóя пóля, мóя вóда, мóе блáто, мóе злáто

Мóе све!...

К нему выходит мадьярка; они целуются и танцуют под песню: «Гусар коня наповав...»2)[99].

5) Выезжает цыган верхом на кляче; он приговаривает непонятные слова и хвалит лошадь:

Як біжить, аж дрожить,

Як впаде, то й лежить!

При этих словах кляча падает, а цыган летит на землю и, поднявшись, сыплет характерными цыганскими проклятиями:

...Побила б тебе нещаслива година,

Пре-пре-прекаторжного ты батька скотина!

Щоб тобі ни стрило, ни брило,

Щоб тебе на світи не було!

Один-одним зуб держався,

Ta й той тепер у снигу зостався!

Он, однако, обращается к зрителям и предлагает сменять клячу; правда у нее видны все ребра, но это ничего — можно поправить; а что брыкается — так люди будут бояться; за то бегает хорошо. Он бьет ее и гонит «до шатра»3)[100].

6) Голодный цыган мечтает о жареной капусте с сальцем—хоть бы губы помазать. Приходит сын и зовет его: «Иди, батьку, кличе мати вечеряти!»—«А що там доброго, сынку, варили?» — «Казала мати: ничого».— «А хлиб же е?» — «Де б він взявся? Нема! — «Так дарма! Вечеряйте собі

— 142 —

на здоровье», — отвечает сыну цыган, — «а я з добрыми людьми погомоню!»1)[101].

7) Является печальная цыганка с кувшином; она сообщает мужу, что собака съела поросенка и «паску» и вынюхала перец из щей. Цыган не верит жене; она дает мужу пощечину за высказанное недоверие. Цыган в отместку грозится так залатать ей спину, что шкура будет трещать; жена смиряется и приносит мужу «борщику в поливяним горщику». Цыган пьет из кувшина с жадностью, потом отплевывается и начинает бранить ее:

Побила б тебе година лихая!

Така твоя страва, як и ты — дурная!

Борщ твий похожий на ракову юшку (вода, где варились раки).

Цыганка отвечает:

Кидала, мий миленький, цибулю й петрушку,

A ще для свого господаря

Кусок сала из комаря!

Цыган с цыганкой пляшут под веселую музыку и поют песню, состоящую из вопросов и ответов2)[102].

8) Вслед за цыганом является польский пан, в кунтуше с рукавами на вылет, на голове у него конфедератка; это тот же «zawiesisty polonus», которого мы видели в польской шопке, но здесь он выступает уже не в столь героичном виде. Он, по-польски обращается к сопровождающему его мальчику слуге и ругает гайдамаков, затем, обращаясь к зрителям, начинает хвастать, как и в польской шопке, своими похождениями и, наконец, велит, мальчику позвать свою «коханку»3)[103].

9) По варианту Галагана4)[104], жена (коханка) является сама и они начинают танцовать краковяк; сзади пана мальчик танцует также. Пан натыкается на него, падает и грозится забить его батогами. Жена остерегает его: «Пойдем со мною, тебя убьют гайдамаки»; но заносчивый пан расходился, не слушает совета жены и говорит:

Со ty nie edukowana kobiéto mówisz?

Jak Boga kocham, jeden trzydzieści hajdamak zabiję!

— І43 —

Здесь, по замечанию Галагана, происходит сцена весьма характеристическая; только успел поляк вымолвить свои хвастливые слова, как раздается за сценой песня запорожца:

Ta не буде лучше,

Ta не буде крашче,

Як у нас та на Украіни!

Що немае жида,

Що немае ляха:

Не буде изміни…1)[105]

«Трудно было бы ожидать от маленького, скромного театра марионеток такой знаменательной и характерной сцены», — говорит Г. П. Галаган. — «Чрезвычайно уместны звуки этого величавого и глубоко народного напева короткой исторической песни, похожей скорее на всенародный возглас Южной Руси, проносившийся по ней от края до края всякий раз после того, как народ кровью и страданиями хоть на время отстаивал от захватов Запада свою русскую народность и восточное благочестие…», — продолжает он. Заслышав песню, хвастливый поляк тотчас убегает2)[106].

10) Наконец, появляется давно жданный зрителями народный герой — запорожец. Он гораздо крупнее всех других кукол вертепа; одет он в широкие красные шаровары и синюю куртку, обшитую галуном; в правой руке у него булава; с выбритой головы висит чуприна. Это смелый, ничего не боящийся вояка, грубый, но полный природного малорусского юмора. Выйдя на сцену, он машет рукой в ту сторону, куда убежал поляк, и говорит: «На, на! Махнув, мов паньский хортяга, або опареный пес!... Що то за народ из их пресмилый, що сам и в огонь не вскочить, хиба его силою впрешь!...». В длинном монологе, сохранившемся лишь в тексте Галагана и отзывающемся, по мнению Н. И. Петрова, большой стариной, запорожец представляется зрителям и характеризует жизнь казака запорожца, бездомного рыцаря, по котором ни одна живая душа не заплачет. Теперь он уже устарел, сила покинула его, а было время, бил он ляхов — и рука не затекала… Он не боится смерти; ему жаль только, что некому будет схоронить его тело в степи, — ни татарин, ни поляк не посмеют подступить к его трупу, — разве звери стащут его кости в байрак. Он, однако, бодрится, — его сабля не заржавела еще и при нем и его мушкет: «Да як

— 144 —

и лук натягну, брязну тетивою, то мусить с поля втикать хан крымський з ордою….»1)[107].

11) Он играет на бандуре, и на звон ее выходит спутница запорожца-гуляки — шинкарка Феська; он здоровается с ней, начинает заигрывать и просит ее поцеловать его в «крутой усок» и в чуприну. Затем, заставляет ее целовать бандуру (Маркевич) и булаву (Галаган) и велит ей плясать, грозя задать «прочухана». Наконец, Феська ему надоедает и он, прогоняет ее булавой. За это она насылает на него двух змей, которые кусают его; он кричит и зовет цыганку поворожить2)[108], обещаясь отблагодарить ее.

12) Цыганка является, объясняет, что виной случившегося была Феська, и начинает читать заговор — как раз в обратном смысле:

Ходила цыганка по горах, по долинах,

Носила пісок на вилах;

Скильки на вилах сдержиться пуху,

Стильки в тобі, козаченьку, духу…

Несмотря на «вывороченный» заговор, казак выздоравливает; на радостях он танцует с цыганкой, и, затем, она приступает с требованием, платы: «Не жалуй, батеньку, копіечки, та дай дві». —«Що ты, цыганко, кажешь? Бо як просять, то не дочуваю». Цыганка повторяет просьбу; запорожец удивляется: «Да на що тобі?»—«Я б собі рыбки купила»,—отвечает она. «А може б ты и товченики іла?» —«Ta іла б, та де-то их узять!» — «Чому ты мени давно не сказала!», — восклицает запорожец, — «я б тобі оцю повну пазушину наздавав. От тобі товченики!», — приговаривает он и бьет цыганку3)[109].

13) Утомившись от пляски, он хочет напиться, подходит к боковой двери, где предполагается шинок Феськи, и начинает сначала ласково просить ее, чтоб открыла дверь, потом сердится и, наконец, высаживает дверь лбом 4)[110].

14) На сцену выходит мирная еврейская чета, вспоминающая те счастливые времена, когда «евреев сам Бог засцисцав, за огненным столбом их ховав (прятал)» и затопил для их спасения в Чермном море целое войско; они мечтают о том, что придет Мессия и скажет им так:

— 145 —

Цесні явреі! Я — царь вас,

Теперь и світ, весь нас...

Еврей танцует с своей Сурой... Вдруг раздается стук в дверь.

Бизи, Суро, до хаты гросей ховати,

А то йде гайдамака, буде грабувати1)[111].

15) Действительно, появляется гроза евреев — запорожец: «Здоров був, жидовину, еретичий сыну!»... Поздоровавшись такими словами, он расспрашивает, что еврей несет; тот предупредительно отвечает: «Сабаскову горилочку носу». Казак требует водки; еврей сначала пробует отделаться, но затем поневоле уступает. Запорожец пьет водку из жбана; еврей держит посудину и дрожит от страха. — «Не тряси2)[112] бо, гадючий сыну, бо зубы побьешь. От-се ж яка в проклятого жида міцна горилка! Як я бачу, то я упився!»... Захмелевший казак падает на землю, а еврей начинает его душить коленками, злорадно приговаривая: «А! цузоі крові напивсь, та й сам скрутивсь!»... Но казак, почуяв, что кто-то «товчеться» на нем, пробуждается. Он замахивается на еврея булавой, тот кричит: «Вух, вух, вух!» — «Я ще ёго не вдарив, а вин кричить, що вже опух!», — восклицает со смехом запорожец и убивает его. Затем, подходит к висящему у колонки колокольчику и хочет позвонить —«хоть раз по его душецьци». Хмель сильно вступил ему в голову, и он, стоя у колокола, ведет довольно бессмысленные речи пьяного человека. Наконец, он решает, что нужно куда-нибудь убрать «еретичого жида», чтобы не занимал места, не мешал казаку гулять, и зовет черта: «Дидъку, дидьку, дидьку, го! Ходи сюды, будь ласкав, возьми соби жида, таки-ридного твого дида, то-то з его гарне буде жаркé! що ты з роду не ів таке; буде з тебе на цилий піст (пост), відпасеся, то піднимешь и хвіст».

16) Черт появляется и забирает жида; запорожец выталкивает их обоих3)[113] и продолжает пляску. Но вот силы ему изменяют; он так изморился, как будто дня два возился около плуга. Решившись отдохнуть, он ложится на бок — не ловко, переворачивается на другой — еще хуже, на спину ложиться опасно — кто-нибудь может сесть на грудь и задушить; он ложится ничком, и едва успевает заснуть, как входят два черта и

— 146 —

хотят задушить его. Казак просыпается, ловит одного за хвост и осматривает его, удивляясь, что за птичку он поймал:

Яка ce птичка:

Чи перепеличка,

Чи не синичка,

Що не дыше,

Ta тильки головкою колыше?

Глянь, глянь, яке воно чудне та страшне:

Очи з пъятáка,

A язык вывалив мов собака!...

Он поворачивает и осматривает черта с заду и, потешившись, заставляет его плясать1)[114]. Утомившись, казак вспоминает, что пора и покаяться на старости; он готов сделать это тотчас же, но нет попа. «Де-б то от-се, панове, узять попа хоть ледащичку, абы не пьяничку, бо я, признаться, сам того не люблю».

17) Поп легок на помине: это усердный униат, который сразу начинает склонять запорожца в унию:

Признавай грехи, передо мною покайся, Пред схизматскими попы не признавайся,

Ta не соромляйся2)[115].

— «Чого соромляться, я расскажу все коротше, що знаю», — отвечает запорожец и, видя, с кем имеет дело, начинает издеваться над униатом:

Що воно бути мае,

Як кажуть: бездна бездну призывае?—

спрашивает он попа. Тот объясняет, что это—грешник на земле. «Эге! Бач куды вин видвернув», — говорит казак, —

A по-нашему: бездна бездну призывае —

Ce значить: піп попа на обід кличе,

а той ёму дули тиче....

Запорожец начинает исповедь: он ходил с детства по белому свету, бил ляхов, жидов, купцов и панов и всех кого случалось; но униатских попов никогда не убивал, а сдирал с них живых кожу,

— 147 —

Бо ждуть вони над казаком смерти,

Щоб скоріше в сыру могилу заперти...

Чуя беду, перепуганный униат, в ответ на полную едкой иронии речь запорожца, смиренно советует чаще ходить в костел и бить поклоны.

О, я з роду до косцёла не ходив,

И поклонів ніколи не бив!..

Хиба тебе, як хочешь попобью!... —•

возражает ему запорожец и, когда перепуганный униат быстро исчезает прибавляет: «Добре зробив, що втик!»... После этого запорожец прощается с зрителями и иногда при этом извиняется, если не всем угодил своей грубой речью1)[116].

18) По его уходе, начинается следующий эпизод светской части представления: сцена между мужиком Климом и «кондяком» — дьячком семинаристом. Появляется перед зрителями Клим с Климихой; он гонит свою ледащую свинью, которая, вбежав, бросается под Иродов трон, так, что виден только зад ее. Клим хочет ее отдать дьякам (вариант — жидам), «бо вона давно уже хотіла издыхать»; сверх того, свинья оказывается «шкодливой», — она перепортила весь огород2)[117].

19) Цыган предлагает Климу свои услуги:

Отдай нам іі до шатра:

Мы іі научим халяндры танцёвати,

То вже тоди не буде вона в горòды скакати.

Клим сначала предполагает, что цыган купит свинью, но, разуверившись, гонит его3)[118].

20) Жена извещает Клима, что к ним «кондяк припхався». Клим здоровается и дарит свинью дьячку, который зовет школяра:

Ци, ирци, ферцик Иванець!

(Иже, віди, аз наш, есть!)4)[119]

Спіши сюди зіло,

Климій сотворив нам честь,

Дав свиняче тіло!

— І48 —

21) Ha этот призыв появляется школяр, и между ним и дьяком происходит разговор; Иванец, «взяв на рамена», уносит в свои «клети» «сие бремя»1)[120].

22) Все возглашают: «аля, аля!», и дьячок произносит высокопарную речь, вероятно, передающую черты тех ораций и поздравительных речей, которые произносились странствующими школьниками с целью получить подаяние2)[121]:

Гевал, Амон и Амал-ик

И всі живущи в Тирі...

Возрадуються доброти

И воспоют в эфирі...

Мы вашу обреченну жертву,

Хотя живу, хотя мертву,

С благодарностью приемлем

И выю вам объемлем3)[122].

— «Тее-ж и тобі посполу, пане кондяче!», — отвечает Клим, совершенно растроганный красноречием дьячка. — «Ото ж пресучий дяк подякував (поблагодарил) гарно, аж слези навернулись»..., — в раздумьи прибавляет он. — «Правда, панове, есть за що й дякувать: свіня хочь куда свіня, ребра так и світяться»...4)[123].

23) Пришедшая жена извещает его, что «кондяки уже принесли из свиняки обідрану кожу». Клим утешает ее и объясняет, какой у него был расчет: свинья все равно бы сдохла, а тут кстати пришло время платить за ученье сына; теперь же они рассчитались, и деньги остались целы. На радостях, что удалось совершить выгодную сделку, они танцуют 5)[124].

