**Йорик. История марионетки. М., 1990. Репринт.**

…Об авторе этой книги ходят легенды. Согласно одной, автором «Истории марионеток», скрывшим свое имя за псевдонимом «Йорик», был Гордон Крэг — великий английский режиссер, автор кукольных пьес и статей о театре кукол, обладатель уникальной коллекции кукол разных стран. Другая утверждает, что «Йорик» - это большой авторский коллектив ученых-искусствоведов. Третья настаивает на том, что под псевдонимом кроется некий любитель, весьма неточно, вольно законспектировавший книгу видного французского ученого Шарля Маньена «История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней», издававшуюся в Париже в 1852-1862 гг.

Ни одна из этих версий не достоверна. Автором книги, которую вы держите в руках, был блистательный итальянский театральный критик Пьетро Ферриньи (Pietro Coccoluto-Ferrigni, 1836-1895) – человек удивительной судьбы, друг Дж. Гарибальди, участник восстания в Сицилии, адвокат по образованию, историк и теоретик театра по призванию, писавший под псевдонимом «Йорик».

Его книга о театре кукол впервые была опубликована в 1874 г. в журнале «Nazione», затем вышла в двух изданиях во Флоренции в 1884 г. и в 1902 г. и называлась «История театральных кукол» («Storia dei Burattini»). С 1912 по 1914 гг. она отдельными главами печатается на английском языке в журнале «The Mask» издававшемся во Флоренции Гордоном Крэгом (вполне вероятно, что ему принадлежит и перевод книги). Публикация «A Histori of puppets» стала событием в театральном мире, и в 1913 г. книга Йорика начинает печататься в бесплатном приложении к журналу «Театр и искусство» — «Библиотеке Театра и искусства». В русском переводе книга стала называться «История марионеток», что не совсем точно. Марионетка — лишь один из многих видов театральных кукол.

Переводчик с английского также счел нужным скрыть свое имя, поставив вместо него инициалы — М.П. Есть предположение, что это М. А. Потапенко, активно сотрудничавший в то время с «Театром и искусством». Начиная с книги № 5 «Библиотеки Театра и искусства» у «Истории марионеток» появляется второй переводчик, соавтор М. П., обозначивший себя инициалами В. Т. (Под этим кратким псевдонимом в то время печатался выдающийся русский ученый В. Н. Перетц). Позднее В. Т. становится основным переводчиком книги Йорика.

Итак, перед вами репринтное воспроизведение книги, которая ни разу не публиковалась в России полностью, а выходила лишь в журнальном варианте. Книги, написанной на итальянском языке, отредактированной и переведенной с английского для публикации в России. Книги, написанной под псевдонимом, под псевдонимом изданной и под псевдонимом переведенной. Книги поразительной по эрудиции и глубине понимания сути театра кукол, по литературному мастерству, темпераменту и любви к этому старинному, вечно юному искусству.

Я завидую тем читателям, которые открыли ее впервые…

Б. Г.

– 3 –

История марионеток.

Античные марионетки в храмах.

Для подробного описания истории марионеток не хватило бы и целой библиотеки; поэтому мы удовольствуемся лишь небольшой экскурсией в античную область, заглянув мимоходом в величественные храмы, в которых некогда обитали боги, покинувшие их, в священные рощи, где жрецы древних верований, исчезнувших теперь с лица земли, совершали таинственные ритуалы, где происходили торжественные празднества, жертвоприношения, процессии и обряды, порою непристойные или жестокие, но всегда исполненные поэзии.

Вместе с Гомером бросим беглый взгляд за пределы видимого мира, в сияющие, вечные чертоги Вулкана, куда среброногая богиня Фемида приходила за чудодейственным оружием, обещанным ею Ахиллесу. Войдя в мастерскую бессмертного хромого она:

„Бога, покрытого потом находит в трудах пред

мехами.

Быстро вращавшегося; двадцать треножников вдруг

он работал

В утварь поставить к стене своего благолепного

дома,

Он под подножием их золотые колеса устроил,

Сами б собою они приближалися к сонму бессмертных,

Сами б собою и в дом возвращалися, взорам

на диво».[[1]](#footnote-2) \*)

– 4 –

Несомненно, что это большое чудо! Но так как Гомер не был сам очевидцем, то и свидетельство его недостаточно убедительно для нас. Он лишь указывает на то, что и в самые отдаленные времена у людей существовало представление о неподвижном материале, которому искусные мастера могли придавать различные формы, устраивая их таким образом, чтобы можно было подражать движениям и действиям живых существ.

Спускаясь затем поспешно с Олимпа на землю, мы наблюдаем ежегодное торжественное шествие, которым знаменовался в Египте великий праздник в честь Озириса. Здесь, согласно Геродоту, среди великих скопищ народа, вдоль дороги, окаймленной бесконечными рядами чудовищных гранитных сфинксов, толпою шли жрецы, неся на плечах изображение божества, голова которого непрерывно двигалась с права на лево, бросая по сторонам искрометные взгляды огненных глаз.

По свидетельству «Анонима», написавшего трактат „De Syria Dea» (ошибочно приписываемый некоторыми Лукиану), перед храмом, в Иераполисе, спиною к стенам стояли громадные фигуры, вырезанные из дерева и покрытые позолотой, двигавшие головами с милостивым или угрожающим выражением, внушая ужас или надежду верующим.

Статуя Юпитера Аммона, по описанию Диодора Сицилийского, никогда не произносила своих предсказаний прежде чем ее не проносили торжественно в громадной золоченой лодке, которую держали на плечах восемьдесят жрецов. Движением головы она указывала им путь, по которому она желала следовать и точное место остановки.

Аполлон в храме Гелиополийском, сооруженный из громадных листов золота и двигавший всеми частями тела, перед тем, как изрекать ответы, вращал глазами и покрывался испариной, когда первосвященник слишком долго задерживал вопросы.

В сочинении Атенсо читаем чрезвычайно интересное описание роскошных празднеств, устраивавшихся в честь Вакха и Александра Птоломеем Филадельфом, на которых среди других удивительнейших зрелищ, появилась четырехколесная колесница, которую тащили шестьдесят

– 5 –

человек; на колеснице было водворено изображение города Ниссы в мантии шафранового цвета, сверкавшей золотом, и короткой тунике, какую носили в Лаконии.

При помощи искусно устроенного механизма, фигура эта вставала и, свершив возлияние молока в знак жертвоприношения, снова садилась на место

Относительно статуй Дедала древние авторы отзывались различно, соглашаясь, впрочем, что все они напоминали живых людей. Венера Дедала, удивительная по грации и красоте форм, была исполнена смелым художником совершенно иначе, чем остальные священные фигуры (по традиции они должны были изображаться в виде закутанных мумий и состоять из целого куска, кроме головы): она стояла на алтаре нагая, с руками и ногами, свободно двигавшимися посредством внутреннего механизма.

Божества Крита и Родоса, «Фортуны» Анциума, все идолы Лациума и Этрурии, группа Юпитера и Юноны в виде детей в Престене, римские Диоскуры отличались подвижностью, достигавшейся с помощью механизма, скрытого в полой груди статуй.

Овидий в шестой книге Фаст с ужасом и с поразительной яркостью описывает чудо, свершившееся в храме, когда во время торжественного жертвоприношения статуя Сервия Туллия гневным жестом руки закрыла себе глаза, чтобы не видеть своей преступной дочери.

Тит Ливий, описывая чудеса, происходившие в Риме во время празднеств в 573 г., упоминает о пиршестве, устроенном на общественной площади в честь богов, возлежавших на пурпуровых ложах, перед накрытыми столами: «Земля содрогнулась: посреди форума, где стояли ложи, боги, покоившиеся на них, отвернули свои головы, отказываясь от пищи!» Чудо это поразило граждан всех сословий; но никаких мер к выяснению этого не было принято, и только пир был начат вторично.

На этот раз боги выразили свое согласие.

Очевидно, жрецы успели проголодаться.

Можно было бы привести еще множество таких примеров, вспомнить об обычае у Римлян, когда в дни, предшествовавшие торжественным играм в цирке, в процессиях, проносили различные небольшие движущиеся

– 6 –

фигурки из дерева, слоновой кости и металла, изображавшие богов, чудовищ или животных, имевших отношение к религиозным таинствам и ритуалам. Но это было бы излишним, так как задача наша состоит в отыскании фактов, относящихся, главным образом, к театральным марионеткам, — к которым, впрочем, мы не можем перейти, не остановившись сначала на другом виде общественных и домашних марионеток, память о которых так заботливо древние авторы сохранили для нас.

Античные марионетки в домах.

Прежде всего, мы, конечно, начнем с бесчисленного семейства марионеток, ближе всего напоминающих только что описанные, так как они до известной степени тоже связаны с религиозным суеверием.

Существует описание Геродота, относящееся к странному египетскому обычаю передавать во время какого-нибудь пиршества из рук в руки небольшую статуэтку из слоновой кости или дерева, изображавшую мертвеца, лежащего в гробу. Было ли это просто шуткой дурного тона, или великодушным напоминанием не предаваться излишеству в пище, или же благочестивым приглашением не забывать о бренности всего земного и неизбежности смерти в ту самую минуту, когда были приняты меры для поддержания и охранения жизни? Затрудняемся дать объяснение, но факт остается несомненным.

Теперь остается только доказать, обладали ли эти фигурки мертвецов или скелетов, как их называет Плутарх, подвижными сочленениями. Ученый египтолог, Вилькинсон, описывает две женские статуэтки, найденные в одном из древних саркофагов, при чем у одной руки были отделены от туловища, а у другой не доставало головы, а на шее были явные следы скрепления. Две подобные же фигурки были описаны в сочинении Присса. «Нравы и обычаи древних Египтян»; одна из них находится в Луврском музее, другая в коллекции д-ра Лбота. Шарль Маньен придерживается мнения, что эти четыре «куклы» не имели назначения фигурировать на пиру, а

– 7 –

изображали просто детские игрушки. Я лично присоединяюсь вполне к мнению Вилькинсона.

Принести за стол и предложить гостям «труп», более или менее искусно сделанный, может показаться мрачной, но правдоподобной эксцентричностью, и я не вижу большой разницы между неподвижным мертвым телом и мумией, состоящей из нескольких частей. Но что мне представляется более невероятным, это фантазия давать ребенку изображение мертвеца с целью утешить или позабавить его.

Обычаи египтян в этот отдаленный период несомненно отличались от современных нам, но нельзя себе представить, чтобы в Мемфисе или Фивах дети находили удовольствие играть такими кладбищенскими «фанмами». Кроме того, мне непонятно, какой был смысл искусственно приделывать головы, руки или ноги к фигуре, специально предназначенной для изображения безжизненного тела. Гораздо логичнее принять мнение Вилькинсона и причислить изображение мертвых кукол к статуэткам, предназначавшимся для забавы взрослых от шестнадцати до восьмидесяти пятилетнего возраста, принимавших участие в неумеренных пиршествах. Тем более что обычай приносить в середине или в конце обеда всевозможные движущиеся фигурки в различных позах был свойствен не одним лишь египтянам, а большинству древних народов.

В Греции не было дома или семейства, у которого не имелось бы небольшой коллекции «кукол» в виде убранства комнат или украшения стола, Наиболее искусные мастера Афин, Мегары и Эфеса состязались в пластическом искусстве и чудесах механики, выделывая небольшие статуэтки, отличавшиеся изяществом стиля и вкусом, присущим этим художникам древних времен.

В то время это было обычным явлением, по крайней мере во времена Ксенофонта, который, описывая пир у Каллия, упоминает о Сиракузском фокуснике, расставлявшем свои марионетки на пурпуровом холсте и заставлявшем их изображать грациозный «балет» или забавную пантомиму.

Подобный же обычай существовал я в Риме. Приводим

– 8 –

в доказательство слова Тита Петрония Арбитра, рассказывающего о роскошном пире, устроенном Тримальционом: «В то время, когда мы пили и наслаждались великолепием, окружавшим нас, слуга принес серебряную статуэтку, устроенную таким образом, что каждая часть ее могла повертываться и двигаться». Тримальцион продекламировал громким голосом: «Увы, несчастны мы! Человек есть лишь призрак, ничто... Быстро опадает и исчезает весна нашей жизни. Такими станем мы все, когда неумолимая Смерть похитит нас. Будем же жить, будем жить до тех пор, пока можем веселиться здесь». Стихи и, как видно, довольно посредственные, но марионетки были, по-видимому, одним из художественных произведений Дедала.

Этим объясняется таинственное значение мрачных марионеток, фигурировавших на пирах, для наглядной пропаганды эпикуреизма, и поощрения к свободной жизни, освежающим напиткам и торопливому наслаждению в мире, который без этих утех ложа и стола был бы слишком тосклив и мучителен.

Покончив с увеселениями «взрослых», мы остановимся также на забавах «маленьких детей», которые в самые отдаленные времена получали подарки в виде марионеток и кукол так же, как это делается и в наши дни.

В гробницах Мемфиса и Фив, недавно исследованных, обнаружены среди громадного количества игрушек, находившихся в пещерах и детских гробах, множество изображений людей и животных, с конечностями, отделенными от туловища и снабженных кольцами, скреплениями и отверстиями, очевидно предназначенными для продевания веревки, посредством которой «фантоши» могли подражать жестам и движениям живых существ. В музее Лувра находится несколько таких кукол, изображающих людей, с ремесленными орудиями в руках, устроенных таким образом, что они могли двигаться посредством различных крючков и скреплений. В Лейденском музее находится деревянная фигура, несомненно очень древнего египетского происхождения, изображающая человека, согнувшегося над работой, с сочленениями на руках и ногах; она могла подражать движениям человека,

– 9 –

склонившегося над квашней или лоханью для стирки белья. Там находится также изображение крокодила с нижней челюстью, движущейся посредством штифта и ногами, прикрепленными на крючках. Шарль Ленорман нашел еще подобную же марионетку в Фивах в 1829 г.; она была сделана целиком из слоновой кости и изображала молодую женщину с подвижными конечностями и головой, прикрепленными металлической проволокой.

Дон Игнацио Патерно Кастелло, член академии «Crusca» в своей ученой диссертации с громадной эрудицией доказывал, что матери и няньки в самые отдаленные времена имели обыкновение навешивать на шею своим детям различные амулеты, свистки, так как дети забавляются всем, что производит шум, а также дарили им, когда они становились старше, небольшие фигурки с подвижными частями тела. Детские куклы, найденные в большом количестве в Греции, чрезвычайно красивы. Их можно видеть во всех музеях, в частных коллекциях и городских галереях. Многие, основываясь на словах Платона, утверждают, что даже сам Архимед не гнушался производством этих удивительных фантошей снабжая их сложным, но таким совершенным механизмом, что они давали впечатление произвольного движения.

В Корнето, в древности Тарквинии, в склепе было обнаружено шесть детских гробов; в каждом из них было найдено множество небольших римских марионеток тончайшей работы. Обычай хоронить детей вместе с игрушками и куклами, служившими для развлечения их в раннем детстве, не только сохранился в последние годы язычества, но неизменно продолжался и в первые века христианской эпохи. Куклы пережили век богов. Большинство подвижных фигурок, находящихся в настоящее время в музеях и частных коллекциях, происходят из христианских катакомб в Риме, где нередко можно встретить камень на гробнице какого-нибудь ребенка, на котором вырезаны группы марионеток или кукол, изображенных с изящной и трогательной наивностью.

В подтверждение сказанного приводим также свидетельство Филиппо Буанаротти, который описывает виденные

– 10 –

им в музее Карненья изображения детей из слоновой и простой кости, найденные на кладбищах св. Калликста и св. Присциллы; руки и ноги у них были прикреплены к туловищу посредством тонкой железной проволоки. Монсиньор Болдетти в своих иллюстрированных таблицах, составляющих часть его труда «Усыпальницы святых мучеников» говорит: «Фигурки из слоновой кости, указанные в этих таблицах и найденные в детских гробницах, имеют шесть или больше дюймов в вышину и состоят из туловища, рук и ног, сгибавшихся в сочленениях, причем в них имеются отверстия, в которые можно было пропустить железную или медную проволоку таким образом, чтобы вся фигура могла быть подвижной во всех частях. Дети имели обыкновение забавляться этими маленькими фигурками, переставляя их или заставляя двигаться на подобие театральных марионеток.

Теперь мы постараемся проследить историю этой любопытной формы драматического искусства, которая, несмотря на некоторую заброшенность в наше время, все еще продолжает существовать, и, вопреки всяким превратностям судьбы, пользовалась в продолжение многих веков такой славой и успехом.

Античные марионетки в театре.