24) Клим, припомнив, что у них была еще коза, пригоняет ее на сцену, и она также прячется под Иродов трон. Клим ищет ее, обращается с жалобой на свои несчастия к зрителям, наконец, находит и заставляет плясать; но когда он начинает после пляски ловить ее, то нечаянно убивает. «Бідна ж моя головонька, козу вбив!», — восклицает

— 149 —

Клим, — «понесу ж іі до дому, та отдам собакам шкуру, а из мяса справлю жинци кожух!»1)[125].

Этой шуткой заканчивается собственно Представление. В заключение:

25) Показывается либо Савочка нищий2)[126], либо артиллерист, который стреляет из пушки и кричит «виват» в честь зрителей3)[127]. Очевидно, что последний является новейшим нарощением, заменившим старика нищего или пономаря, общего всем вертепным представлениям — польским, белорусским и малорусским. Иногда действие, как первой, так и второй половины вертепной пьесы, разнообразится внезапным появлением дьявола, который похищает некоторых действующих лиц, несмотря на предложенное ими отступное: так, цыган предлагает лучшего коня, еврей 1000 злотых без процентов и т. п.4)[128].

Нам кажется весьма вероятным, что в тот текст, который мы имеем в списках Маркевича и Галагана и который был составлен не ранее, как в половине ХѴIII века, не вошли некоторые сцены, разыгрывавшиеся, быть может, в некоторых вертепах; как и в польской шопке, так и в малорусском вертепе, одни действующие лица уступали место другим и одни сцены вытесняли другие. В числе таких сцен, оторвавшихся от обычной вертепной пьесы, мы считаем рассказанную Изопольским5)[129]. Пьяный муж возвращается домой и ищет предлога, как бы завести ссору и побить жену; та, боясь его, всячески угождает ему, так что, несмотря на свои пьяные капризы, мужик не может ни к чему придраться. Он велит постлать себе постель на дворе и, улегшись, углубляется в астрономические наблюдения, спрашивая жену о названии разных звезд; между прочим, он указывает на созвездие Большой Медведицы и спрашивает, как она называется. Когда же жена отвечает ему: «воз» (так в простонародье зовется это созвездие), то муж, найдя, наконец, предлог, бьет ее, приговаривая: «То я тобі собака, що бысь мене під возом спати клала?!»

Обращаясь к составу второй половины малорусской вертепной пьесы, мы должны разделить ее на три части. Первая, состоящая из ряда выходов

—150 —

различных фигур, радующихся рождению Христа и танцующих разные танцы, имеет себе параллель в польской пьесе; это, по выражению П. О. Морозова1)[130], сколок с веселых сцен польского вертепа. Что же касается двух других — сцены с запорожцем и сцены Клима с дьячком, то они обработаны совершенно самостоятельно и независимо от польского текста. Н. И. Петров и П. И. Житецкий сравнивают вертепную пьесу с «Комическим действием на Рождество» Митрофана Довгалевского, учителя піитики в Киевской Академии (1736—1737)2)[131]. Действительно, в нем расположение действия, отчасти и лица — сходны, а некоторые речи— чрезвычайно близки к вертепной пьесе: таков разговор голодного цыгана с женой и слова запорожца при осмотре черта3)[132]; с беседой запорожца и попа униата отчасти сходен разговор мужика литвина (белоруса) с ксендзом в том же «Комическом действе»4)[133]. Но, наряду с этими общими точками соприкосновения, можно указать и на крупные отличия: так, вертепная пьеса сохранила из древней мистерии пастухов, плачущую Рахиль, живой образ, удивляющий зрителя своей реальностью. Центром второй половины вертепной пьесы является запорожец, а у Довгалевского — москаль, распоряжающийся всем и с кнутом в руках творящий суд и расправу: по этому интермедии Довгалевского лишены того внутреннего смысла, той связи, которая соединяет в одно целое отдельные сцены второй части светской половины вертепа.

Источником вертепа нельзя считать интермедии Довгалевского, Конисского и др., потому, что вертеп начал свое существование, как мы видели, гораздо ранее. Вероятно, в основание, как его, так и пьес Довгалевского, легла школьная драма, написанная по латино-польскому образцу, из которой

— 151 —

и была взята схема действия и главное содержание первой половины; вторая же должна быть поставлена в тесную связь с народными сказками, анекдотами и первыми опытами воспроизведения их в печати — надписями при лубочных картинках, как показано в цитированной выше статье H И. Петрова1)[134]. Так, на старых (первой половины ХѴШ века) изображениях запорожцев мы читаем те же слова, какими вертепный герой рекомендуется зрителям:

Хоть дивись на мене, та бо не вгадаешъ

Видкиль родом и як зовут, ни чичирк не знаешь... и т. д.

На некоторых же изображениях помещалось и обращение запорожца к бандуре2)[135]. Таким образом, песня и дума запорожца в 10-м, по нашему счету, явлении относятся к глубокой старине, хотя сам он имеет не мало сходства с буйным Коріеnіак'ом польской шопки и с буйными воинами в западных интермедиях и комедиях, которые и до сих пор еще играются и людьми, и куклами в святочных балаганах самых передовых стран Запада3)[136].

Последняя часть второй половины вертепной пьесы воспроизводит картинку из быта сельских учителей — «кондяков», т. е. поступающих «на кондиции» бурсаков; порою им приходится не брезговать и «шкодливой» свиньей вместо выговоренного денежного гонорара4)[137].

Анализ содержания малорусского вертепного представления отчасти сделан Н. И. Петровым в его статье о вертепе и в «Очерках», цитированных нами; здесь мы ограничимся лишь некоторыми частными замечаниями. К отдельным сценам мы можем указать следующие параллели из легендарной литературы. Спор царя Ирода с смертью имеет много общего с известным «Прением живота и смерти», бывшего очень популярным в старой русской письменности и перешедшего после в лубочную литературу5)[138].

— 152 —

Сцена, где является цыган, едва не умирающий от голода, очень сходна с одной сценой Георгия Конисского в его трагедокомедии «Воскресение мертвых»1)[139]. Хвастливый поляк — лицо известное по лубочным картинкам2)[140]; он изображается отчаянным хвастуном: «Пан Трык, полна пазуха лык, три дня не ел, а в зубах ковыряет», а по другой присказке: «Щеголь, хвост веретеном, дома щи без круп, а в людях шапка в рубль»; этот ковыряющий в зубах «пан Трык» имеет некоторое сходство с капризным шляхтичем польской шопки. Сцена запорожца с попом-униатом может быть сопоставлена с интермедией о хитром мужике и об униате, неудачно склоняющем его в унию3)[141].

Рассмотрев, таким образом, в деталях текст малорусской вертепной пьесы и указав связь ее, с одной стороны, с легендарной старой русской письменностью, а, с другой, с новой Киевской школьной литературой, мы, конечно, не можем согласиться с мнением г. М. Т—ва4)[142] о непосредственном происхождении малорусского вертепа от немецких рождественских представлений, проникшем через город Львов, где издавна существовала немецкая колония. Ссылку же г. Т—ва на влияние, шедшее с северо-запада, через Литву и Белоруссию, из Пруссии и Риги, считаем бездоказательной, по совершенному отсутствию подтверждающих ее фактов. Вертепная пьеса, заимствованная прямо, непосредственно, из Германии, не могла бы сразу, на первых же порах, выработать такие яркие национальные типы, отличающиеся даже от ближайших своих родственников — героев польской шопки. Кроме того, анализ текста этих произведений польской и малорусской школьно-народной словесности показывает, что пьесы о Рождестве Христове получили свой настоящий вид именно у поляков и южно-руссов, незави-

— 153 —

симо от западно-европейского образца, из которого был взят лишь один остов пьесы, идея первой, серьезной ее части.

Школьная драма о Рождестве Христове дала на кукольном театре вертепную пьесу; она так вросла в обиход малоросса XVII—XVIII века, что сделалась неизбежным явлением во время святок. Вращаясь в кругу священных событий, она восприняла в себя столько народно-безъисскуственного, что опередила ученую драму и пережила ее на переносном кукольном театре; народная жизнь была так остроумно и правдиво изображена в вертепе, что эти представления долгое время вызывали интерес в многочисленных зрителях. Но с переменой условий жизни, с изменением обычного многовекового общественного склада ее, наряду с другими явлениями культурной жизни, стал забываться и малорусский вертеп, и мы не можем с уверенностью сказать, существует ли он где-нибудь теперь или уже окончил свое существование.

VII.

Школьная драма и мистерия в Сибири, в Тобольске. — Вертеп в Иркутске.—Текст; особенности его. — Впечатления вертепного представления на зрителей. — Запрещение вертепа в Иркутске. — Заключение о вертепе.

Волна южно-русской образованности, хлынувшая в Москву и разлившаяся по Великой России, принесла с собой образцы школьной драмы и ознакомила с нею великорусов. Эта волна дошла и до Сибири, куда занесена была архиереями из южно-руссов (почти все кафедры в начале XVIII века были заняты, за недостатком образованных людей, воспитанниками Киевской Академии, принесшими в управляемые ими епархии обычаи и традиции своей almae matris). Так, тобольский митрополит Филофей Лещинский (1702—1727), воспитанник Киевской Академии, как известно из слов сибирской летописи, был большим любителем театральных представлений и сам «славные и богатые комедии делал, и когда должно на комедию зрителям собиратца, тогда он, владыка, в соборные колокола на сбор благовест производил»1)[143]. Тоже расположение к театру сохранили и его преемники по кафедре. Академик Гмелин сохранил в своих записках о

— 154 — .

путешествии в Сибири подробное известие о представлении, виденном им в Тобольске на Пасхе, 15-го апреля 1734 года; это была аллегорическая пьеса об Адаме, написанная в стихах, где дьявол играл комическую роль 1)[144]. Очевидно, спутники архиереев занесли также и вертеп в глубь далекой Сибири, где мы его находим проникнувшим даже в Иркутск. Он существовал в Иркутске уже в половине XYIII столетия2)[145]. По-видимому, сибирский вертеп по внешнему устройству не отличался от мало-русского: тот же двухъярусный театр, почти те же куклы, и только в тексте пьесы мы можем отметить кое-какие разночтения, сравнительно с ее прототипом — малорусской вертепной драмой. Носили по домам вертеп семинаристы, приказные, и показывали его за плату от 5 до 30 копеек3)[146], смотря по количеству кукол, которых бывало от 30 до 604)[147], причем черти особенно ценились нанимателями, и их число обозначалось особо. После торга, когда дело было слажено, вертеп вносился в комнаты и ставился на скамейках; кругом на стульях располагались зрители, и представление начиналось. Мы даем здесь, как и раньше, сводный пересказ текста, отмечая лишь разности с рассмотренными выше вертепными малорусскими пьесами.

Выходят пономарь, зажигающий свечи, и трапезник, просящий денег. Два ангела приближаются к пещере, где находится Дева Мария с Младенцем. Мальчики поют канты, типического южно-русского склада с двойной рифмой, лишь язык их подправлен сообразно великорусскому произношению. Являются пастухи с овцами; за ними — царь Давид, в порфире

— 155 —

и короне, в руках у него гусли. Внизу — Ирод, три царя, затем — старцы-книжники и мудрецы. На верхней сцене — поклонение трех царей; ангел повелевает Иосифу идти в Египет, и он с Девой Марией и Христом удаляется на осле. Внизу — Ирод, пред ним две женщины с младенцами; воины пронзают детей, женщины, обнявшись, плачут. Хор утешает их, но воины их прогоняют со сцены. Мудрец возвещает Ироду о приходе смерти. Ирод бросается на него и мечется по сцене. Хор поет:

Кто тя может избежати, смертный час,

Человече бедный, вспомни день последний...

В продолжение пения выходит смерть, гонится за Иродом и подкашивает его косой; вбегают черти, тащат его к аду (в виде страшного змея) и бросают в разверстыя челюсти. Раздается хохот. Несмотря на то, что ад пожрал нечестивца, он снова является на сцене, с церемонией несомый в гробу. Эта и следующая сцены — нечто новое сравнительно с прототипом. За гробом идут жена и дочь Ирода. Проводив отца, они возвращаются и садятся на трон. Выходит кавалер и приглашает дочь плясать; они оба пляшут под пение:

О, коль наше на сем свете житие плачевно

И коль скоро, и коль кратко, аки однодневно...

По окончании танца, является мудрец в черном одеянии (или генерал) и просит жену Ирода также танцовать. Этим собственно и заканчивается первая половина вертепного представления. Вторая половина ограничивалась иногда выходом пляшущих дам и кавалеров, причем в конце пляски появлялся «гаяр»1)[148] или арлекин и возглашал: «Я молодец, я удалец — и вертепу конец!» — Вот все, что представляли куклы на иркутской кукольной сцене.

После этого представления иногда, по словам H. A. Полевого2)[149], разыгрывалась пантомима, в которой принимали участие сами вертепщики: «Тут являлся род Скапена-слуги, род Оргона-барина, немец, да подьячий; разговор состоял из грубых шуток, импровизировался, и обыкновенно слуга, бывало, всех обманывает, бьет немца и дурачит подъячаго...».

О представлении второй половины вертепа есть лишь краткое упоминание y

— 156 —

г. Щукина: «Иногда после вертепа разыгрывалась комедия, сколько могу при помнить, из малороссийского или польского быта»1)[150].

Основываясь на этом и на словах H. A. Полевого, можно предположить, что вообще вторая половина не особенно пользовалась вниманием вертепщиков и публики, предпочитавших серьезное духовное действо легкомысленным сценам интермедий. О том впечатлении, которое производил вертеп на зрителей, можно судить по отрывку из названных воспоминаний H. A. Полевого. «Нет, ни Каталани, ни Зоннтаг, ни Реквием, ни Дон Жуан не производили потом на меня таких впечатлений, какое производило вертепное пение!», — пишет Н. А. Полевой. — «Думаю, что и теперь я наполовину еще припомню все вертепные псалмы. И каких потрясений мы тут не испытывали: плачем, бывало, когда Ирод велит избить младенцев, — задумываемся, когда смерть идет, наконец, к нему, при пении: «Кто же может убежати в смертный час», — ужасаемся, когда открывается ад и 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 калиновому мосту!»...