Не существует никаких указаний, подтверждающих у египтян существование «фантошей», предназначавшихся для увеселения народа. Ни у одной из фигурок, открытых во время раскопок, не наблюдается небольшого железного кольца, предназначенного для вдевания проволоки столь необходимой для поддерживания марионеток на сцене; ни у одной из них не имеется пустого пространства, которое служит актеру, показывающему известный род марионеток, для продевания пальцев. Это, конечно, не может служить положительным доказательством, что театральные марионетки были совершенно неизвестны древним египтянам. Условия культуры, великолепие народных и религиозных празднеств и несомненность существования

– 11 –

 «кукол», фигурировавших на пирах, убеждает нас в противном. Но в вопросах истории всякое предположение, не подтверждаемое хотя бы незначительным доказательством, относится к области простой фантазии и воображения. Поэтому за неимением других сведений, благоразумнее признать, что древние народы Египта не пользовались этим забавным развлечением. С другой стороны, в Греции, сведения о которой дошли до нас с самых древнейших времен, во всех населенных городах существовали театры марионеток и знаменитые актеры, имена которых упоминаются у самых прославленных писателей, восторжествовали над смертью и забвением. Для таких кукольных театров сочинялись свои особые балеты и пантомимы.

Ксенофонт, как мы уже упоминали, в своем рассказе о пире у Каллия, описывает среди других увеселений для приглашенных, также и сценическое представление, которое было дано в самом зале пиршества под управлением сиракузского фокусника. Человек этот заявил зрителям, что люди его профессии, или как их называли «Neurosaostomena», не были в Афинах малочисленны или бедны, а обладали передвижными театрами, которые они перевозили с места на место. «Я радуюсь, — велел передать фокуснику Ксенофонт, — что количество дураков на свете еще так велико». «А я радуюсь, — отвечал фокусник, — тому что они оплачивают мою жизнь, собираясь толпой на, кукольное представление».

Сиракузский фокусник, по-видимому, отличавшийся длинным языком, не удержался от желания отомстить философу и посмеяться над снисходительными гостями, охотно платившими за его веселые представления. Но это было, во всяком случае, неправильно, так как не одни лишь дураки, бедняки или невежды позволяли себе предаваться страсти к марионеткам в священной стране Аполлона и Минервы. Из достоверных источников мы знаем, что Архит и Эвдоксий, два знаменитых математика, не считали ниже своего достоинства тратить свое время и знание на производство марионеток, способных на самые сложные действия под руководством фокусника. Известно, что Сократ, во время своих уединенных прогулок, нередко

– 12 –

останавливался перед балаганом фокусника, часто извлекая из движений пар и плясок «фантошей» мысли и примеры, которыми впоследствии он украшал свои речи и сочинения. Доказано также, что страсть к маленьким деревянным актерам превращалась в настоящую мономанию, бросавшую сомнительную тень на некоторых выдающихся лиц в древности.

Антиох, царь Сирийский, не успел вступить на престол, как окружил себя мимами, комедиантами и танцующими фигурками; к последним он относился с такой любовью и восхищением, что захотел сам изучать это искусство и частным образом показывать его. В непродолжительном времени двор был наполнен кукольными актерами. Монарх всецело отдался изготовлению марионеток и устройству крошечных театров, обставленных с царским великолепием. В них он с необычайной ловкостью управлял большими фигурами людей и животных; вырезанные и раскрашенные так искусно, что производили полнейшую иллюзию, они были покрыты золотом, серебром, драгоценными камнями, роскошными тканями и блестящими доспехами. Театр был снабжен поразительно сложным механизмом, посредством которого можно было производить всевозможные превращения, подражать различным явлениям природы и изображать всякие чудеса.

Следует заметить, что в самом начале появления «фантошей» в священной стране Илиады, лучшие и искусные мастера и фокусники, показывавшие марионеток, принадлежали Сицилии и были итальянского происхождения.

Но не только во времена Эврипида и Менандра марионетки нашли себе приют в Афинах, как впоследствии это случилось в Париже во времена Мольера и Бомарше или Шекспира и Шеридана в Лондоне. Афиняне проявляли настолько живую и общую страсть к такого рода увеселению, что Архонты были принуждены уступить доблестному «Neurospast’y» большую сцену Вакха, которая незадолго перед тем была свидетельницей трагического пафоса эврипидовых актеров.

Атенео в своем «Пире Софистов» бросает строгий укор афинскому народу за такую профанацию театра трагедии;

– 13 –

но он забывает, что это происходило в эпоху упадка и политического притеснения, когда победы македонской партии обратили театр в рабское учреждение.

Тем временем гордо воцарился кукольный замок, и «Neurospasta», скрытый внутри этого импровизированного маленького театра, заставлял двигаться своих проворных кукол перед толпой, окружавшей его, произнося за них слова сквозь те самые маски, которые служили его предшественникам в трагедиях.

Что эти куклы были чудом искусства — засвидетельствовано Аристотелем или во всяком случае лицом, подписавшимся под трактатом «О мире». Автор говорит о всемогуществе Бога, который не нуждается в каких-либо средствах или орудиях, чтобы заставлять силы, людей и все созданные им существа действовать согласно его воле... Подобно тем механикам, которые из одного механизма извлекают множество разнообразных эффектов, или же подобно владельцам кукольных театров, так называемым «Neurospati», которые управляют своими марионетками, заставляя их посредством проволоки двигать головой, руками, плечами, глазами и т. д.».

Апулей, который впоследствии перевел трактат «О мире», дополнил и исправил его в некоторых частях, прибавляет от себя следующий параграф: «Тем, кто управляет движениями маленьких деревянных фигурок, следует лишь потянуть за веревку той части тела, которую они желают привести в движение, и тотчас же голова склоняется, глаза поворачиваются, руки протягиваются, чтобы произвести какое-нибудь действие и вся изящная маленькая фигурка движется точно живая».

Может быть, эго лишь единичное преувеличенное мнение, позволительное писателю, влюбленному в известный вопрос, или все греческие марионетки были бесконечно совершеннее наших. Склонять голову и двигать руками или ногами, все эти подражания человеческим телодвижениям в совершенстве исполняют наши современные марионетки, но вращать глазами или протягивать руки для какого-нибудь действия, этого не могут сделать даже совершеннейшие марионетки Лемерсье-де-Невилля, несмотря на превосходство современных открытий в механике, совершенно

– 14 –

неизвестные в древние времена. В Риме марионетки усвоили самый разнообразный вид и костюм, проникнув постепенно во все места, где скопление народа давало надежду на заработок и успешное представление.

Существовали марионетки самостоятельные, т.е. не принадлежавшие к постоянному театру, а составлявшие собственность какого-нибудь странствующего актера, который держа в каждой руке по одной, устраивал такие представления с парой марионеток где-нибудь в открытых местах или на углах улиц, заставляя их произносить небольшие забавные диалоги или распевать какие-нибудь народные песенки, уснащая все это шутками и комическими гримасами. Были также «фантоши», прикрепленные к тонкой веревке или нитке, пропущенной под коленами актера, который, играя на каком-нибудь музыкальном инструменте, производил движения ногами таким образом, что заставлял марионетку выдвигаться вперед или отступать, танцевать или двигать руками и ногами во всех направлениях. Кроме того, существовали еще небольшие складные фигурки на крючках и рессорах; они предназначались для того, чтобы плясать на столах под аккомпанемент игривых и выразительных песен. Затем шли марионетки, приспособленные для представления фарсов в каком-нибудь передвижном театрике, или в вестибюле домов, и, наконец, настоящие марионетки, с которыми актер, имевший в своем распоряжении достаточное количество деревянных артистов, давал представления в небольшом театре, специально для этого приспособленном.

– 15 –

Античные марионетки в театре.

Представление марионеток было до такой степени популярным среди древних римлян, что упоминание о них встречается у всех первоклассных писателей того времени. Персей, в одной из своих лучших сатир (Sat. V, 125), говоря о принципах истинной свободы, происходящей от благородства ума, от способности противодействовать страстям и потребностям, обращается с следующими словами к слабому и порочному человеку, считающему себя свободным только потому, что он не подчинен какому-нибудь хозяину:

«Ты свободен?.. откуда у тебя это убеждение, у тебя, который связан столькими путами? Правда, горькая участь раба не тяготит тебя, ничто внешнее не принуждает тебя двигаться подобно марионеткам; но если тобою владеют страсти и инстинкты, находящиеся в тебе самом, то о какой же свободе говоришь ты?».