И из описания Щукина, и из слов Полевого мы видим, что вертепная пьеса в Иркутске по полноте значительно уступает малорусской. Допуская, что она пошла от особой местной редакции школьной драмы о Рождестве, мы легко объясним себе те отступления, которые наблюдаются в тексте первой половины. Но исчезновение второй, нам кажется, нельзя объяснить единственно высказанной выше мыслью о предпочтительной склонности сибиряков к серьезным представлениям. Возможно, что в сибирском вертепе и не было второй половины, тождественной по содержанию с малорусской, а та, о которой упоминается вскользь, продукт местного творчества. Видимо, «комедия из малороссийского или польского быта» не привилась в Иркутске; если же местные показыватели пытались создавать нечто свое2)[151], то их постигало запрещение соответственной духовной власти.

— 157 —

 «Говорят, он (вертеп) запрещен в городе Иркутске по распоряжению духовного начальства», — пишет г. Щукин, а немного позже в другой статье высказывается еще определителенее: «Вертеп запрещен по настоянию одного из бывших архиереев, родом белоруса» 1)[152]. Очевидно, запретивший вертеп в дальнем углу Сибири, так же, как вышеупомянутые гонители белорусского вертепа, боялся польско-католической пропаганды, хотя из текста вертепа видно, что он — чистая мистерия, даже без интермедий, которые могли бы подать повод к «соблазну».

Обозревая в заключение судьбы рождественской мистерии на польской и русской кукольных сценах, мы должны отметить следующее. Польский вертеп, как и другие, в первой, духовной части воспроизводит Евангельский рассказ, но во второй заметны значительные вариации. Вторая часть не была связана чем либо прочным, у нее не было того литературного основания, которое имела первая; каждый вертепный театр разнообразил ее, вводя новые и новые лица, и лишь малорусский поднялся до создания пьесы с общей мыслью, господствующей в главном эпизоде этой второй части. Сравнительно с ним Представление польской шопки кажется бесцветным, не говоря уже о белорусской бетлейке, копирующей то польский, то малорусский кукольный театр. В Малороссии театр марионеток хотя и подвергался литературным влияниям, но остался глубоко народным и по содержанию, и по языку. Польская шопка восприняла также много литературных элементов 2)[153], порою весьма позднего происхождения, и потому не имеет той стройности и не производит цельного, гармоничного впечатления.

Мы видели судьбу рождественской кукольной мистерии в России; она расцвела на юге, под небом Украины, дала отпрыски в Белоруссии и, занесенная в Сибирь, замерла, с одной стороны, под гнетом равнодушия к ней народа, с другой, под ударами запрещений. Она теперь стала явлением, отжившим или пока доживающим свои последние годы. Вытесненный из

— 158 —

народной жизни новыми явлениями, вертеп исчезает, а кое-где окончательно уже исчез, и от него остаются в живых лишь жалкие следы — отдельные канты и псальмы, распеваемые во время колядованья в тех местностях, где еще не вывелся и этот обычай1)[154].

ѴIII.

Выделение из духовных вертепных представлений светского элемента. — Разложение вертепных представлений.—Немые и неподвижные вертепы.—Представление «Ягоръя» y белоруссов.—Раёк.—Paradeisspiel. — Содержание представлений райка. — Происхождение раёшных картин и приговорок.

Наш очерк кукольного театра в России был бы далеко не полон, если бы мы не упомянули еще об одном роде представлений, который следует отнести к одному разряду с разобранными выше вертепными пьесами. Это —театр с неподвижными или движущимися картинами, называемый в просторечии «райком».

Вертеп погиб не разом: испытывая постепенное разрушение, проходя постепенно ряд стадий, мало разнящихся одна от другой, он успел выделить из себя новый вид театра, который оказался живучее его, принявши уже совершенно светский характер. Попробуем проследить эти стадии переработки вертепных представлений.

В своем полном, наиболее совершенном виде вертеп заключает в себе движущихся кукол, причем каждой из них присвоены свои речи, произносимые показывателем.

Постепенно теряя свой характер, вертепное представление теряет разговоры отдельных лиц и, возвращаясь к первоначальному состоянию, заключается лишь в показывании кукол, причем текст поется хором, и показыватель уже от себя объясняет действия актеров. На такой ступени, представляющей уже шаг назад, стоит сибирский вертеп.

Далее, теряется вообще весь текст мистерии, порою забывается и смысл ее. Так, вертеп, который носит молодежь в Воронежской губернии, уже заменяет марионеток вырезанными из бумаги фигурами; «они вращаются

— 159 —

Кругом оси, вертикально проходящей через весь ящик; слегка поворачиваемая ось обнаруживает при освещении беспрерывную процессию теней»1)[155].

Текст теряется также и в польской шопке, но там одновременно отсутствует и движение; такова описанная нами выше шопка в Мышенце.

Первоначальный смысл вертепа, по-видимому, совершенно забылся в некоторых местностях Белоруссии, в Оршанском уезде Могилевской губернии и в других. Ходившие здесь во время святок волочобники являлись в сопровождении кукольников, распевавших теже же песни, что и волочобники, но носившие с собою широкий, низкий ящик с крышкой. «В дно ящика были вбиты острые колышки, на которых свободно вращались в разные стороны фигурки лошадок, обшитых разного цвета сукном, преимущественно красным; среди них, на самой большой из лошадок, белой масти, сидела фигурка святого «Ягорья», покровителя конюхов и лошадей. Во время пения ящик этот двигался взад и вперед, отчего и фигурки вращались вокруг колышков»2)[156]. По мнению академика A. H. Веселовского, за этим легендарным сюжетом, как за вертепом коляд, легко предположить существование более древнего светского, с такими же типами: «хлопа», «пана», «жида», «цыгана» и т. п., какие до последнего времени являлись на сцене белорусского кукольного театра3)[157].

От подобного кукольного представления недалеко и до «райка» или панорамы, особенно привившейся в великорусской среде. В Белоруссии, по свидетельству П. В. Шейна4)[158], вертепщиков называют кое-где «ралёшниками», т. е. раёшниками. Раёк выродился из представления мистерии грехопадения, известной в различных обработках и послужившей не раз темой для лубочных картинок, распространенных в народной среде. Эти-то картинки и сослужили службу в райке, заменив фигуры вертепа5)[159].

В основание представления райка легло «райское действо» —Paradeisspiel,

— 160 —

образец которого мы имеем в «Жалостной комедии об Адаме и Еве», напечатанной Н. С. Тихонравовым1)[160], где комическую роль играет дьявол и отчасти сами прародители. Постепенно осложняясь новыми комическими сценами, подобно вертепному действу, и «райское действо» само исчезло, а от него остались лишь картины чисто светского содержания. Устройство райка очень просто: это небольшой ящик с двумя увеличительными стеклами впереди; размеры его меняются, как и число стекол. Внутри его перематывается с одного вала на другой длинная полоса, склеенная из лубочных картинок с изображениями разных городов, великих людей и событий. Более усовершенствованные панорамы имеют картины, наклеенные на картон или вставленные в рамы; картины помещаются в особой вышке над ящиком и опускаются постепенно на шнурках, сменяя один вид другим. Зрители глядят в стекла, а раёшник передвигает картинки и рассказывает к каждому новому номеру присказки, порою довольно замысловатые, но чаще отличающиеся лишь грубым цинизмом. Например: «Вот извольте видеть, господа, андреманир штук — хороший вид, город Кострома горит; вон у забора мужик стоит...; квартальный его за ворот хватает, — говорит, что поджигает, а тот кричит, что заливает» (намек на знаменитые костромские пожары, во время которых собственное неряшество обвиняло в поджигательстве чуть не каждого попавшегося, поголовно). Картинка переменяется: «А вот андреманир штук — другой вид, город Палерма стоит; барская фамилия по улицам чинно гуляет и нищих тальянских русскими деньгами щедро наделяет». Еще картинка: «А вот извольте посмотреть андреманир штук —другой вид, Успенский собор в Москве стоит; своих нищих в шею бьют, ничего не дают» и т. д. В конце происходят показки ultra-скоромного пошиба, которые в печати уже совсем непригодны2)[161]. Также показывается в райке «город Вена, где живет прекрасная Елена», «Варшава, где бабушка шершава»— с соответственными присказками3)[162]. Мы сами видели не раз этот простонародный театр без актеров, где раёшник, созвав любопытных зрителей к стеклам, возглашал: «А вот, господа, город Берлин, живет здесь господин, на голове у него три волоса, поет он на тридцать три голоса! — A вот

— 161 —

город Париж, как въедешь, так и угоришь; сюда наша русская знать едет денежки мотать: отправляется с золота мешком, а возвращается с палочкой пешком! — A вот, господа, город Рим, живет здесь римская папа, загребистая лапа!»... В заключение, паяц, а то и два — пляшут, звоня колокольчиками, для увеселения зрителей. Как видно из приведенных примеров текста раёшных представлений, они взяты из лубочных картинок: тот же стиль, те же остроты и наивные выходки. Большое сходство представляет этот раёчно-лубочный стиль с стилем старинных интермедий, изданных H. C. Тихонравовым в его «Летописях» и особенно в «Драматических произведениях 1672—172.5 годов» (т. II); в последней из этих интермедий текст очень сходен с надписями: это рифмованная проза, не особенно гонящаяся за правильностью и смыслом, полная самых непристойных выражений и намеков. Возможно, что эти тексты представляют остатки тех скоморошьих игр и представлений, которые так строго осудил Олеарий в цитированном выше «Путешествии в Московию».

Подводя итоги сказанному о райке, мы присоединимся к мнению, высказанному уже давно A. H. Веселовским, что раёк представляет собою продукт взаимодействия театра марионеток и лубочных картин, сохранивший остатки скоморошьих фарсов1)[163]. Теперь раёк совершенно не напоминает о своем религиозном происхождении и является распространенным и любимым видом народной комедии, слившись по характеру представляемых картин с известным «Петрушкой», к которому мы теперь и переходим.

IX.

Кукольный театр в средней и северо-восточной России. — «Петрушка»; устройство театра и кукол. — Содержание представлений. — Отражение в лубочных картинках.

Если в южной России приобрел наибольшую популярность вертеп, то в северо-восточной и центральной России народным любимцем стал светский кукольный театр с его всесветным героем —Полишинелем. Мы уже упоминали о первом светском кукольном представлении, описанном Олеарием. По весьма удачной догадке Д. А. Ровинского, описанная Олеарием комедия есть ничто иное, как общеизвестный «Петрушка», дошедший до нас, прожив два столетия, почти не изменившись; он принял на себя черты

— 162 —

русского скомороха и в таком виде разошелся по всей России. Сначала, мы рассмотрим устройство театра, затем, скажем о куклах и, наконец, изложив содержание пьес о Петрушке, дадим некоторые параллели к ним. Устройство современного нам бродячего кукольного театра чрезвычайно незамысловато, хотя все же значительно опередило юбку с обручем допетровских скоморохов. На двух палках развешивается простыня из крашенины, и из-за этой простыни кукольник показывает свои куклы и производит свои представления 1)[164].Старого гусляра, гудочника или волынщика, изображенных Олеарием, теперь заменяет сиплая шарманка, играющая преимущественно русские песни, под которые куклы и пляшут. По большей части теперь куклы показываются из-за ширм, которые будучи расставлены, образуют четырехгранный столб, внутри которого помещается с ящиком сам показыватель. Куклы высовываются не на проволоках, как в вертепе, а приготовляются совсем особенно: у кукол нет корпуса, а только одна голова из дерева или картона, к которой пришито платье; вместо рук — пустые рукава с крошечной кистью на конце, сделанной также из дерева. Кукольник втыкает в пустую голову куклы указательный палец, а в рукава — большой и средний пальцы; обыкновенно он надевает по кукле на каждую руку и действует таким образом двумя куклами разом2)[165].

Около ширм толпятся зрители, шарманка наигрывает песню, из-за ширм слышится взвизгиванье Петрушки и его хриплый голос, подпевающий шарманке. Он картавит и гнусит, что достигается с помощью машинки, приставленной показывателем к небу, точно так, как это делается и у французских, и у итальянских марионеток3)[166]. Неожиданно он выскакивает из-за ширм и здоровается с публикой: «Здравствуйте, господа! Я пришел сюда из Гостиного двора наниматься в повара — рябчиков жарить, по карманам шарить!»... Он пускается в разговор с шарманщиком, который является «понукалкой» — обычным его собеседником, просит его сыграть плясовую и танцует один, а иногда — с супругой, которая носит имя то Маланьи Пелагеевны, то Пелагеи или Пигасьи Николаевны, то Акулины Ивановны. Она зовет его напиться кофейку, но он вытаскивает ее на-

— 163 —

верх и, подбоченясь, выплясывает с ней русскую, а потом прогоняет ее. Является цыган и продает ему лошадь. Петрушка осматривает ее, дергает за уши, за хвост, причем получает брычки в нос и в брюхо; «брычками и пинками наполнена вся комедия, — они составляют самую существенную и самую смехотворную часть для зрителей», — замечает Д. А. Ровинский. Петрушка торгуется с цыганом (цыган говорит без машинки, басом). После долгого торга, Петрушка покупает лошадь, и цыган удаляется. Петрушка садится на свою покупку и смело гарцует на ней, распевая: «Как по Питерской — по Тверской-Ямской»… Лошадь начинает брыкаться, бьет Петрушку передом и задом, наконец, сбрасывает его и убегает. Петрушка падает, громко стукая деревянным лицом о рамку ширм; он охает, кряхтит, жалобно причитает о преждевременной кончине доброго молодца и зовет доктора. Приходит «лекарь — из под Каменного моста аптекарь», рекомендуется публике, говоря, что «был в Италии, был и подалее», и начинает расспрашивать Петрушку, где у него болит. «Какой же ты доктор!», — кричит Петрушка, — «когда спрашиваешь где болит? На что ты учился? Сам должен знать, где болит!»... Доктор начинает ощупывать Петрушку, тыкая пальцем и спрашивая: «Здесь болит?»... Петрушка отвечает: «Повыше!.. Пониже!... Крошечку повыше!»... и вдруг неожиданно бьет доктора. Тот дает ему сдачи, но на стороне Петрушки преимущество: у него в руках палка, и он прогоняет ею недогадливого лекаря1)[167]. Затем, появляется клоун немец; после краткого разговора, Петрушка убивает его, и мертвый немец лежит на краю ширм. Музыкант обращается к Петрушке: «Что вы наделали, Петр Иванович? Сейчас полиция придет!»... Сначала Петрушка не унывает и, весело заглядывая в лицо убитому немцу, говорит: «Немец-то притворился мертвым»; он взваливает свою жертву себе на плечи и беспечно кричит, прогуливаясь по краям ширм: «Картофелю, картофелю! Поросят, поросят!»... Появляется татарин, продающий халаты; Петрушка думает, что его хотят взять в солдаты, но татарин рекомендуется: «Я, татарский поп, пришел ударить тебя в лоб»... и, получив удары от разгневанного его дерзостью Петрушки, исчезает. Петрушка, оставшись один, начинает тревожиться: убийство немца и наказание, угрожающее за это преступление, беспокоит его; он

— 164 —

обращается к музыканту и говорит: «Что, меня никто не спрашивал?»... Затем, он старается спрятаться и, наконец, садится, пригорюнившись, и поет жалостную песню: «Пропала моя голова с колпачком и с кисточкой!»... Тут является квартальный или, по кукольному, «фатальный фицер», причем разыгрываются различные сцены, импровизируемые показывателем. Иногда «фатальный фицер», заменяемый порою просто ундером, берет Петрушку в солдаты; Петрушка протестует, говорит, что горбат, служить не может. «Где ж у тебя горб!», — возражает квартальный, — «у тебя нет горба!» Петрушка кричит: «Потерял!» — «Где?» — «На Трубе!»... Следует комическая сцена обучения Петрушки воинскому артикулу: он делает ружейные приемы дубинкой по команде офицера и, как бы нечаянно, задевает ею своего учителя; тот кричит на него, но Петрушка вытягивается во фронт: «Виноват, споткнулся, ваше сковородие!»... и потом гонит офицера палкой. Сцена эта разыгрывается и иначе: появившийся «фатальный фицер» производит строгий допрос по поводу лежащего мертвого тела: «Зачем ты убил доктора?» — «За тем, что свою науку худо знает — битого смотрит, во что бит не видит, да его же еще и спрашивает»; допрос этот приводит к тем же результатам, что и обученье артикулу, т. е. Петрушка схватывает палку, и начинается драка, которая кончается уничтожением и изгнанием злополучного «фатального» — к общему удовольствию зрителей. «Этот кукольный протест против полиции», — замечает здесь Д. А. Ровинский, — «производит в публике обыкновенно настоящий фурор» 1)[168].