Император Марк Аврелий упоминает о марионетках на каждой странице своего сочинения «De se ispo», преисполненном возвышенных мыслей, великих принципов и благородных стремлений к вечным законам любви, правде и гуманности:

«Не забывай, говорит он, что тобою руководят пороки, подобно тому как проволока направляет деревянные марионетки, и помни, что внутри тебя находится нечто

– 16 –

более значительное и божественное, чем пружины и веревки у кукол... Смерть, избавляя твою душу от власти чувства, прекращает несчастное положение марионетки, в котором ты находился всю твою жизнь».

Таково мнение философов, ученых и известных моралистов, проповедовавших как бы с кафедры. Теперь выслушаем слова человека, принадлежащего к бедному, невежественному и униженному классу. Гораций, в седьмой сатире во втором томе, выводит своего слугу Дава, по древнему римскому обычаю освобожденного от рабства на двадцать четыре часа во время праздника в честь Сатурна. Войдя с гордым видом он не только свободно обращается к своему господину, но подражает ему в порицании недостатков и слабостей своих ближних или пороков высшего класса, но в конце концов возмущается против самого Горация, задевая его наиболее чувствительные струны и оскорбляя его гордость и высокомерие:

«Ты господин?.. но над кем и над чем? Обстоятельства и люди управляют тобой и ты оказываешься очень ничтожным. Несколько раз судьба предоставляла тебе свободу и ты всякий раз, как глупец, снова впадал в позорное рабство... Ты считаешь себя моим господином и командуешь мною с хлыстом в руке, а по отношению к другим ты ведешь себя как низкий раб... подчиняясь, точно марионетка, движимая проволокой в руках другого». Дав часто бывал на представлениях марионеток и знал, каким образом они были устроены. Представление марионеток в Риме было обычным развлечением, в котором все могли принимать участие безвозмездно или за ничтожную плату; все праздношатающие, толкавшиеся по улицам: рабы, гладиаторы, рабочие, люди всевозможных классов с любопытством устремлялись на звуки трубы или дудки фокусника. Гораций, отличавшийся такой тщательной наблюдательностью и точностью в изображении обычаев и характера своих героев, не стал бы приписывать рабу такого намека на марионеток, если б популярность их не была настолько значительна, чтобы служить примером как для несчастного раба, так и для его господина.

– 17 –

Таким образом, мы приходим к заключению, что в Риме существовали марионетки для высшего класса, также как и кукольные представления на открытых площадях, портиках, углах улиц и в театрах. Одно из них внушило рабу Даву его дерзкое замечание, другие вдохновляли философские размышления Персея, Ювенала, Авлия и Марка Аврелия.

Репертуар кукольных театров в Риме и Афинах состоял, главным образом, из пародий, смелых подражаний наиболее излюбленным трагедиям, из сатирических диалогов, в которых вышучивались всяческие злобы дня, преобладающие партии, наиболее посещаемые философские школы, софисты, демагоги, поэты, должностные лица, воины и другие лица, достигнувшие славы и могущества. Марионетки Фотиния не щадили даже богов. Действующие лица, в сущности, незначительно разнились от современных нам; и марионетка из музея «Campana», описанная Мюре, с сгорбленными плечами легко могла бы сойти за Полишинеля, если б нам не было известно, что это было точным изображением древнего „Maccus’a».

Остается непонятным, каким образом, после стольких несомненных доказательств ученый Маньен не считает себя в праве утверждать, что Римские марионетки, подобно греческим, могли также свободно и часто фигурировать в театрах, конечно, после того, как были сделаны соответствующие изменения для игры маленьких деревянных фигурок.

Конечно, в этом отношении представляется одинаковое затруднение по отношению как к греческим, так и к римским марионеткам. Тому, кто несколько знаком с устройством старинных зданий, предназначенных для драматических представлений, покажется малопонятным, каким образом маленькие фигурки, предназначенные для крошечной сцены и говорящие голосом человека, скрытого за стеной или занавесом, могли фигурировать на громадном пространстве так, чтобы их слышали и видели несметное количество зрителей, собравшихся в различных ярусах громадного амфитеатра.

Всем известно, что настоящие актеры Эсхила, Софокла, Эврипида, Плавта и Терентия принуждены были выступать

– 18 –

на известного рода ходулях, с удлиненными руками и расширенными кистями рук и с головой, заключенной в маску, преувеличивавшую ее размеры, причем в отверстие рта у них вставлялся рупор, который усиливал и разносил звуки голоса, делая их доступными публике. Каким образом возможно было совместить потребность такого оптического и акустического преувеличения с уменьшенными размерами и ослабленным звуком кукольной сцены?

Следует предположить, что пространство, предназначенное для представления марионеток не было так называемым просцениумом, на котором собственно и выступали актеры, а скорее возвышением, построенным в виде выступа на крайнем переднем краю оркестра, ближайшей части к нижним ярусам амфитеатра. Здесь, как бы на кафедре или трибуне, «neurospata» устраивал свои ширмы (prigme tetragono), над которым возвышался «эписцений», небольшой домик, в котором помещались люди (по всей вероятности дети), которым поручалось приводить в движение куклы посредством веревок, причем они, несомненно были соразмерной величины по отношению к обширности помещения. Внизу сцены, в пустом пространстве между обеими сторонами ширм стоял оратор, вероятно, в сопровождении других лиц и декламировал диалоги или пел песню, направляя голос сквозь отверстие в экране, обращенное в сторону ярусов и снабженное аппаратом, *увеличивавшим звук подобно театральным маскам*. Несколько отверстий, надлежащим образом устроенных в основании сцены и соответствовавших пустым пространствам, оставленным в полу верхнего помещения, предоставляли возможность согласовать «жестикуляцию» с «декламацией», приноравливать слово к действию и обратно и обмениваться необходимыми и неизбежными указаниями пониженным голосом и обыденной интонацией.

В пантомимах, балетах и феериях, до которых тогдашние зрители были большими охотниками, внутреннее устройство ширм давало возможность применять разнообразные механизмы, придуманные с целью производить удивительные эффекты, подобно тому, как в настоящее время достигаются полеты или превращения в хореографических

– 19 –

сценах посредством подмостков, находящихся под трапом на сцене или подъемных блоков вверху.

Все это, конечно, одни только предположения, но они имеют то преимущество, что в точности соответствуют всему, что когда-либо было сказано относительно устройства и действующих лиц античного театра; помимо того они вполне просты, естественны и логичны и основаны на неизменной традиции, присущей до сих пор всем народам, у которых кукольный театр обладал и теперь обладает почти одинаковой формой: во Франции также, как и в Италии, в Испании, Константинополе, в Каире и Бомбее, в Тегеране, Самарканде или Нагасаки.

А теперь перейдем к другим не менее интересным исследованиям.

Репертуар кукольного театра в Риме и Афинах, как уже было сказано, состоял, главным образом, из пародий, смелых подражаний излюбленным трагедиям, сатирических диалогов, обличавших модные пороки, философские школы, партии, софистов, демагогов, поэтов и т. д. Марионетки Грека Фотина, не щадившие даже богов, могут считаться родоначальниками современных свободных мыслителей. Действующие лица, в сущности, не особенно отличались от теперешних, и марионетка из музея «Campana» с сгорбленными плечами смело могла бы сойти за Полишинеля, если б не было известно, что она была точным изображением «Manus’a» Цитерия и Петрейя, как две капли воды напоминают Коломбину и Розарию, а старинный «Manducus», со скрежетом зубовным, угрожавший заживо проглотить своего собеседника, представляет ничто иное, как современного Рогантино, грозные тирады которого заставляют дрожать наших детей от страха также, как и во времена Ювенала.

Другими неизбежными персонажами кукольного театра в Риме были «Pappus», «Bussus» и «Casnar», изображавшие типичных представителей тунеядства, обжорства и глупости, перешедших впоследствии с незначительными лишь изменениями в импровизации ателлан, по большей части более чем откровенных в смысле выражений и жестикуляций, о которых так часто упоминается в истории драматической литературы у всех пародов на свете.

– 20 –

Всем известно, что репертуар кукольного театра был в высшей степени моральный по своей тенденции, так как был направлен на обличение порока, на преследование шарлатанов, на защиту слабого от тирании сильного, но формы, слова и жесты, применяемые для выполнения этого прекрасного и достойного намерения, часто оказывались слишком вольными. Но не следует забывать, что театральные марионетки были связаны узами законного происхождения с религиозными марионетками, и что первые диалоги, и первые разговорные формы и сценические сочинения прямым путем произошли от зрелищ священных празднеств в честь Бахуса. А всякий знает, что характер этих празднеств, как и многих других, принадлежащих к языческому богослужению, не были примерами пристойности.

Среди „персонажей» кукольного театра долгое время фигурировали реальные и воображаемые лица Вакханалий и Луперкалий; фавны, сатиры, божества Приапа, в чудовищном виде, все это были фигуры, извращенным частям тела которых движение веревок придавало особую живость и неспокойствие. Не следует также забывать, что обычаи того времени допускали многое, что теперь показалось бы смешным и неприличным, но что тогда считалось шутками, остротами и образами, вполне допустимыми, соответственно с достоинством личности к обстоятельствами времени и места. Все это не мешало самым избранным умам находить в представлениях марионеток благороднейшие принципы, возвышенные мысли и блестящие примеры. Прислушайтесь к словам сурового Платона, когда, держа в руке марионетку, он обращается к своим ученикам с поучением о правильной жизни и правильной смерти. „Вообразите, друзья мои, что каждый из нас представляет одушевленный образ, рожденный по воле богов... Страсти, двигающие нами, подобны множеству веревок, тянущих нас в разные стороны; противоположные движения направляют нас в противоположные стороны. Нам известно различие между пороком и добродетелью. Здравый смысл учит нас повиноваться лишь одной из этих веревок, следуя ее движению с покорностью и, настойчиво отвергая остальные. Этой единственной веревкой

– 21 –

являются золотые узы разума и закона. Остальные тверды, как железо. Только она одна поддается различным движениям, потому что она золотая; она одна обладает постоянной формой, между тем, как остальные принимают различные очертания. И все они должны быть подчинены этим узам закона, так как разум, прекрасный сам по себе, был бы несостоятельным, если б закон не придавал бы крепости этой золотой нити, предназначенной для управления другими».

Марионетки в средние века.

Для этой главы имеется немного материала, но я приложу все усилия, чтобы сделать ее не очень скучной.

При всяком изложении, хорошем, или плохом, всего, что может иметь отношение к истории, нужно следовать рамкам хронологического порядка и потому нам невозможно перескочить через период, обнимающий собой целое тысячелетие и заключающий в себе все явления разрушения старого мира и все элементы развития нового мира.

Несмотря на бесчисленное множество литературных и научных трудов, появившихся в печати главным образом в первой половине нашего столетия, история Средних Веков продолжает оставаться темной и запутанной.

И это вполне естественно. Между всеобщим разрушением старого порядка в политическом, гражданском и религиозном отношениях, и введением нового при наличности бесконечных затруднений, преодолеваемых и снова появляющихся, существовал период общего преобразования, имевший иногда мирный, иногда бурный характер, иногда прерываемый и снова возобновляющийся, период в высшей степени разнообразный по форме, методу и развитию.

Этот период, заключает в себе возвышение и распадение могущественной Римской Империи, победу христианства над идолопоклонством, вторжение варваров в Западную Европу, рабство, гражданские войны, феодализм, крестовые походы, борьбу церкви с государством и наконец

– 22 –

восстание Италии, где раздался позднее первый крик свободы и подвиглась первая мысль о национальной независимости.

Это период мрака, пронизываемый то здесь, то там лучом света, дающим нам возможность бросить случайный взгляд лишь на весьма немногие эпизоды этой жестокой и бесчеловечной борьбы, в которой сила права окончательно восторжествовала над правом силы.

Мы не имеем никаких документов о той роли, которую марионетки играли в этой ужасной и кровавой драме. Если мы не хотим совсем потерять всякий след нашей бедной маленькой, деревянной фигурки, мы должны удовольствоваться тем, чтобы схватить то здесь, то там какую-нибудь фразу, какое-нибудь беглое указание и затем выбирать с заботливой тщательностью заметки из сотен книг на тысячи документов, разбросанных и беспорядочно сваленных в кучу в бесчисленном множестве библиотек.

И тем не менее в некоторых частях этой драмы марионетки несомненно принимали участие. Для доказательства этого достаточно указать на живой интерес, обнаруженный в течение последнего периода упадка Римского государства неофитами христианской религии к этому детскому, доступному зрелищу. Марионетки обладали одним огромным преимуществом и отцы церкви покровительствовали им и не делали из них никакой тайны. Их порицания, проклятия и анафемы были направлены на живых актеров; к марионеткам же они относились доброжелательно и любезно, осыпая их ласковыми приветствиями и слащавыми фразами. Св. Климент Александрийский, Тертуллиан и Синезий часто упоминают о театрах марионеток, и всегда с большой благожелательностью, беря из них многие примеры и нравственные рассуждения.

В начале средних веков, когда борьба между язычеством и Евангельским учением достигла высшей точки, театральные марионетки должны были скрываться в развалинах храмов. Ненависть к языческому антропоморфизму возбудила чувство сильной антипатии ко всем чудесам пластического и механического искусства. Статуи и образа разрушались губительными молотками иконоборцев;

– 23 –

автоматы «arte dedalica» разбивались на куски, и самые сложные части их нежного внутреннего организма были разбросаны повсюду, так что под влиянием безумной ярости слепого фанатизма, сломанные и исковерканные туловища многих марионеток валялись вместе с обломками статуй «Аполлона», «Вулкана» и «Венеры».

Однако прошло много времени и христианство стало сознавать то преимущество, которое может дать новым верованиям и новым стремлениям восстановление реальных представлений вместо абстрактных символов и формул.

Одна из философских школ, основанная на широких принципах и вдохновленная более эклектическими доктринами, утверждала, что совершенно правильно и даже похвально пользоваться для божественной службы всеми способами человеческого искусства, употребляя их, как действительные средства пропаганды, которыми можно действовать на воображение и чувства толпы и возвышать мало помалу самые тупые умы до познания священных мистерий и высших истин веры. Арнобий, Тертуллиан, Ориген и Абеляр были противниками употребления картин и статуй, но Св. Амброзий, Св. Дамазий, Григорий Великий и наконец Св. Фома отстаивали применение произведений искусства к религиозным целям и одержали победу. Иисус Христос изображавшийся до этого времени в виде агнца, принимает человеческий вид; на кресте, прежде украшенном только цветами и терновым венцом, появляется изображение головы Искупителя, затем его бюста и все тело не только нарисованное, но вырезанное и приколоченное к дереву настоящими гвоздями. И так как в этом мире все повторяется и человеческая жизнь есть ничто иное, как последовательность повторяющихся событий, то через сравнительно короткий промежуток времени, христианское духовенство снова стало прибегать к искусству авгуров и языческих священнослужителей и церкви стали наполняться резными изображениями на слоновой кости, мраморе, бронзе, дереве и терракоте; появляются статуи Предвечного Отца, Иисуса Христа, Пресвятой Девы и Святых, которые при помощи внутреннего механизма двигали головой, руками и глазами.

– 24 –

Секрет этих симпатий можно объяснить в двух словах: ненависть к театральным зрелищам возникла вследствие большой опасности для душ правоверных от выставленной на показ наготы, от похотливого кокетства, ласк, поцелуев и объятий, действующих еще более возбуждающим образом благодаря бесстыдной близости обоих полов на сцене; такое же действие оказывали и сладострастные позы, непристойные танцы, соблазнительные и вызывающие взгляды, которые полуобнаженные актрисы в коротких юбочках бросали на зрителей. В представлениях марионеток не было ничего подобного, они могли иногда вызывать смех, но никогда похоть, могли возбуждать интерес, но никогда не зажигали страстей.

На театре марионеток никогда не нарушалось заповеди Второзакония. «Женщина не должна носить того, что надлежит мужчине, точно также и мужчина не должен облекаться в женское одеяние, так как и то и другое суть преступления перед Господом Богом».

Св. Василий не мог ни в каком случае назвать театр марионеток «школою всяких форм разврата» и Св. Киприан не мог говорить о нем как о «непотребном доме», также и другие святые отцы не могли порицать его за хореографические представления и за бесстыдную разнузданность жестов актеров.