Между тем, приближается развязка. Петрушка должен поплатиться за все свои безобразия. На сцену выбегает деревянная собачка-пудель, обклеенная по хвосту и по ногам взбитой ватой; она лает, что есть мочи, и, рыча, подбегает к Петрушке. Тот боится, обращается к музыканту за помощью, но, получив отказ, старается успокоить собаку, ласково гладит ее, приговаривая: «Шавочка, душечка, орелочка, пойдем ко мне жить, буду тебя кошачьим мясом кормить!»... Собака неожиданно хватает его за громадный нос; Петрушка хочет убежать, но она либо заставляет его обратиться в постыдное бегство, либо, крепко ухватив его за нос, тащит со сцены, причем он отчаянным гнусливым голосом кричит: «Моя табакерка, моя табакерка, москворешница!»... Шарманщик снова заводит музыку, наигрывает песню и собирает подачки с зрителей. Этим собственно комедия и оканчивается; но если зрителей много и есть надежда получить больше, чем

— 165 —

обыкновенно, или если «Петрушкину свату» — музыканту дано на водку и заказано продолжение, то представляется особая интермедия, известная под названием «Петрушкиной свадьбы». По меткому выражению Д. А. Ровинского, «сюжета в ней нет никакого, за то много действия»1)[169]. Сваха приводит Петрушке невесту Варюшку или Пигасью, иногда же она сама к нему является, и начинается осмотр ее, на манер лошади. Петрушка заглядывает всюду, прибавляя крепкие приговорки и вызывая ими неумолкаемый смех зрителей. Варюшка сильно понравилась ему, и он не в силах ждать долее свадьбы, почему и начинает ее упрашивать: «Пожертвуй собой, Варюшка!»… Варюшка сначала «манежится» и «фордыбачит», но, наконец, соглашается. Этим уже совершенно заканчивается Представление. Д. А. Ровинский сообщает2)[170], что в промежутке между действиями пьесы обыкновенно представляются танцы двух арапок, а иногда целая интермедия о даме, которую ужалила змея (Ева?); тут же показывается игра двух паяцов мячами и палкой. Всего этого нам не удалось видеть в С.-Петербурге, — представление ограничивалось только вышеизложенными проделками Петрушки и, по особому приглашению, свадьбой его.

«В итоге пьеса такова, что даже название водевиль для нее слишком почетно, а, между тем, в ней все признаки оперы, балета и ложноклассической драмы», — замечает г. Алферов. —«Как в опере, в ней оркестр — шарманка и тенор солист —Петрушка; как в балете, в ней танцы — pas-de-deux Петрушки и Пигасьи (или Варюшки); и три ложно-классические единства: единство времени (1 час), единство места (рамка ширм — декорации не меняются) и единство действия (драка)»3)[171].

Петрушка образовался из слияния элементов русского народного шутовства с чертами немецкого Гансвурста-Пикельгеринга. Его прототипом был тот же Полишинель — итальянский Pulcinella, который является родоначальником всех европейских шутовских и «дуращшх персон», как именовали их у нас в XVIII веке. Но посредствующим звеном, соединяющим Pulcinella с Петрушкой, должен был быть какой-нибудь «Peter»4)[172] или что-нибудь другое в этом роде; действительно, в лубочных кар-

— 166 —

тинах, ведущих начало от возникновения у нас приготовления светских картин и забавных листов, мы находим «дурацкую персону» — Петруху Фарноса1)[173], являющегося если не точным, то все-таки довольно близким изображением старого Петрушки. Занесенный к нам из Германии в начале XVII века шпильманами и усвоенный нашими скоморохами, он попал в число любимых народных шутов и был неоднократно изображаем на лубочных картинах. На прилагаемых снимках с последних изображены: Петруха Фарнос — музыкант и Петруха Фарнос, красный нос, — верхом на «виноходной» свинье (непременный аксессуар Гансвурста). Оба они в остроконечных шапках, унаследованных от неаполитанского Pulcinella, но уже без горба, потерянного при дальнем путешествии в Россию; кстати сказать, что и Гансвурст — не горбат, потеря этого уродства совершилась, значит, не на русской почве, а гораздо ранее. Являлся Петруха Фарнос к публике так же, как и теперь, даже рекомендуясь почти в тех же выражениях. На картинке, изображающей Фарноса музыканта, он одет в польский костюм, справа около него сидит ворона — «от комаров оборона»; подпись под картинкой следующая2)[174]: «Здравствуйте, почтенные господа, я приехал к вам музыкант сюда. Не дивитесь на мою рожу,

— 167 —

что я имею у себя не очень пригожу; а зовут меня, молодца, Петруха Фарнос, потому что у меня большой нос. Три дня надувался, — в танцовальные башмаки обувался, а как скоро колпак на голову надел, тотчас…1)[175], а когда совсем оболокся, да на игрище к девушкам и поволокся. На шее ношу поношенную тряпицу, а сам наигрываю в скрыпицу... держу ворону — от комаров оборону; к тому же я… тем себя от них и защищаю. Натура моя всегда так пробавляется, в кабаке вином с бабами забавляется». Подпись к изображению Фарноса на «виноходной» свинье, как видно из снимка, очень близка к сейчас цитированной. Обращаем внимание на горбатый нос — неизбежное украшение шута и шутихи. Этот нос, наследие итальянских предков, играет роль и в других картинах, например, на изображающей шута и шутиху, пляшущих под волынку2)[176].

На основании этих лубочных изображений, мы можем догадываться о том, каков был у нас ранее репертуар «Петрушки» и какие произошли в этом репертуаре изменения. Без сомнения, он раньше был более обилен и богат.

В старых рукописных сборниках мы находим указание на существования у нас «перечневых интермедий»3)[177], т. е. таких шуточных

— 168 —

пьес, в которых указаны лишь лица и программа разговора, самый же разговор импровизируется. Этот род пьес, принадлежащих к разряду, так называемой, comedia dell'arte, особенно часто встречается в области кукольного театра там, где действует Гансвурст, потешающий публику импровизируемыми остротами и шутовскими выходками. В немецких текстах, изданных Энгелем, Краликом и Винтером и др., почти в каждой пьесе есть указания на импровизацию шута. По мнению Д. А. Ровинского1)[178], к числу таких перечневых интермедий или сцен, импровизируемых Петрушкой или аналогичными «дурацкими персонами» — Вавилой, Еремой, Парамошкой и др., принадлежат многие эпизоды, увековеченные в лубочных картинах, например, разговоры — крестьянина с философом и жениха со свахой, сцена выбора невесты, затем, похождения Вавил, Ерем и других шутов, отчасти известные и не по лубочным изданиям 2)[179]. К «Петрушкиной свадьбе» мы имеем интересную параллель в «Разговоре между женихом и свахой», изображавшемся в прошлом веке на лубочных картинках. Жених — знакомый нам Петрушка с огромным носом — стоит со шляпой с пером под мышкой и с тростью в левой руке; справа стоит сваха, старуха с клюкой, в шубейке и капоре. Она здоровается с женихом: «Здравствуй, мой любезный, приход мой к тебе полезный». Жених отвечает шутовскою речью: «Здравствуй, душенька, откуда взялась такая старушенька?»... Он не знает, чем ее поблагодарить: «Не успел киселя наварить; а, ведая, что вы худы зубами, и кисель кушаешь с трудами, не позволите ли копченого льду, так я про вас в печи найду. У меня, свашенька, немного вещей, кроме пустых щей; хотел было варить кашу, да куры расклевали круп полну чашу»... Далее, он заявляет, что пришел уже «в совершенные лета» и хочет жениться... «Чем я не молодец?! И нос у себя имею с немалый огурец». Сваха обещает привести ему невесту с рогами — козу3)[180]. На другой картинке, того же содержания, жених является чересчур разборчивым и говорит: «Хочу иметь покой». — «Так лучше не бери никакой!»,—советует ему разумная сваха4)[181]. На этой последней картинке женихом является Полишинель,

— 169 —

что явно указывает на связь, существующую между комедией о Петрушке и параллелями к ней из лубочных картин. К этим сценам тесно примыкают картины, представляющие рассуждения о женитьбе и реестр о дамах; некоторые характеристики последнего, именно не цензурного свойства, стоят в связи с речью свахи о невестах в комедии о Петрушке. Кроме этих, еще один из дошедших до нас эпизодов комедии о Петрушке изображен на Лубочной Картинке прошлого века; это разговор Фарноса и его жены, Пигасьи1)[182], с целовальником Ермаком. Фарнос и Пигасья, в франтовских шутовских нарядах, разговаривают с целовальником, который сидит за стойкой, положа руки на стол. Вот текст речи Фарноса, обращенной к целовальнику: «Брат целовальник, не ты ли Ермак, что носишь красный валяный колпак? Отдал бы я тебе поклон, да на самом на мне колпак с хохлом. Знавал ли ты Фарноса, желаешь ли ты посмотреть красного моего носа? Жену мою, Пигасью, видал ли ты. Вести такие про нас слыхал ли ты? Мы собою

— 170 —

хотя небогаты, да имеем у себя носы горбаты, и хотя кажемся непригожи, да не носим на себе рогожи, а во хмелю бываем весьма угожи. Вчерась мы здесь у тебя пребывали и все гроши свои прогуляли; тогда были пьяны и к расходу денег неупрямы. Ныне с похмелья много мы имели вздыхати, да принуждены к тебе идти винца поискати; и ты нас похмельных не моги оставити, прикажи ендовку и пива поставити, а мы впредь готовы будем хоть деньги платить или тебя жгутами молотить».

Обращаясь к изложенному выше тексту комедии о Петрушке мы заметим, что в общем эта пьеса принадлежит к числу «палочных» комедий. Палка в старой европейской комедии — лучшее средство вызвать смех толпы; сцены, где актеры дерутся, где один бьет другого, обычны и в западно-европейских, и в польских, и в малорусских интермедиях. По своему типу Петрушка принадлежит к одной категории плутов, лучшим выразителем которой в повести был — Eulenspiegel, русский Совестдрал, а в драматической обработке — Скапен, Сганарель. Переходя к частностям, отметим сходство между сценой осматриванья Петрушкой лошади и такой же сценой в немецком кукольном Фаусте, где героем является Гансвурст1)[183]. Связь Петрушки с вертепными сценами, где выступает буян, польский Kopieniak, чисто внешняя; более вероятной кажется нам связь сцены между Петрушкой и доктором с интермедией, изданной H. C. Тихонравовым2)[184], где выступает цыган, пришедший лечиться к врачу от зубной боли: это общее место, дешевая сатира на врача-шарлатана3)[185]. Разговор Петрушки с Пигасьей-Варюшкой имеет сходство с речами действующих лиц в другой интермедии4)[186]. Вот как здесь характеризуется гаер (заменяющий Гансвурста в русских интермедиях): «Голова моя буйна! куда ты мне кажется дурна! Уши, не как у людей, будто у чюдских свиней; глаза, как у рака, взирают нимака. Рот шириною в одну сажень, а нос на одну пядень; лоб, как бычачий, а волосы подобны шерсти свинячей»... Он охотник погулять с девушками, и заводит с вышедшей девушкой и молодицей весьма скоромный разговор, сходный с тем, что про-

— 171 —

исходил у Петрушки с Варюшкой 1)[187]. Потом он продается купцу и рассказывает о своей прожорливости так красноречиво, что жена купившего его купца находит, что содержать его — один убыток. Это последнее обстоятельство указывает нам на связь гаера — шута с Гансвурстом, а с другой стороны — с Петрушкой; речь Петрушки, подписи под народными картинками и речи гаера и других лиц в цитированной интермедии—отличаются общностью склада, выражений и отчасти содержания. Русский Петрушка, таким образом, есть ничто иное, как обрусевший у нас Гансвурст, украшенный новыми чертами скоморошества, которые выработались в среде русских скоморохов 2)[188].

Однако, несмотря на очевидность итальянского происхождения русского «Петрушки», еще в недавнее время в литературе было высказано очень оригинальное мнение о его восточном происхождении. Всеволод Крестовский, путешествовавший к восточным границам России, побывавший и в Китае, и в Японии, излагая свои путевые впечатления, пишет, между прочим, и следующее, касающееся интересующего нас вопроса о происхождении «Петрушки». «Установилось мнение, что этот род народных зрелищ появился в России в позднейший исторический период, уже после Петра Великого, а самое происхождение «Петрушек» принято вести из Италии от тамошних Пьеро (?) и Пульчинелей. Кто видел тоже самое в Китае, тому весьма позволительно сомневаться в правильности этого мнения. Не видав сам, не могу сказать, так ли происходят в Италии представления уличных марионеток, как у нас, и изображают ли они тоже самое действие, что и наши «Петрушки» — но могу засвидетельствовать, что в Китае это почти буквально тоже, и, в подтверждение моих слов, ссылаюсь на очевидцев, моих товарищей — M. A. Поджио и лейтенанта А. А. Вирениуса, которые вместе со мною любовались китайскими «Петрушками» в Макао, а еще раньше того я видел точно таких же «Петрушек» на народном китайском празднике в Сингапуре. Мы сидели втроем на балконе нашей гостиницы, выходящей на набереж-

— 172 —

ную, как услыхали вдруг удары в небольшой «там-там»... и вслед за тем внизу перед балконом остановились двое китайцев — пожилой и мальчик лет 15-ти, помощник первого. Сгрузив со своих спин два ящика, они расставили четырехсторонние ширмы, затянутые ситцем, и, минуту спустя, на верхнем крае этих ширм появился наш старый знакомец шут Петрушка, только одетый китайцем. Чем дольше смотрели мы на похождения китайского Петрушки, тем более воочию убеждались в совершенной тождественности их с его русским братцем. Здесь происходит та же самая трагикомическая история с «барашком», который, впрочем, у китайцев является не медведем, а корейским тигром; но, кроме этой разницы, чисто местного характера, все остальное представление с метанием палочек, с воинской муштрой Петрушки, с ответом его перед полицейским судьей — представляет изумительное сходство с нашим. Тут на сцене появляется и расфуфыренная краснощекая «Милитриса» — не знаю только, как она называется по-китайски, но вся компликация сцен между нею и Петрушкой опять таки все тоже, что и у нас; даже манеры Петрушки говорить и испускать комические крики с помощью особой губной машинки, которую комедиант вкладывает себе в рот, остаются вполне тождественными с нашими» 1)[189].

Факт, сообщаемый Вс. Крестовским, представляет на наш взгляд большой интерес. Не верить сообщению мы не имеем права, но, с другой стороны, имея громадный запас фактов, говорящих противное сейчас цитированному мнению, мы должны так или иначе примирить эти оба положения, или объяснить появление «Петрушки» в Китае. Связь его с европейским «Петрушкой» не подлежит сомнению. К сожалению, не имея китайского текста, мы не можем судить о степени близости его к нашему, основываясь лишь на голословном утверждении г. Крестовского. Как и когда попал «Петрушка» из Китая или вообще из Азии — об этом также не говорит г. Крестовский; мы, с своей стороны, тоже ничего об этом не знаем. Но если мы предположим обратное, т. е., что «Петрушк» завезен был из Европы в Китай европейцами, то тут ничего, на наш взгляд, неправдоподобного не будет: и Макао, и Сингапур принадлежат к числу европейских колоний с преобладающим французским населением. Мнение же г. Крестовского, высказанное им в заключение статьи: «и уж, конечно,

— 173 —

не китайцы позаимствовались от нас или итальянцев своим «Петрушкой», ибо Китай ничем подобным от Европы никогда не заимствовался» 1)[190]— по своей неопределенности, не будучи подкреплено фактами, кажется нам совершенно бездоказательным.

Но возвратимся к покинутому нами русскому «Петрушке» и, вспомнив черты его предков, сопоставим их с теми отличительными качествами, которыми обладает наш народный любимец.

Если теперь мы попробуем сравнить его с отдаленным его предком — Pulcinella и его вариациями, то найдем, что, перейдя на русскую почву, «Петрушка» окончательно опростонародился и стал далеко не таким остроумным и едким юмористом, каковы были, например, французский Полишинель и английский Понч. Он не играет у нас ни роли политического судьи, ни литературного критика: это ему не под силу, да он и не мечтает выступить у нас в тех ролях, какие он играл и играет в Западной Европе.

Полишинель в своей многовековой исторической жизни много раз менял окраску; при всем своем космополитизме, он верно отражал культурный уровень того народа, в котором являлся: в Испании — хвастливый и гордый предками гидальго, в Италии — неумолимый шутник и певец, во Франции — пародист, борящийся во имя здравого смысла с нелепыми и отживающими явлениями общественной жизни, в Германии — грубое олицетворение обжорства и пиволюбия мещан, наконец, в России Полишинель явился веселым балагуром-говоруном, не жалеющим крепкого словца для потехи толпы. Он у нас, как и в Германии, не дорос до исполнения роли общественного мнения: вероятно, потому, что в той среде, в которой он вращался, нет еще и представления об этой роли... Сравнительно с богатым репертуаром западно-европейского кукольного театра, наш «Петрушка слишком беден, убог; он — замирающий отзвук той волны, которая, зародившись в далекой Италии, прошла всю Европу и докатилась до нас, чтобы, переродившись, замереть после кратковременного существования.

— 174 —

X.

Попытки создать самостоятельную кукольную комедию. — Народные кукольные представления в г. Торопце; содержание их. — Характерная черта — сатира на местные нравы. — Попытки объяснить происхождение этих сцен. — Параллели в лубочных картинах. — Заключение.

Обозрев кукольные представления в южной, средней и северной России, как духовного, так и светского содержания, указав их западные источники и то новое, что успело найти себе место в наших переработках, мы должны поискать, не повлиял ли этот заносный и явившийся как подражание кукольный театр на возникновение чего либо более тесно связанного с нашей почвой, чего либо явившегося непосредственно из нее, или — путем более основательной переработки иностранного материала, чем то, что мы имеем в комедии о Петрушке и в светских сценах вертепного действа. К этому то вопросу мы и обратимся в заключение нашего очерка о кукольном театре в России.

Наряду с «Петрушкой», занесенным к нам с Запада, мы можем лишь в одном случае отметить самостоятельную попытку нашего народа создать театр марионеток с представлением светского характера. Светская часть вертепа хотя и выделилась на русской почве в особое представление, но в уме актеров-показывателей все-таки оно не совсем обособилось от вертепной драмы, первоначально заключавшей в себе этот комический, порою даже шутовски-непристойный запас бытовых сцен. Совершенно уже не связанными, подобно «Петрушке», с вертепной драмой являются те представления «комедчиков», о которых упоминает М. И. Семевский и в своей монографии «Торопец»1)[191], и ранее (гораздо обстоятельнее) в статье, помещенной им в «Библиотеке для Чтения»2)[192]. Эти представления намекают на отдаленную связь с рождественскими действами лишь временем, — жители города Торопца устраивают их периодически — зимой, обыкновенно около рождественских святок, а также первыми сценами — искажением некоторых эпизодов вертепной малорусской мистерии.

Мы приведем здесь в сокращенном изложении те два представления, которые видел и записал М. И. Семевский. Они играются под скрипку.

— 175 —

Публика собирается, уплачивает за вход по копейке и занимает места в избе. Изба разделена на две части занавеской; с одной стороны — стоят скамейки для зрителей, с другой — два скрипача и особый столик с прорезанными скважинами. Из-за занавеса высовывается рука показывателя, и на столе являются куклы; куклы, укрепленные на проволоках, скачут, дерутся, кланяются, дергают руками и ногами. Зрители приветствуют их остротами и смехом.

«Начинается камедь, чтоб народу не шуметь: русской народ будем сверху пороть!», — возглашает хозяин. На стол выезжает царь и кричит: «Воины мои, воины, солдаты, вооруженные, предстаньте пред своим победителем!»... Являются солдаты: «О, царь наш, царь, почто воинов призываешь, каким делам повелеваешь?» — «Сходите, убейте до 14,000 младенцев»... Является баба; солдат говорит: «Что за баба, что за пьяна пришла, пред царем расплакалась. Взять ее и заколоть. О, прободи твою утробу!»... Является черт и, обращаясь к царю произносит: «Возьмем твою душу и потащим в тот рай, где горшки обжигают, туда вас и все черти тягают!»... Выходит мужик и баба; баба поет:

Ты поляк, ты поляк,

A я католичка;

Купи вина, люби меня,

A я не величка!

Мужик отвечает ей общеизвестной песней: «Здравствуй, милая, хорошая моя! Чернобровая, похожа на меня!»... Далее, поет казак, ему отвечает барыня; затем, женщина в русском платье и кокошнике поет песенку сатирического содержания, направленную против торопецких модниц:

Вы торопецкие девушки,

Новгородские лебедушки,

В вас жемчужные кокошнички,

По закладам много хаживали,

Много денег они нашивали;

Когда рубль, когда два,

Когда всех полтора!...

Выступает барин с барыней, за ними следует еще барыня; последним двум показыватель припевает песню:

Эх, ты моя барыня,

Ах, ты моя сударыня!

— 176 —

Ты ли новомодная,

Ты моя красавица —

Пьяна напивается;

Пила кофей, пила чай,

Пришел милый невзначай!

Это сатирическое изображение барыни получает еще более определенные свойства; описывается, как туго барыня училась грамоте, какова она собой, как ведет себя дома:

У барыни чепчик новый,

A затылок бритый, голый...

Самовары часто греешь, —

Дома гроша не имеешь!...

Ах, барыня пышна

На улицу вышла,

Руки не помывши,

Чаю не напивши... и т. д.

После этой куклы, которая описывается очень сходно с «панной из Вены» в польской шопке1)[193], вылезает кукла — пузатый мужчина, играющий на контрабасе. Публика приветствует пузана криками: «Иван Федорович. Абакумов!» — это изображение местного торопецкого богатого купца, выведенного веселым кукольником на потеху публики. Иван Федорович поет песенку; одновременно появляется человек на качелях, который пляшет и поет... Выходит жид, со словами: «Полно плясать, полно скакать! Надо горелку продавать. Нет ли купца, продам винца?»... Появляется купец и кричит: «Покажи-ка водку?»... и, понюхав, прибавляет: «Жидовская твоя образина! с водкой воду намешал?»... Он кидается бить жида, который кричит: «Сколько хошь, горелки пей, а меня, жида, не бей».

К сожалению, М. И. Семевский не дал продолжения «камеди» и, ограничившись словами: «далее куплеты и разговоры в этом же роде», привел лишь заключительные слова эпилога — обращения к зрителям, в котором показыватель кукол просит строго не судить его и поздравляет народ с. праздником. Иногда «камедь» разнообразится внесением других песен — пародий на духовные канты; пародии эти большею частью очень сальны, а потому также не приведены автором статьи о Торопце. Показыватель кукол, — «читый Клиш», как его звали в Торопце, по словам г. Семевского,

 — 177 —

разнообразил всячески свои представления, когда бывал в ударе; постоянной комедии не полагалось. Это, по-видимому, род comedia dell'arte или, по старинной русской терминологии, — «перечневой комедии». Сюда, как мы видели, вставлялись по преимуществу сатирические выходки против господ и местных жителей; последнее — обычная черта в comedia dell'arte.

Кроме «читаго Клиша», в 60х годах в Торопце существовал и другой кукольный театр у другого мещанина, по прозванию «Чижа», а ранее того лет восемь, было до десяти таких театриков, где «спущали камедь» (технический термин).

У «Чижа» показывались куклы через простыню, на которой видны были их тени. Над театром горит фонарь; около толчется народ. В темной комнате, перед простыней, за которой горит свеча и находится сам «Чиж» с помощником, сидят дети, девушки, женщины... На холсте появляются тени оленей и быков; «Чиж» говорит: «Олени золоторогие и быки безрогие в саду разгуливают. Проста солонина, по три денежки за фунт»... Выходит слон: «Слон Персицкий, на нем человек, сидя, молотом в голову бьет. Он много бед натворил, сухарей потопил, на крестцах будка с гнилым сухарям, с прокислой кутьей»... Идет черт: «Вот новый лекарь, старый аптекарь; он старых баб на молодых переделывает. В кого живот болит — приходите к нему лечить; он новые зубы вставляет, старые вон выбивает, чирьи вырезает, болячки вставляет»... Едет богатырь: «Вот здесь при полночном мраке быть назначено злой драке, — спрячьтесь к месту и смотрите, примечайте, не дремлите. Кто задремлет — пятачок, а нет, так отдаст и весь четвертачек!»

Эта часть представления напоминает обычный раёк. Но далее мы уже видим ряд сцен — нечто в роде интермедий в школьной драме.

Выходит плотник со словами: «Сходить было до села, здесь бывала работа завсегда». Появившийся хозяин заводит с ним разговор: «А кто ты такой?» — «Я плотник и всем делам охотник». — «Ох, братец, да у меня работишки понакопилось». — «Это наше дело». — «Ты только один?» — «А нас будет двое, бери любое»... Показывается мельница, и из нее выходит черт. — Вот этот самый домовой в кудрявой роще своей под кремнистым камнем стерегет богатый клад... — Черт подходит и, обращаясь к хозяину, говорит: «Вот тебе наряд от демонского воеводы; вот тебе мое злато и живи богато: пей, ешь, веселись, только на этот камень не садись». Хозяин озадачен и поставлен втупик, куда девать ему свалившееся

— 178 —

неожиданно богатство. «Ох, какое я огорчение получил, надо думать да гадать, куда бы мне свое имение девать; если нанять прикащиков, настроить кладовые, то очень будут расходы большие... Да что ж я вздумал наконец, — есть у меня прикащик, скряга-купец. Прикащик, зови работников!»... Прикащик. кричит: «Федька Аполлонов, Тимоха, Ярмоха, Максим и шапочка с ним, — как выйдет на завалину, заиграет в скрипицу, а мы все его и слушаем, — и Мартын троегрибый, что покрал железные двери1)[194], — подите сюда. Ставьте мельницу на камень!»... Является черт: «Ха, ха, ха! Что тут стипатилось? Мельница без клада не строится, в ней много чертей водится. Сходить было за товарищем». Является другой черт; они ломают мельницу. «А, кровь потекла и пыль покапала!»... Является сатана и обращается к хозяину: «Бес и рек: ты злой человек, отрезать тебе уши да нос, — с тебя будет чудесный купорос моему главному дохтуре в дессенцию прибавлять, для переварки старых старух на молодых молодух».