И в самом деле общее мнение всех серьезных писателей сводится к тому, что те отрывки сочинений Св. Фомы, Бонавентуры и Св. Антонина, в которых мы не находим враждебного отношения к театральным представлениям, относятся к марионеткам, так как они являются безопасным средством увеселения, предоставляя благочестивым душам невинное развлечение. Они даже думают, что гистрион, сотоварищ Св. Панкратия в раю, о котором упоминает Св. Фома, был в действительности странствующим хозяином театра марионеток, играющим на флейте и заставляющим марионеток танцовать, дергая их за веревочки.

Таким образом мы видим, что в продолжение Средних веков, новая религия, подобно старой, воспользовалась той же «механической скульптурой»; как в торжественном служении литургии, так и при церемониях процессий

– 25 –

и в представлении мистерий. Гелиополисского Аполлона сменил крест Никодема; Фивейскую Венеру — Оригуэльская Мадонна.

Я упомянул о торжественном служении литургии и в подтверждение моих слов привожу свидетельство Ломбарда, старого и достоверного писателя кентского графства, сообщающего о существовании механического распятия в церкви Бакслея, которое во время священнослужения двигало глазами и головой при помощи скрытых пружин... И я могу привести также сообщение Моундреля, капеллана английской фактории в Алеппо, который во время своего путешествия к святым местам в 1697 году видел, как монахи церкви Св. Гроба представляли на горе Голгофе «сообразно обычаю установившемуся с незапамятных времен», картину распятия пользуясь для этой цели фигурой Спасителя, которая была совершенно подвижна, как будто живая и производила движения таким образом, что могла принять любое положение настоящего тела. «Я уже упомянул о том же самом факте, встречающемся «в торжественных процессиях», вспоминая легенду относящуюся к статуе святого покровителя города Лукки, которая в то время, как ее проносили от собора по улицам города, поднимала свою руку и благословляла народ, толпившийся на ее пути.

Что касается до представления мистерий, то можно привести сотни примеров. Существовал обычай, общий всем церквам и всем средневековым монастырям, как во время самых торжественных празднеств, так и самых священных достопамятных дней года, — воздвигать большие деревянные подмостки в церквах и часовнях, и покрывать их коврами, оклеивать обоями и раскрашенными картинами; они украшались зеленью, пробковым деревом и покрытыми мохом камнями, в подражание холмам, долинам и дорожкам, или каким либо другим образом приспособлялись к представлению некоторых самых драматических эпизодов из страстей Господних, или из жизни Пресвятой Девы и Святых.

Необходимыми для такого представления действующими лицами были соответственно обстоятельствам большие, или маленькие фантоши; вырезанные из дерева и раскрашенные,

– 26 –

они были очень богато одеты и иногда осыпаны золотом и бриллиантами; они были так устроены, что с помощью, веревочек и внутреннего механизма можно было приводить в движение их конечности и таким образом производить движения, соответствующие разыгрывавшимся сценам, или событиям.

Эти фигуры, вызывавшие в течение празднеств общее восхищение и укреплявшие веру благочестивых, ставились затем на алтарь; так было с фигуркой Мадонны Оригуэльской в Испании, причем такого рода злоупотребление зашло так далеко, что священный синод в Ориолане издал в 1600 г. запретительный указ против такого порочного и бесстыдного деяния.

Что это были настоящие марионетки, называемые по-испански «titeres» явствует из другого параграфа синодского указа, который гласит: «Мы порицаем и требуем запрещения представлений в церкви, или где-либо в другом месте деяний Христа, Пресвятой Марии и святых при помощи движущихся фигур на проволоках и механических колесах известных под именем «titeres».

Но запрещения и указы не могут ни искоренить, ни привить обычая. Религиозные марионетки, хотя, по-видимому, и подчинились синодскому декрету, но спустя короткий промежуток времени снова появились в алтарях и получили прежнее право гражданства до такой степени, что во всех церквах и особенно в деревенских вошло в обычай представлять «поклонение волхвов» на Рождестве, а «страсти Господни» на Страстной неделе, и этот обычай сохранился и до наших дней.

В Горре-дель-Греко, недалеко от Неаполя, еще недавно я сам видел, как собор этого промышленного и многолюдного города был совершенно видоизменен деревянным сооружением в виде холма, до верхушки которого доходили широкие тропинки, проложенные между выдвигавшимися скалами.

Стены церкви были завешены картинами, дававшими прекрасную перспективу и убраны ветками и зеленью с хлопьями ваты, изображавшими снег. Вокруг скал и камней, покрытых мхом и ползучими растениями, находились глубокие долины и ущелья с разбросанными там и

– 27 –

здесь коттеджами, хижинами и ветряными мельницами — пропорциональной величины, населенных множеством фигур, одетых в настоящие платья; тут были крестьяне, пасущие свой скот, различные животные, пасущиеся по склонам холма, солдаты и жители различных стран, пешие и конные и одетые соответственно их национальности. Кроме того тут находились самые разнообразные лавки, снабженные всем необходимым. На верху холма находились «ясли» с движущимися фигурами, которые управлялись и приводились в движение сведущими в этом деле людьми, спрятанными за декорациями. Толпы людей поднимались, шествуя медленно один за другим и в конце пути преклоняя колена с мольбой и слезами перед ярко освещенными Вифлеемскими яслями.

Представьте себе, что должно было происходить в Средние века в дни сурового фанатизма, аскетизма, горячих споров, частых обращений и ежедневных чудес. Трентский собор пытался положить конец злоупотреблению религиозными марионетками, но эти куколки противились священному синоду, переходя из области религии и церкви в область сатиры и театра, за что подвергались обвинениям в магии и волшебстве; их пытали, обезглавливали и сжигали «живыми», а в четырнадцатом столетии мы снова встречаемся с ними в Венеции, где они играют главную роль в празднествах Марии.

Хроники X столетия гласят, что в 944 году двенадцать красивых венецианских девушек, одетых в платья, усыпанные драгоценными камнями, вышли из своих домов для выполнения религиозной церемонии брака с таким же числом молодых людей в церкви «Sante Maria della Saluta», когда вдруг шайка Берберийских пиратов, прибывших из Триеста на быстроходных парусных судах, вышла на берег, напала на толпу, следовавшую за процессией и воспользовавшись возникшими замешательством и паникой, захватила и увезла девушек. Но как только прошел первый момент тревоги, отважная молодежь страны взялась за оружие, пустилась в погоню за пиратами, чтобы отнять своих невест и отомстить за их бесчестие.

С этого дня вошло в Венеции в обычай праздновать

– 28 –

процессией ежегодно в это число праздник Марии, продолжающийся неделю. Процессия состояла из двенадцати молодых девушек, избранных за их красоту и добродетель, одетых в роскошные наряды на счет государства; эти девушки потом выдавались замуж и наделялись приданым из общественной казны. Расходы были огромны и выбор девушек был очень труден, так как сопровождался обилием тревог, ссор и раздоров. Вследствие этого мало-помалу обычай этот видоизменился, и живых девушек сменили механические фигуры, которым были раз навсегда сделаны костюмы и которые вынимались всякий год в этот достопамятный день из складов «Signoria». Мы увидим дальше, когда мы снова вернемся к этому предмету, какое влияние это Венецианское празднество оказало на судьбу итальянских «марионеток».

Изгнанные из церквей и монастырей, куда все-таки время от времени они пытались проникнуть, наши движущиеся фантоши основались на открытых местах, прилегающих к соборам и аббатствам, в которых, совершались торжественные религиозные службы, а также на рынках и ярмарках, раскинув там свои шалаши, устроив сцену и увеличив число представлений, содержание которых по прежнему основывалось на священном писании Старого и Нового Завета, легендах чудес и рассказах о наказании и обращении известных злодеев.

Таким образом возникли театры марионеток. Таково же было и начало «мистерий», которые впоследствии достигнув большого совершенства, благодаря применению разнообразного рода механизмов и театральных эффектов, дали материал для первых странствующих драматических трупп; отсюда же взял свое начало фарс, представлявший вначале диалог двух марионеток, впоследствии разыгрываемый уже несколькими фантошами, одетыми особым образом и говорящими каждый на своем родном диалекте, послуживший прообразом «пантомимы» (maschere), прославившей италианский театр.