Этим кончается первая сцена, как видно, довольно нескладно составленная. Вторая сценка изображает «государственную контору». За столом сидит писарь — приказный, судя по описанию, екатерининских времен — «с затылку в него коса до шелкова пояса», за ухом у него перо; перед ним гора бумаг, ведро чернил. К нему приходят двое и просят рассудить их; один из тяжущихся (т. е. кукольник за него) рассказывает, как было дело и о чем они просят, в следующих стихах:

Вот как этот-то дитина

Выпросил у меня в долг три алтына,

И росту столько ж обещал —

Ну, я ему и дал.

Как пришли мы на кружало,

То и денег у него не стало.

Что ж мне делать? За бока

Взял я разом должника...

Должник предлагает кончить дело мировой: судья такой грозный, что он готов отдать по шести алтын, только б ноги унести отсюда. «Пойдем же брат поскорее», — говорит он. Но вошедший судья слышит их разговор, бранит их за то, что с такими пустыми делами ходят по судам и

— 179 —

грозится засадить их в тюрьму, заключая свою речь сентенцией: «В кабаке драться, а по судам, ходя, не разбираться!»

Третья сцена занята военными упражнениями появляющихся на холсте кавалеристов и пеших солдат; в заключение, офицер командует спеть песню, причем «сам полковник с коня слезает и сам песню зачинает»:

Жизни тот один достоин,

Кто на смерть всегда готов.

Православный русский воин,

Не считая, бьет врагов»...

В этом военном представлении также участвуют местные герои дня: например, Семен Сельвестров, по замечанию М. И. Семевского, «горчайший пьяница. Он ходит по Торопцу полунагой, босиком и выпрашивает на водку. В 1854 году он сдан был в ратники. Когда ополчение входило в город Холм, Сельвестров снял с себя нижнее белье, навязал в виде знамени на шест, влез на лошадь, везшую вещи ратников, и так со знаменем въехал в город». В представлении он так и фигурирует — босой со знаменем.

Четвертая сцена, довольно значительная по объему, изображает барина и его плутоватого слугу, прикидывающегося дураком. Барин выходит с трубкой и кричит: «Ванюшка, слуга новый!» — «Чего извольте, барин голый?» — «Как, разве я голый?» — «Нет, барин добрый». — «Поил ли ты коня?» — «Поил, барин».— «Отчего ж у него губа суха?» — «Оттого, что прорубь высока». — «Дурак, ты б ее подсекть». — «Я чего досек: все четыре ноги прочь отсек, а за хвост узял и под лед подоткал». — «Дурак, она захлебнется?» — «Не, барин, получше напьется». — «Много ль у меня на конюшне стоят?» — «А две стоят, да и те едва дышат». — «Ты мне всех коней поизмучил. Пошел, позови прикащика, тот на грош поумней тебя. Прикащик!»... Он входит: «Цаго извольте, баринушка?» — «Поди сюды». — «Недосуг, баринушка: курята не доены, коровы на нашести сидят». — «Вот мошенник! Кто ж курят доит, а коров на нашест сажает? Поди сюда». — «Цаго извольте, барин?» — «Я нонешний год на дачах проживал, в Петербурхе, домашних обстоятельств не знал; каков у нас нонче хлеб родился?» — «Не знаю, баринушка; я старый хлев свалил, а новый поставил». — «Дурак, я тебе не то говорю». — «Это, баринушка, я не в том вам и сказываю». — «Я тебя что спросил?»... — Наконец, кое-как

— 180 —

барин добивается ответа от глухого или непонятливого старосты; но ответ весьма не утешителен: «Хлеб отменно родился: колос от колоса — не слыхать девичьего голоса, сноп от снопа — целая верста, а скирда от скирды — день езды». На вопрос барина, куда он подевал все это богатство, староста отвечает в том же тоне: «Слухай, баринушка: девкам сенным да вуткам серым — сто цетвертей отдал, коровам да свиньям, да придворным твоим людям — сто цетвертей, ребяткам малым да бабкам старым — сто цетвертей». — «Фу, черт, где ты этаких баб понабрал?» — «Помилуйте, баринушка, все ваши». — «Куда ж мы их будем девать?» — «Не знаю, баринушка; если их продать, — страм и в люди показать, а если их похоронить, то их и живых земля не приймет». — «Дурак, мужик! Ежели их продавать да хоронить, —легче их переварить»... Староста соглашается с этим и зовет доктора, который может переваривать старух на молодых... Доктор является... Барин испугался его: «Фу, да ты черт!»... Доктор успокаивает барина и рекомендуется в следующих высокопарных выражениях: «Я не черт, я есь врачель — Больфидар, а лечебный мой дар известен. Известен я по всему граду: куда вступлю во двор, где немочных собор, всем подам отраду; в кого порча иль чума, иль кто сойдет с ума — всем здравие даю, и недуги льстят власть мою, и смерть у меня трепещет». Он берется переварить старух... Прикащик приводит баб к барину; они плачут и кланяются барину. Он ободряет их: «...У какие старые! Ну, вот, баушки, воля таперь вышла: я прежде вас переварю, потом на волю отпущу. Веди их прикащик на фабрику к врачелю». Бабы воют: «Милыя мои детушки!»... Страм людской, позоро-позорской.... о-о-х!».... Барин нетерпеливо спрашивает у прикащика, скоро ли они будут сварены, и посылает его справиться; но, не дождавшись, идет справляться сам к доктору на «фабрику». Последний накладывает старух в котлы. «Много ль ты возьмешься в сутки переварить?» — спрашивает барин. Оказывается, — всего одну дюжину, а из этой дюжины выходит полторы молодых бабы. «Да вот, сколько ни варил, — да мало секрету положил», — говорит доктор, — «выварил одну бабу-ягу, принимай барин... Барин испуганно: «Это черт!» — «Нет, барин, баба твоя»... Барин танцует с бабой-ягой. Она тащит его в преисподнюю.

Дальнейшего представления г. Семевский не сообщает так подробно, и лишь вкратце указывает на содержание следующих сцен1)[195]. Происхо-

— 181 —

дит пляска и пение цыган, проходят похороны «Фельдмаршала Гибенкого Заболканска, Ивана Федоровича Еріеванского, Капитана Гребенкина»; этот капитан (во время описываемого представления уже покойник) лет тридцать патриархально командовал местной инвалидной командой. «Далее, идут попы, служат молебен закатистый и поют пьяную песню». За ними выходит картонный музыкант, который пляшет и поет: «Лишь бутылку я увижу»… Нищий с сумой жалуется на бедность, и, когда счастие насыпает ему много денег, опять остается без гроша, потеряв все из разорванной сумы. Потом следуют сцены немца барина с лакеем. В заключение всего представления, кукольник выводит монаха и объявляет: «Вот вам и чернец, и всей комедии конец». Чернец поет и пляшет.

Анализируя содержание «камеди» в городе Торопце, мы находим, что в первом из описанных г. Семевским представлений сохранился еще отзвук вертепного действа. Тут и Ирод, повелевающий избить младенцев, и слабая тень плачущей Рахили, и пляшущие затем куклы, песня которых — «Ты поляк, ты поляк, а я католичка» и т. д. — все это по своему складу обличает происхождение этой части представления. Весьма возможным кажется нам, что здесь мы имеем дело с заимствованием, так как торопчане, по замечанию г. Семевского, «люди торговые, бывавшие в Неметчине, Польше, Литве»1)[196], могли легко перенести к себе виденный ими в двух последних странах вертеп и его обстановку. После же сходных с вертепным действом сцен следуют уже чисто бытовые картинки.

Вторая «камедь», представляемая тенями кукол, более сложна. Она не имеет уже никакой видимой связи с вертепной драмой, хотя, может быть, выделилась именно из нее. Основанием для такого предположения может служить четвертая ее сцена — разговор барина с придурковатым на вид, но на деле плутоватым старостой; эта сцена — одна из любимых среди других забав нашего народа, носящих драматический характер. Игра «водить барина», где барин является судьей и покупателем коней и «удивительных людей», известна в Архангельской губернии2)[197]. Кроме того, известен также шутовской народный диалог, разыгрываемый на святках, под названием: «Афонька новый и барин голый». Этот диалог особенно близок к нашей сцене в нем также представлен барин, доведший крестьянское и свое хозяйство до такой степени, что в

— 182 —

поле «колос от колоса — не слыхать девичьего голоса»; шут-слуга, соответствующий нашему старосте, издевается всячески над ним и потешает зрителей своими дурацкими ответами, в которых сквозит глубоко-презрительное отношение к всесильному во время крепостного права барину1)[198]. Этот диалог представляется также, как прибавление к известной народной пьесе «О царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе», у Терских казаков; там молодой офицер помещик является к себе в деревню и хочет ознакомиться с состоянием своего хозяйства, но ловкий плут староста, на расспросы барина, отвечает шутками и дурачит его2)[199].

Столь же распространенной является в народном театре, в святочных диалогах, и другая сцена, представляемая в торопецком кукольном театре, — сцена помолаживанья старух расчетливым барином с помощью искусства «врачеля Больфидара» или просто лекаря; в названном выше святочном диалоге является «доктор-лекарь, из под Каменного моста черт-аптекарь», к которому «приводят на ногах, а увозят на санях»... Сцена процесса помолаживанья старух по своей популярности попала и в лубочные картинки, с текстом которых имеют большое сходство слова «врачеля» торопецкой «камеди». Старейшая из известных картинок — листовая, гравированная во второй половине XVIII века. На ней «голландский лекарь и добрый аптекарь» стоит слева, с большой дубиной в руке; старая старуха подает ему конверт, на котором написано: «90 лет» (вариант —126); справа два мужа везут к нему в тачках своих старых жен; вдали происходит самый процесс помолаживанья: в середине две огромные печки, полымя пышет высоко кверху; сбоку мальчик приводит в действие меха; работники вносят по лестнице раздетых старух и сбрасывают их в печь, из которой снизу старухи выскакивают уже молодыми. Эта картинка была перепечатана в 20-х годах этого столетия, и потом еще раз в 30—40 годах. Текст к ней, напечатанный внизу изображения, по стилю подходит к речам действующих лиц в комедии; вот отрывок из него3)[200]: «Голландский лекарь и добрый аптекарь объявил свои науки, чтобы старухи не были б в старости в скуке, старых старух молодыми

— 183 —

переправляти, а ума их ничем не повреждати, — я машину совсем изготовил и весь струмент к ней приготовил. Со всех стран ко мне приезжайте, мою науку прославляйте. Я многих старух на свете переправил и крови в них прибавил, хотя я чрез машину перегоняю и остатки в пластырь употребляю, и через это всякая старуха помолодеет и прежнее чувство возымеет...» и т. д. Помолаживанье людей с помощью перевариванья их в котлах или перековыванья в кузнице принадлежит также к числу особенно любимых сюжетов русских народных сказок; обыкновенно в этих сказках, как и в кукольной комедии, лекарем является черт. Сюжет этот, имеющий свой древнейший прототип в предании о Медее, переваривавшей стариков в молодых, разошелся и на Востоке1)[201], проник в легендарную литературу2)[202] и затем широко распространился в области западно-европейских3)[203] и русских народных сказок4)[204]. Мы не будем приводить этих сказочных обработок сюжета о помолаживаньи стариков и старух, чтобы не обременять нашего изложения. В указанных в примечаниях статьях и сборниках читатель найдет те сказки, которые с изменениями вошли в число текстов лубочных картин, Но среди этого рода сказок мы не можем указать ни одной, которая бы была наверное оригиналом для составителя текста; вернее всего, что он, взяв общераспространенный сюжет, обработал его по своему и составил вирши по своему усмотрению. Эти то вирши и стоят в тесной связи с текстом торопецкой комедии.

Заключительная сцена «камеди» дает нам повод представить еще одну догадку относительно того чернеца на кукольном театре, о котором упоминает князь Долгорукий в описании Нижегородской ярмарки5)[205]. Если первое наше предположение о сродстве чернеца комедии с католическим монахом в новелле и в комедии о Гансвурсте вызывателе чертей — неверно, то к. чернецу, появляющемуся в торопецком кукольном театре, мы можем при-

— 184 —

вязать некоторые бытовые черты, заимствуя их из народной русской песни. Вот, что сообщает одна песня, записанная в Крестецком уезде, Новгородской губернии1)[206]. В монастыре «спасается» монах и напивается по три раза на день;

Вдруг к обедни зазвонили: .

Наш чернец идет в кабак,

Свою рясу пропивает

И каблук2)[207] дает в заклад.

Целовальник, по словам песни, не принимает этих вещей за вино и толкает чернеца прочь из кабака, со словами:

«Поди прочь, чернодей,

«Не велел пить казначей!

«Тебе в келейку пора,

«Чтоб не запёрли ворота».

— «Чем мне в келейку идти, — лучше в рощицу зайти», — возражает чернец. В роще его увидали бравшие грибы девушки; они запели песни и велели чернецу плясать.

Чернец стоит на ноге —

На высоком каблуке,

Каблук об каблук поколачивает,

Про свое житье монашенское рассказывает:

«Трудно, трудно мне монаху

«Молодому в келье жить:

«Ни попить, ни погулять —

«С красным девкам поплясать».

Вероятно, песня в роде этой, а, может быть, и один из вариантов ее пелся и в описанном г. Семевским кукольном представлении.

Выше мы видели, что «Петрушка» (и главным образом его заграничные предки) дал отчасти материал для лубочной литературы; в торопецком же кукольном театре дело обстояло наоборот: материал для представления был отчасти взят прямо из лубочных картин. Таким образом, мы видим, что торопецкий кукольный театр, с одной стороны, находится в зависимости от лубочной литературы, а, с другой, отдельными бытовыми сценами и песнями стоит в тесной связи с областью народного непо-

— 185 —

средственного творчества, которое дало ему, как мы видели, также значительный материал.

Как везде, так и в области народного кукольного театра, мы наблюдаем одно общее явление: народ берет материал извне, со стороны, и обрабатывает его по своему; в этой творческой деятельности выражается его любовь к искусству, стремление создать свой, оригинальный театр. Кукольный театр в Торопце не успел развиться и исчез; несомненно, однако, что он, несмотря на свою грубость и несовершенство, представляется более оригинальным и самобытным явлением, чем обрусевший «Петрушка», и остается пожалеть, что он погиб, не успев получить дальнейшего развития. Но время идет; новые формы жизни вторгаются и в область народного искусства, и любимые герои кукольной комедии постепенно отходят в область предания. Этот род театра пережил свою славу, и вряд ли ему суждено снова возродиться и играть прежнюю роль.

Владимир Перетц.