Теперь мы оставим в стороне Средние века и обратимся к марионеткам новейшего времени и рассмотрим их в Италии, Англии, Испании и Германии, укажем, как

– 29 –

они услаждали жизнь Карла V в монастыре Св. Юста под управлением знаменитого Джианелло Торриани, Архимеда того времени, как они будили жизнь во время Фронды в Парижской Porte de Nesles под руководством известного Бриоша, как они были верными товарищами Скаррона и Ахилла дю Гарлей, и основателями театров Водевиля и Комической оперы, как из врагов Вольтера они сделались его друзьями и как он принимал их в своем замке Сирей; как они были сначала противниками, а потом союзниками Пирона и Лесажа, который писал для них комедии и драмы в стихах и прозе, как их расхваливал Лафонтен и Малезье и как им покровительствовал герцог Шартрский, как их принимала герцогиня де Мен в Со и герцог Бурбонский в Треме, а герцогиня Беррийская в Версале. Очень интересно также проследить за марионетками во время великой французской революции и быть свидетелями обезглавления Пульчинелло в то же время и в том же месте, где Людовик XVI и Мария-Антуанета сложили свои головы на плахе.

Точно также наше время не будет потеряно, если мы последуем за марионетками в Медон к герцогу Гизу и в Сен-Жермен во дворец великого Людовика XIV и проникнем вместе с арлекином в зал французской академии.

Затем мы увидим, как в, Англии марионетки принимали участие в политике, как, они вмешивались в Испании в дела религии, как они боролись в Германии вместе с Лютером и создавали героев «Эдды» и воинов Нибелунгов, песни Карловингов и эпос Фауста. Мы увидим, как марионетки представляли произведения Корнеля и Мольера и пробежим список писателей для театра марионеток, пестрящий самыми известными именами: Малезье, Лесажа, Пирона, Фавара, Фильдинга, Вольтера, Шекспира, Руссо, Куррана, Гёте, Беранже, Шарля Нодье, Жорж Занда, а также увидим как Гайдн, великий Гайдн в бытность при Веймарнском дворе, сочинил для князя Антонио Эстергази пять опереток, которые великий маэстро не считал недостойными славы своего гения, а наоборот, записал их названия и даты своей собственной рукой в каталоге полного собрания своих сочинений. И в конце концов мы увидим, что

– 30 –

история марионеток, на первый взгляд такая простая и незатейливая, связана многочисленными нитями с самыми сложными вопросами и важными событиями в истории человечества.

– 31 –

Марионетки в Италии.

В предыдущей главе мы рассказали, конечно, в возможно сжатой и сокращенной форме о всяких превратностях марионеток в новейшие времена, в особенности о «фантошах», предназначенных для публичных представлений, составлявших, так сказать, драматические товарищества под дирекцией импресарио, который устраивал на свой счет небольшой театр, балаган, «castello», выражаясь технически, для драматических или мелодраматических представлений своих фигурок. Представления эти носят особый характер, имеют особую присущую им физиономию, образуют особую литературу, производят значительное влияние на известную часть публики и во многих отношениях являются частью общей истории сценического искусства в Италии и других странах.

Производя эти исследования, мы не рискуем потратить время и энергию на изучение скучных и однообразных, а подчас и прискорбных или глупых и вульгарных эпизодов, встречающихся в истории бродячих комедиантов. Наоборот! театральные марионетки — народ трезвый, положительный и спокойный, довольный своим положением и связанный с театром многочисленными узами. Среди них не встречается ни соперничества, ни раздражительности, ни зависти или театральных условностей, они, подобно ветвям

– 32 –

на одном стволе, живут в мире и согласии, на сцене где:

Les acteurs sont de niveau, [[2]](#footnote-3)\*)

Aucun d’eux ne s’en fait accroire:

Les males au porte-manteau

Et les femelles dans l’armoire.

Isabelle sous les verroux,

Laisse Colombine tranquille;

Et Polichinelle à son clou

Ne cabale pas contre Gille.

Такими словами, два века тому назад, в водевиле неизвестного автора прославлялись достоинства италианских марионеток, водворившихся в Париже; и в этом, несомненно, было благое намерение раскритиковать недостатки и дурные наклонности тогдашних актеров, которые, в общем, как и теперь, отличались беспорядочностью, легкомыслием, придирчивостью и несогласием с товарищами, завистью к аплодисментам, расточаемым другим, и стремлением во что бы то ни стало добиться для себя славы столь же эфемерной, сколь и фальшивой.

Но прежде, чем продолжать мой рассказ, необходимо предоставить читателю краткое объяснение. Точность языка всегда представлялась для меня необходимым условием во всякого рода писаниях, и поэтому я считаю себя обязанным выяснить точное значение различных названий, которые мне приходится применять к «героям» моего исторического очерка.

В Тоскании «фантошами» называются всевозможные небольшие фигурки, изображающие человеческое тело (независимо от материала, из которого они сделаны, и цели, для которой они предназначены), при условии известной грубости подражания и без особого изящества исполнения. Таким образом, существующее в Италии выражение «pittor ba fantocci» означает неудачного художника, не умеющего возвыситься до изображения правды. Лоренцо Липпи в

– 33 –

первой песне «Malmantile riacquistato», желая определить артистическую ценность своих трех учеников, выставленных под вымышленными именами Фра-Сиро-Сербатонди, Эджено дей Бродетти и Сардонелло, говорит о них:

«Своим знаменем они избрали кусок красного картона вместе с клейстером для своих фантошей, которых они, как невежды, копируют с гипсов. Уменьшительным именем фантошей — «fantoccini» — называются фантоши, предназначенные для увеселения простого народа и описанные Джироламо Кардано в его трактате «De varietate rerum», изданном в Нюренберге в 1550 г. «Я видел, — говорит он, „как два сицилийца творили чудеса с помощью двух маленьких фигурок, пронизанных одной единственной веревкой, проходившей у них через грудь. Веревка одним концом прикреплялась к тяжелому деревянному бруску, а другим к ноге фокусника, который, производя известные движения коленями, заставлял эти фигурки танцовать».

О представителях этого рода мы находим упоминание в шуточно-героической поэме Лоренцо Липпи, в которой он описывает прием, оказанный Бальдоном прекрасной Селидоре — «Если вы такая, то мы с вами родственники», говорит он, и тотчас же они обращаются друг к другу со множеством приветствий. Она многократно приседает перед ним, а он столько же раз раскланивается перед ней, наподобие двух фантошей, проделывающих это во Флоренции под звуки волынки, причем один приближается к другому, движимый веревкой, которую хозяин балагана придерживает своей ногой.

Что касается названия «бураттини», то оно применяется к фигуркам, предназначенным для сценических представлений и состоящим из головы и рук, без туловища, соединенных широким плащом, под которым прячется рука актера, заставляющего их действовать.

Этимология этого оригинального слова в высшей степени простого происхождения и не требует изысканий в лексиконах мертвых языков. Свободное платье, которое первоначально служило для прикрытия фигурки или вернее для поддерживания и управления ее отдельными частями, делалось из местной шерстяной неплотной ткани, несколько

– 34 –

грубой, но прочной, выкрашенной в яркие цвета, прозванной в италианской провинции «burato», может быть благодаря своему сходству с тканью, употребляемой в решетах для просевания муки [[3]](#footnote-4)\*) «Буратто» употреблялось для этой цели в виду дешевизны, яркости и прочности, так как материя эта не мнется, долго не линяет, не морщится и не гниет от сырости.

Куклы, одетые в «буратто», вскоре поэтому получили прозвище «бураттини». В наше время материя эта, оказавшаяся слишком простой для балетных и пантомимных костюмов, употребляется по большей части в морских портах для изготовления флагов и корабельных сигналов.

«Бураттини» называлось также еще «magatelli» или «fraccurradi». Первое название намекает на искусство магии, дававшей им возможность творить чудеса, второе же относилось к сходству, существовавшему между движениями кукольной головы и движениями зеленого бобового стручка, срезанного на одном конце в косом направлении и приводимого в движение волокном шва, расщепленного во всю длину. Такая детская игрушка называется в некоторых местах Тоскании «fraccurrado» или же «frate baseo» в других.

Именами «Pupi» и «Pupazzi», латинского происхождения назывались те же «бураттини» в провинциях Рима и Неаполя.

Остается еще название «марионетки», применяемое для обозначения маленьких подвижных фигурок (mastitiettate, как называет их Паоло Минуччи), поддерживаемых проволокой на верхушке головы и приводимых в движение посредством веревочек.

По поводу этих марионеток мне привелось познакомиться с образцом поразительного невежества. Просматривая «Новую общедоступную итальянскую энциклопедию» в поисках за некоторыми сведениями я натолкнулся на такое объяснение: «Марионетки»: в Италии их называют «бураттини», «фантоши», «фанточчини», слово же «марионетки» есть некрасивый галлицизм, происходящий от имени известного

– 35 –

шарлатана Мариона, который впервые ввел ее в употребление во Франции, при Карле IX».