[1] 1) Первым исследованием о марионетках следует считать статью ученого иезуита Mariantonio Lupi — «Soprai burattini degli antichi», помещенную во втором томе его «Disser-tazioni», стр. 17—21. Статья эта была переведена в «Journal Etranger», январь, І757, стр. 195—205. Прочая литература предмета указана ниже.

[2] 2) А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе. Москва. 1870. Стр. 25.

[3] 1) О главных типах итальянской народной комедии см. на русском языке статью: «Итальянская комедия» («Сын Отечества», 1840, V, стр. 93—44).

[4] 2) А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 385.

[5] 1) Ch. Magnin. Histoire des marionnettes. Изд. второе. Париж. 1862. Стр. 149. Тут же и репертуар до 1745 г.

[6] 1) Там же, стр. 245.

[7] 2) Там же, стр. 259.

[8] 1) Там же, стр. 274.

[9] 2) William Hailitt. Lectures on the English writers. Лондон. 1821. Стр. 43, 44.

[10] 1) Замечательно, что в то время (1731 г), когда Титус Маас давал свое кукольное Представление о судьбе Меньшикова, этот последний еще был жив и не сделался, так сказать, достоянием истории. Сh. Magnin. Histoire des marionnettes, стр. 315.—П. О. Морозов. История русского театра. Спб. 1889. T. I, стр. 224.

[11] 1) О том, в какой зависимости стоит Фауст Гёте от кукольной пьесы, cm. Ch. Magnin. Histoire des marionnettes, стр. 343.

[12] 2) Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. Перевел с немецкого П. Барсов. Москва. 1870. В предисловии переводчика описаны издания и переводы этого сочинения, причем годом первого издания указывается 1647 г., второго — 1636 г., третьего — 1663 г. и четвертого — 1696 г. (последнее уже после смерти автора).

[13] 3) Факсимиле с этой гравюры помещено здесь ниже, стр. 99

[14] 1) Отчет Императорской Публичной Библиотеки за 1868 год. Спб. 1869. Стр. 205 — 206°- П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 346

[15] 1) А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси. Спб. 1889. Стр. 110.

[16] 2) Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга от начала заведения его, с 1703 по 1751 год, сочиненное Г. Богдановым, со многими изображениями первых зданий; а ныне дополненное и изданное надворным советником Василъем Рубаном. Изд. первое. Спб. 1779. Стр. 137.

[17] 3) И.Е. Забелин. Опыт изучения русских древностей истории. Москва. 1873.Ч.II,стр.401.

[18] 1) Там же, стр. 402.

[19] 2) Там же, стр. 403.

[20] 1) Там же, стр. 404.

[21] 2) Там же, стр. 405.

[22] 3) «Русская Старина», 1881, т. 32, столб. 419-420.

[23] 4) О самых картинках, изображающих эпизоды из кукольной народной комедии, будет речь ниже; отметим здесь одну лишь из этих картин. На ней изображена ли-сица, которую игривая фантазия художника забросила в кукольный театр: на картинке лисица держит в лапе маску; над лисицей надпись: «лисица на куклы дивитца», а под ней следующий текст: «егда лисица, вшедши в кукольников дом, обретши лявру (ларву), сиречь харю в подобие лица, страшила человеческого, взявши в лапы, начат дивитися, коль глава хороша, а мозгу в ней нет»... Далее следует нравоучение. Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Спб. 1881. Т. I, стр. 275.

[24] 1) Князь И. М. Долгорукий. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. Москва. 1870. Стр. 31.

[25] 1) Хотя и не совсем основательно. Чтоб убедиться в этом, стоит сравнить с нашим Петрушкой и его изображениями итальянского его собрата. См. Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 256.

[26] 2) Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное Адамом Олеарием, стр. 178.

[27] 1) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 225.

[28] 1) Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов. Спб. 1874. Т. I, стр. 243—269 (без конца). — П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 180 и след. (анализ и история сюжета).

[29] 2) Имя Сереса, вместо обычного «Вильга» (в славянской библии — «Валла»), встретилось мне раз в немецкой кукольной комедии об Есфири см. С. Engel. Deutsche Puppenkomödien. Ольденбург. 1877. T. II, тетр. VI, стр. 36.

[30] 3) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 169. — Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672 —1725 годов, т. I, стр. 270—295.

[31] 1) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 72.

[32] 2) Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672 — 1725 годов, т. I, стр. IX. — П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 151—154 (здесь же и литература).

[33] 3) Carl Engel. Deutsche Puppenkomödien, т. II, тетр. VI.

[34] 4) Englische Comödien und Tragödien. 1620. (Comödia von der Königin Esther und Hof-fertigen Haman).

[35] 1) С. Engel. Die Don Juan-Sage auf der Biihne. Дрезден. 1887. Стр. 39—45. — C. Engel. Deutsche Puppenkomödien, t. I, тетр. III, введение. — Ф. A. Браун. Литературная история Дон Жуана. «Пантеон литературы», 1889, № 1 и след.— П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 253 и сл. — J.Scheible. Das Kloster, т. III, стр. 667—755 (3 варианта и комментарий).

[36] 2) В Посольском приказе в 1709 году был текст перевода комедии «О дон Педре и дон Яне». Пятое действе этой комедии сохранилось и дошло до нас. Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. II., стр. 240—249. — П. Пекарский. Наука и литература при Петре Великом. Спб. 1862. Т. I, стр. 429. — П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 253—258.

[37] 1) Ниже, в пьесе «О докторе Фаусте», мы еще встретимся с подобными сценами, и тогда объяснится, откуда Гансвурст узнал эти волшебные слова.

[38] 1) Kralik und R. Wintcr. Deutsche Puppenspiele. Вена. 1885. Стр. 81—118 («Don Juan der Wilde, oder das nachtliche Gericht, oder der Steinerne Gast, oder Junker Hans von Stein»).

[39] 1) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 346.

[40] 2) См. ниже, в обозрении содержания малорусского вертепного представления, спор Ирода со смертью.

[41] 1) A. H. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 241—245.

[42] 2) Сh. Magnin. Histoire des marionnettes, стр. 313. — Prutz. Vorlesungen, стр. 208.

[43] 1) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 156.—H. Morley. Memoirs of Bartolomew fair. London. S. a. Стр. 188, 370.

[44] 2) В дальнейшем пересказе следуем тексту этой комедии, изданному Н. С. Тихонравовым (Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. I, стр. 76—203). Разбор см. П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 155—169.

[45] 1) Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. I, стр.182—186.

[46] 2) П. 0. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 160.

[47] 3) Das Puppenspiel von Doctor Faust. Лейпциг. 1850. Анонимно (Dr. Hamm). — Carl Simrock. Doctor Iohann Faust, Puppenspiel in vier Aufzügen. Франкфурт на Майне. 1846. — Bielschowski. Das Schwigerling'sche Puppenspiel vom Dr. Faust. Бриг. 1882. — J. Scheible. Das Kloster, t. V. — Weimarisches Jahrbuch. Веймар. 1856. T. V (драма о Фаусте, изд. О. Schade). — Carl Engel. Deutsche Puppenkomödien, t. I и II. — J. Kralik und R. Winter. Deutsche Puppenspiele. — Подробная библиография до 1875 года cm. у Engel'a, Op. cit., T. I, стр. 24 («Bibliotheca Faustiana»).

[48] 1) Iohann Gast. Sermones convivales. 1554. T. II, стр. 274.—C. Engel. Die Puppenkomödien, t. I, стр. 24.

[49] 1) Cari Engel. Die Deutschen Puppenkomödien, т. I, тетр. I (Dr. Iohann Faust. Volksschauspiel in vier Akten nebst einem Vorspiel).

[50] 1) Не трудно заметить, что указанный рецепт—пародия на действительно странные и нелепые рецепты средневековых алхимиков и врачей.

[51] ]) См. второй вариант у Engel'a; в первом — отравление ничем не мотивировано.

[52] 1) Ch. Magnin. Histoire des marionnettes, стр. 331.

[53] 2) H. И. Стороженко Предшественники Шекспира. Т. I. Лилли и Марло. Спб. 1872. Стр. 230—239.—«Фауст» Марло. Перевод Михайлова. «Русское Слово», 1860, февраль.

[54] 1) Göthes Werke. Aus Meinem Leben. T. XXV, стр. 318.—Ch. Magnin. Histoire des marionnettes, стр. 326.

[55] 2) C. Engel- Deutsche Puppenkomödien, т. I, тетр. IV.

[56] 3) Benedetto Croce. I teatri di Naроlі secolo XV—XVIII. Неаполь. Стр. 690—691; там же o comedia dell’rte. Вообще o Пульчинелле cм. статью Giacomo Racioppi. Per la storia di Pulcinella («Archivio storico per le ргоѵіnсіе napoletane», т. XV, стр. 1).

[57] 1) Последние из известных нам записей сделаны были в 1885 году Краликом и Винтером.

[58] 1) Литература о «вертепе» очень богата. Среди массы статей и материалов отметим здесь лишь те, которые имеют общий характер: Н. И. Петров. Старинный южно-русский театр и в частности вертеп. «Киевская старина», 1882, декабрь. — П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 72, 78—88 и др. Здесь же указана и литература — большею частью материалы. Остальные указания см. ниже.

[59] 1) Н. И. Петров. Старинный южно-русский театр, стр. 440.

[60] 2) Отношение народа к дьяволу, появляющемуся в мистерии и moralité, прекрасно отмечено в комедии Бен-Джонсона — «Staple of News» (1625 года). H. И. Стороженко. Предшественники Шекспира, примечания, стр. 26—27.

[61] 3) Тексты немецких рождественских представлений см.: К. I. Schröer. Deutsche Weihnachtspiele aus Ungarn. Издание 2-е. Вена. 1862. — Aug. Hartmann. Volksschauspiele in Вaуеrn und Oesterreich-Ungarn. Лейпциг. 1880. — Рождественская драма в Испании и Мексике описана A. H. Веселовским (Старинный театр в Европе, стр. 381—384).

[62] 1) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 73.

[63] 1) К. В. Sk. Szopka w Myszyncu. «Wisła», 1895, т. IX, тетр. I, стр. 112—113.

[64] 2) А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 238—241.

[65] 3) Karel Jaromir Erben. Prostonárodni české pisně. Прага. 1864. Стр. 43—45.

[66] 4) O польском вертепе лучшая статья Янчука в журнале «Wisła», 1888, т. II, стр. 729— «Szopka w Kornicy».

[67] 5) Gołębiowski. Lud polski, jego zwyczaje, zabobony... Варшава. 1830. Стр. 280.

[68] 1) «Tygodnik Illustrowany», 1862, т. V, стр. 166.— О. Kolberg. Lud. V. Krakowskie. Стр. 209.

[69] 2) О. Kolberg. Lud. V. Krakowskie. cz. 1. «Szopka czyli jasiełka», стр. 198—207.

[70] 3) Там же, стр. 166, перепечатано из журнала «Tygodnik Illustrowany» статья Wlad. Anczyca.—J. K(опорkа). Pieśni ludu krakowskiego. Краков. 1840. Стр. 85.—M. Jańczuk. Szopka w Kornicy. «Wisła», 1888, кн. II, стр. 729.—Ignacy Janosińsci. Jasiełka w Gzybowie. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj», t. X, отд. 3, стр. 169— 186. —В. Мошков. Шопка в Варшаве. «Баян», 1889, № 8.

[71] 1)M. Jańczuk. Szopka w Kornicy. «Wisła», 1888, кн. II, стр. 739.

[72] 1) Эта и следующая сцены разыгрываются и не марионетками; cm. Ignacy Janosiński. Jasielka w Gzybowie. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowéj», t. X, отд. 3, стр. 179.

[73] 2) Последние только в варшавской шопке. В. Мошков. Шопка в Варшаве. «Баян», № 8.

[74] 1) В. Мошков. Шопка в Варшаве. «Баян», 1889, № 8, стр. 60.

[75] 2) K. Wójcicki. Komedyja Szoltysa z Klechą r. 1646. Teatr staroźytny w Polsce. T. II, стр. 127.

[76] 3) От слова Bethleem, Вифлеем —пo обстановке сцены.

[77] 4) «Вестник Западной России», 1867,№ 10, стр. 10.

[78] 5) «Душеполезное Чтение», 1873. декабрь, стр. 442.

[79] 1) Там же, стр. 448.

[80] 2) Там же, стр. 450.

[81] 3) П. Безсонов. Белорусские песни. Москва. 1871. Стр. 99.

[82] 4) Вертеп в Могилеве. «Могилевские Губернские Ведомости», 1866, № 4. стр. 26—29.— Вл. Ос—цкий. Белорусские письма. «Новости», 1883, № 102 (перепечатано в «Киевской старине», 1883, № 12).— С. Тимофеев. Остатки вертепной драмы в Смоленской губернии. «Смоленский Вестник», 1887, №№ 150—153.—П. О. Морозое. История русского театра, т. I, стр. 85 (литература и пересказ по Безсонову).

[83] 1) Первая печатная польская книга. Известная западная обработка апокрифа о Соломоне и Китоврасе см. у A. H. Веселовскаю. Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Спб. 1872.

[84] 2) А. Тарнавский. Вертеп в Духовщине. «Киевская Старина», 1883, март.

[85] 1) Е. Izopolski. Dramat wertepowy o śmierci. «Ateneum» (J. Kraszewskiego), 1843, т. III, отд. 3, стр. 60—68.

[86] 2) Там же, стр. 67.

[87] 3) Митрополит Евгений. Описание Киево-Софийского собора. Киев. 1825. Приложения,стр. 216.

[88] 4) Г. П. Галаган. Малорусский вертеп. С предисловием П. И. Житецкого и с приложением напевов. «Киевская Старина», 1882, октябрь, стр. 9; отсюда же заимствуем и рисунок малорусского вертепа.

[89] 5) Н. Маркевич. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев. 1870. Стр. 27—65; текст кое-где испорченный и неполный.

[90] 1) «Киевская Старина», 1882, декабрь, стр. 438—480.

[91] 2) О. Пч. Отживающая или начальная форма вертепной драмы. «Киевская Старина», 1883, апрель, стр. 903—905-—К вопросу о вертепной комедиина Украине см. там же, 1883, декабрь, стр. 547—555.

[92] 3) Катетов. Два святочные вечера среди малороссов. «Газета Гатцука», 1880, № 52.

[93] 1) Обычный крик чертей в мистериях и интерлюдиях; см. выше появления чертей в немецких кукольных пьесах.

[94] 2) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 79.

[95] 3) Мы не считаем возможным принять на веру мнение о происхождении вертепной пьесы непосредственно; это мнение было высказано в «Киевской Старине», 1883, декабрь, стр. 549.

[96] Маркевич, явл. 1; Галаган, стр. 16.

[97] 2) Маркевич, явл. 2; Галаган, стр. 17.

[98] 1) Галаган, там же.

[99] 2) Маркевич, явл. 7; Галаган, стр. 17.

[100] 3) Маркевич, явл. 4; Галаган, стр. 18.

[101] 1) Маркевич, явл. 5; Галаган, стр. 19.

[102] 2) Маркевич, явл. 6; Галаган, стр. 19.

[103] 3) Маркевич, явл. 8.

[104] 4) Стр. 21—22.

[105] 1) Вариант: «не буде Унии».

[106] 2) Маркевич, явл. 9; Галаган, стр. 21—22.

[107] 1) Маркевич, (отрывок монолога) явл. 10; Галаган, стр. 22—27.

[108] 2) Маркевич, явл. 11 и 12; Галаган, стр. 27.

[109] 3) Маркевич, явл. 13; Галаган, стр. 28.

[110] 4) Маркевич, явл. 14; Галаган, стр. 29.

[111] 1) Маркевач, явл. 15, 16; Галаган. стр. 29.

[112] 2) Так у Маркевича, явл. 17, стр. 56; у Галагана: «не труси», стр. 30.

[113] 3) Маркевич, явл. 18; Галаган, стр. 31.

[114] 1) Маркевич, явл. 20; Галаган, стр. 32.

[115] 2) Маркевич, явл. 19; далее по Галагану, стр. 33.

[116] 1)Маркевич, явл. 3, 19 и 21; Галаган, стр. 33—34.

[117] 2) Маркевич, явл. 22; Галаган, стр. 34—35.

[118] 3) Маркевич, явл. 23; Галаган, стр. 35.

[119] 4) Сводный текст: второй стих — разложенное по буквам имя школяра (в варианте Маркевича, явление 26); первый—Галаган, стр. 35.

[120] 1) Маркевич, явл. 27; Галаган, стр. 35.

[121] 2) См. выше: слова Митрополита Евгения о Киевских бурсаках.

[122] 3) Маркевич, явл. 27.

[123] 4) Галаган. стр. 36.

[124] 5) Маркевич, явл. 28, 29;Галаган, стр. 36.

[125] 1) Маркевич, явл. 30; Галаган, стр. 36—37.

[126] 2) Галаган, стр. 38.

[127] 3) Маркевич, явл. 31.

[128] 4) О. Пч. Отживающая или начальная форма вертепной драмы. «Киевская Старина», 1884, апрель, стр. 904.

[129] 5) Е. Izopolski. Dramat wertepowy o smierci. «Ateneum» (J. Kraszewskiego), 1843, т. III, стр 66.

[130] 1) П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 80.

[131] 2) Н. И. Петров. Старинный южно-русский театр. «Киевская Старина», 1882, декабрь, стр. 466—480.—П. И. Житецкий. Предисловие к ст. Г. П. Галагана—Малорусский вертеп. «Киевская Старина», 1882, октябрь, стр. 4 и след.

[132] 3) Ср. осмотр черта в кукольной комедии о Дон Жуане. С. Engel. Deutsche Puppenkomödien, т. I, тетр. II, стр. 45.— Параллели приведены в указанной статье Н. И. Петрова, стр. 475 и сл.—О М. Довгалевском и его интермедиях см.: Н. И. Петров. Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская искусственная литература XVIII века, преимущественно драматическая. Киев. 1880. Стр. 68—82. —Тексты интермедий М. Довгалевского изданы ранее им же, по рукописи Киево-Михайловского монастыря, № 1713, в «Трудах Киевской Духовной Академии», 1865, февраль, и 1866, ноябрь.

[133] 4)H. И. Петров. Старинный южно-русский театр. «Киевская Старина», 1882, декабрь, стр. 464.

[134] 1) Там же, стр. 471.

[135] 2) Ср. вирши под изображением запорожцев. Д. И. Эварницкий. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. Спб. 1888. Т. I, стр. 74—75.

[136] 3) M. T—в. Материалы и заметки об украинской народной словесности. «Киевская Старина», 1883, декабрь, стр. 551.

[137] 4) О близости интермедий Довгалевского и вертепной пьесы к народному быту см.: П. И. Житецкий. Мысли о малорусских думах. Киев. 1893. Стр. 99—117.

[138] 5) Литература этого сюжета довольно значительна. Назовем здесь лишь книги: И. Жданова (К литературной истории русской былевой поэзии. Киев. 1881.) и Ф. Батюшкова (Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Спб. 1891.); здесь указана почти вся литература. Ср. П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 301—308-—Интермедия «Смерть, воин и хлопец», представляющая прение жизни и смерти в южно-русской редакции, наиболее близкой к вертепной, по рукописи 1788 г., cм. у H. И. Петрова. Очерки из истории украинской литературы XVIII века, стр. 133.

[139] 1) Н. И. Петров. Очерки из истории украинской литературы XVIII века, стр. 120; жинка обещается цыгану «наварить борщу, испечь комара».

[140] 2) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 276.

[141] 3) По рукописи Имп. Публичной Библиотеки (польск. Q\_. XIV. 18), сочинения иезуита Евстахия Пылиньского, сообщает П. О. Морозов в своей Истории русского театра, т. I, стр. 68— 69.

[142] 4) Материалы и заметкн об украинской народной словесности. «Киевская Старина», 1883, декабрь, стр. 449.

[143] 1) Сулоцкий. Семинарский театр в старину в Тобольске. «Чтения Общества Истории и Древностей Российских», 1870, т. II, отд. 5. стр. 153 — 157- — П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 111.

[144] 1) J. G. Gmelin. Reise durch Sibirien von dem Jahr 1733 bis 1743. Геттинген. 1751. T. I, стр. 144—145.—П. 0. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 111

[145] 2) Н. Щукин. Вертеп. «Вестник Географического Общества», 1860, ч. 29, № 7.— Вкратце в его же статье Народные увеселения в Иркутской губернии («Записки Императорского Русского Географического Общества», 1869, т. II, стр. 383—398) — Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Вып. II. Москва. 1838. Стр. 55 — 56 (здесь цитируются «Записки и замечания о Сибири, сочинение ….ы ….ой, с приложением старинных русских песен». М. 1837, стр. 57—58). — A. H. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 398 — Н. А. Полевой. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. «Репертуар», 1840, кн. II, стр. 2—3.

[146] 3) Н. Щукин. Народные увеселения в Иркутской губернии. «Записки Императорского Русского Географического Общества», 1869, т. II, стр. 384.

[147] 4) Н. А. Полевой. Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии. «Репертуар», 1840, кн. II, стр. 2.

[148] 1) «Гаяр» или «гаер»— русская замена Гансвурста, cm. у H. С. Тихонравова (Русские драматические произведения 1672 — 1725 годов, т. II, стр. 485-498), где он является в роли главного действующего лица.

[149] 2) «Репертуар», 1840, кн. II, стр. 3.

[150] 1) Н. Щукин. Вертеп. «Вестник Географического Общества», 1860, ч. 29, № 7, стр. 35. — Его же статья: Народные увеселения в Иркутской губернии. «Записки Императорского Русского Географического Общества», 1869, т. II, стр. 384 (где упоминается, что «после смерти Ирода, голый шляхтич хвастает богатством, хлоп его обманывает и бьет»).

[151] 2) Название сибирских марионеток «панками» или «богатырями», по мнению A. H. Веселовского (Старинный театр в Европе, стр. 398), «намекает на присутствие какой-то особой легендарной, богатырской стихии в репертуаре вертепа», что кажется нам весьма сомнительным.

[152] 1) Н. Щукин. Вертеп. «Вестник Русского Географического Общества», 1860, ч. 29. №7,стр. 35. — Его же. Народные увеселения в Иркутской губернии. «Записки Императорского Русского Географического Общества», 1869, т. II, стр. 392.

[153] 2) Отмечены Янчуком и Кольбергом в цитированных выше статьях; большинство вертепных польских кантычек — литературного происхождения, достаточно сравнить их с теми, которые издал ks. Mioduszewski в сборнике: «Spiewnik kościelny», 1838 г., стр. 45, или в его же книге: «Kolędy i pastoralki», 1843 г., стр. 29, 35, 45.

[154] 1) Таких колядок, представляющих обломки вертепной и вообще рождественской драмы, особенно много в «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край», изд. под ред. II. П. Чубинского, т. III.

[155] 1) A. H. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 399 — П. О. Морозов. История русского театра, т. I, стр. 88.

[156] 2) П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. Спб. 1887. T. I, ч. I, стр. 135.

[157] 3) A. H. Веселовский. Розыскания в области русского духовного стиха. Спб. 1883. T. VII, стр. 213.

[158] 4) П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края, т. I, ч. I, стр. 135.

[159] 5) Н. С. Тихонравов. Начало русского театра. «Летописи русской литературы и древностей», кн. 5, стр. 26.

[160] 1) Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672 —1725 годов, т. I. стр. 243—269.

[161] 2) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 231—232.(примечания).

[162] 3) П. Безсонов. Белорусские песни, т. I, стр. 103.

[163] 1) А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 310.

[164] 1) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. IV, стр. 211.

[165] 2) Ср. Д. А. Ровинский, там же, т. V, стр. 227.

[166] 3) Дальнейшее изложение делаем по текстам Д. А. Ровинского (Русские народные картинки, т. V, стр. 225) и Алферова (Петрушка и его предки. «Русские Ведомости», 1894» № 84), дополняя кое-что из своих наблюдений.

[167] 1) У Д. А. Ровинского. Русские народные картинки, т. V, стр. 225: Петрушка убивает доктора, и вслед за этим является квартальный. Мы следуем здесь тексту г. Алферова и виденному нами представлению.

[168] 1) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 226.

[169] 1) Там же, стр. 226.

[170] 2) Там же, стр. 227.

[171] 3) Алферов. Петрушка и его предки. «Русские Ведомости», 1894, № 84.

[172] 4) Не есть ли это имя отклик, воспоминание о знаменитом шуте «Педрилле»? Ср. Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 267 — 271.

[173] 1) Фарнос—самый популярный шут XVIII века, его мы находим даже в лубочной сатире «Мыши кота погребают», см.: Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. IV, стр. 268.

[174] 2) Правописание исправляем здесь согласно современному; тоже и в следующих текстах из лубочных картин.

[175] 1) Опускаем неудобное в печати.

[176] 2) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, атлас, № 103.

[177] 3) П. Пекарский. Наука и литература при Петре Великом, т. I, стр. 429.—П. О. Моро- зов. История русского театра, т. I, стр. 264.—Л- А. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, стр. 256.

[178] 1) Русские народные картинки, т. V, стр. 256.

[179] 2) Например, цитированная интермедия о похождениях гаера. H. C. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. II, стр. 485—498.

[180] 3) Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. I, стр. 359; атлас, № 137.

[181] 4) Там же, т. I, стр. 361; атлас, № 138.

[182] 1) Имя собственное Пигасья встречается, между прочим, и в «Кратких но замысловатых повестях», приложенных к известному сочинению проф. Н. Курианова — «Письмовник, содержащий в себе науку российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезно-забавного вещеславия»; цитирую по 5-му изд.: Спб. 1893 г., ч. I, стр. 224.Имя Пигасьи здесь носит дочь мнимого содержателя «вольного дома для проезжающих (трактира)».

[183] 1) C. Engel. Deutsche Puppenkomödien, т. I, стр. 27; см. выше, стр. 117.

[184] 2) «Летописи русской литературы и древностей», 1859, кн. 3, отд. 2, стр. 40—42.

[185] 3) Ср. святочные диалоги в «Трудах этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания и антропологии», кн. IV.

[186] 4) Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672 —1725 годов, т. II, стр. 485—498.

[187] 1) Эпизод сватовства с нецензурным перечислением свойств невесты и жениха, внесенный из комедии о Петрушке даже в вертепную драму, случилось видеть г. С. Тимофееву (Остатки вертепной драмы в Смоленской губернии. «Смоленский Вестник», 1887, № 153).

[188] 2) О скоморохах и их шутовских проделках см.: A. C. Фаминцын. Скоморохи на Руси. Спб. 1889. — A. H. Веселовский. Розыскания в области русского духовного стиха. Спб. 1883. Т. VI—X.—А. Кирпичников. К вопросу о древне-русских скоморохах. Сборник II отд. Императорской Академии Наук, т. LII. — Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, стр- 755 (опыт объяснения слова «скоморох»).

[189] 1) Вс. Крестовский. Искусство на дальнем Востоке. «Художественный Журнал», 1881, № 2, стр. 264—265.

[190] 1) Там же, стр. 225.

[191] 1) М. И. Семевский. Торопец, уездный город Псковской губернии. 1016—1864. Очерк. Спб. 1864. Стр. 45—46.

[192] 2) М. И. Семевский. Торопец. «Библиотека для Чтения», 1863, № 12, стр., 1—40.

[193] 1) Cм. выше, стр. 131.

[194] 1) Этот Мартын, торопчанин, действительно снял у одной купчихи на рынке железные двери; прочие названные лица — тоже местные жители.

[195] 1) «Библиотека для Чтения», 1863, № 12, стр. 25.

[196] 1) Торопец, монография, стр. 45.

[197] 2) «Мирское Слово», 1873, № 7, стр. 81—84.

[198] 1) «Труды этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания и антропологии», кн. IV, стр. 60, 115. — П. О. Морозов. История русского театра, т. I. стр. 10.

[199] 2) О солдатских театрах. «Терские Войсковые Ведомости», 1869, № 4.— А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 401.

[200] 3) См. Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. I, стр. 440 и 441.

[201] 1) С. Орбелиани. Книга мудрости и лжи. Перевод с грузинского Ал. Цагарели. Спб. 1878. Стр. 84.

[202] 2) Афанасъев. Народные русские легенды. М. 1868. Стр. 76.

[203] 3) Там же, стр. 145 (примечания).

[204] 4) В. Н. Перетц. Деревня Будогоща и ее предания. Спб. 1894. Стр. 11—12.—Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. Спб. 1894. Стр. 249. — П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. Т. II. Спб. 1893. Стр. 144 и сл.

[205] 5) См. выше, стр. 17 и 44.

[206] 1) Из моего рукописного собрания 1890.г.

[207] 2) Каблук — испорчено из клобук; ниже—в собственном значении.