Силы небесные! Возможно ли в столь немногочисленных строках нагромоздить такое количество ошибок! Марионетки не были введены во Франции во времена Карла IX, шарлатан, (ciumatore) не есть бураттино, имя Марион никогда не принадлежало мужчине, а только женщине, как уменьшительное от Марии, и наконец, «марионетка» никоим образом не представляет галлицизма, а есть итальянское слово с ясной этимологией, удостоверенной документально. Слово это общепризнанное.

Прочтите в книге Иустины Рене Мишель «Происхождение венецианских праздников» (Милан, 1829) что сказано о знаменитом «празднике Марии», о котором было упомянуто в предыдущей главе и который со времен десятого столетия устраивался в виде пышных церемоний в воспоминание о похищении двенадцати девушек-невест сарацинскими пиратами.

В продолжении восьми дней двенадцать молодых девушек в богатых одеждах, украшенных золотом и драгоценными каменьями, шествовали по всему городу. Выбор этих девушек лежал на общественной обязанности дожа; но со временем, когда обычай этот стал давать повод к бесконечным ссорам, возникло обыкновение заменять живых девушек соответствующим числом скульптурных фигур, нарядно украшенных и прозванных народом «деревянными Мариями», или Марионами, «большими Мариями», с целью указать на то, что они были больше человеческого роста. Впродолжении недели празднеств Марии, венецианские продавцы игрушек разносили небольшие изображения этих больших фигур, раскупавшиеся тысячами; и эти-то фигурки, в уменьшенном виде изображавшие «Марионы», или «больших Марий», были прозваны «Марионетками», или «маленькими Мариями». Все это в высшей степени просто и ясно и происходило в Венеции, а не в Японии, и при том за пятьсот пятьдесят лет до рождения Карла IX!

Обычай вводить марионетки в церковные церемонии и устраивать представления марионеток в помещении самих храмов по случаю наиболее торжественных и пышных

– 36 –

церковных служб был почти повсеместно в Италии в первые столетия средневекового периода. Это было распространено до такой степени, что один из пап обращался с кафедры Св. Петра со словом к почтенным прелатам, убеждал их приложить все старание, чтобы уничтожить обычай, столь несоответствующий благопристойности и значению священных помещений.

«В настоящее время они устраивают представления в церквах, и не только применяют маски в комических пьесах, но во время некоторых праздников, сами первосвященники, диаконы и иподиаконы в безумии своем позволяют себе брать на себя роли самих маскированных».

Слова эти, произнесенные папою Иннокентием III в 1210 г., по-видимому не принесли особых плодов, так как специальные летописи того времени изобилуют доказательствами закоренелого упорства, с каким итальянские священнослужители, монахи, аббатисы, духовные братства, религиозные общества и конгрегации продолжают устраивать кукольные представления в церквах. Невинно, или из желания побудить к благочестию и раскаянию грешников посредством таких представлений, или в силу легкомысленного соперничества различных приходов или же из низкого расчета и жадности, каждый из них стремился привлечь такими развлечениями большее количество зрителей и более обильный приток пожертвований в сокровищницу своего прихода.

В те дни под гулкими сводами и куполами, обвеянными мирным полумраком, возвышался «замок» марионеток, устроенный и украшенный в виде часовни или скинии, в которой были собраны большие подвижные фигуры Иисуса, Марии, Св. Иосифа, Волхвов, Ирода, Рахили, оплакивающей смерть своих детей, и всевозможных христианских святых, изображенных в различных позах, соответствующих особым событиям из их жизни или мученичества.

По всей вероятности, марионетки эти до известного времени оставались безмолвными и не производили никаких других движений, кроме самых неизбежных для того, чтобы создать слабую иллюзию правды в уме зрителей и укрепить веру в чудеса, которыми впоследствии прославились

– 37 –

некоторые изображения Христа и Мадонны. Но доводы, высказанные духовным Собором в 1439 г., созванным для обсуждения вопросов церковного благочиния и порицавшие укоренившиеся обычаи, дают повод думать, что с течением времени марионетки дошли до такой смелости, что стали возвышать свой голос под обширными сводами священных храмов и проявлять слишком смелые попытки к сценическому представлению. И действительно, духовные особы, принимавшие участие в Соборе, отмечают: «Установился обычай, вследствие которого в епархиальных и соборных церквах, во время исполнения богослужебных обрядов вводятся театральные представления, маски, фантастические чудовища и различные зрелища».

В этих словах очевиден намек на законченное сценическое представление с масками, с аллегорическими персонажами и всем механизмом, применявшимся в примитивных фарсах, пантомимах и балетах.

Св. Антонин, епископ Флорентийский, указывает в то же самое время на представления и зрелища, устраиваемые по особому церемониалу духовенством флорентинских церквей, из чего можно заключить, что зло не ограничивалось обыкновенным демонстрированием неподвижных и безмолвных фигур, или «скульптурных изображений», как их называют теперь. Тут было настоящее представление с движением, словами и со всеми теми элементами, из соединения которых образуется сценическое зрелище в узкоспециальном значении этого слова.

Само собой разумеется, что сюжет, история и содержание этих представлений были заимствованы из священных книг или легенд о св. мучениках; достоверно известно, что хоры, монологи и диалоги в таких драматических произведениях были лишь воспроизведением библейского текста, цитат из Евангелия, из духовных песней, антифонов и хоровых ответствий из церковных служб, при чем все это почти всегда на латинском языке. Но даже и в те отдаленные времена, религиозные марионетки в Италии начали усваивать характер и манеру театральных марионеток и, несомненно, что в Италии

– 38 –

раньше и рельефнее, чем где бы то ни было «священные представления» приобрели характер и оттенок настоящей драмы, чрез посредство марионеток.

Несмотря на проклятие папы и всяческие порицания епископов и громовые стрелы высшей власти, после упорной борьбы наступил долгий период затишья и снисходительного отношения, когда марионетки снова водворились в церквах, монастырях, в церковных скверах, на кладбищах и в трапезных, т. е. в тех местах, где большей частью собирались странники и богомольцы.

Непосредственным результатом такого снисходительного отношения и неограниченной свободы было, по моему мнению, присоединение марионеток к большим представлениям, даваемым в церквах и вне их настоящими, живыми актерами новой религиозной драмы.

Читая описание сцен, на которых развертывались самые сложные программы священных представлений, мы видим, что они требовали громадного пространства, разделенного на двадцать или тридцать различных частей, в свою очередь разбитых на подразделения, соединявшихся дверями и коридорами, требовали приспособлений в виде тяжелых машин и подмостков, кранов, колес и блоков для поднимания и спускания множества людей, для появления и исчезновения различных чудовищ, для воспроизведения различных чудес; таким образом, естественно приходят на ум соображения относительно соразмерности храма или сквера и сцены, на которой постоянно двигались от пяти до шести сот человек, часто переходивших из одного отделения в другое и устремлявшихся целой толпой в верхние ярусы. Позволяю себе привести выдержку из книги Александра д'Акона (глава XXVII) в которой он обсуждает сценическую постановку «священных представлений».

«Что касается сценической постановки древнего религиозного театра, существуют различные мнения между учеными. Братья *Парфект* (Parfiect) утверждают, что сцена мистерий представляла собой обширное сооружение, или эстраду, в верхней части которой находился рай, а в нижней, подземной — ад, между же ними столько ярусов, сколько было главных областей, в которых происходило

– 39 –

действие, всякий из этих ярусов был разделен на отделы. Для того, чтобы составить себе представление о таком оригинальном устройстве сцены, являвшимся, как бы подражанием улью, — нужно вообразить себе ящик, разделенный на множество отделений и положенный на одну из сторон, или дом, у которого разрушена капитальная внешняя стена, или даже театр нашего времени с тою разницею, что актеры помещаются в ложах и галерее, а зрители на сцене.

Известный Паулин Пари произвел тщательное исследование для доказательства противоположного мнения, а именно, что театр занимал в длину около ста фут, возвышаясь совершенно так же, как зрительный зал театра нашего времени.

Передняя часть сцены, скрытая под ним, устроенная в форме страшного рта, открывавшегося время от времени, чтобы выпустить чертей, представляла собой ад, в котором было очень шумно; оттуда вырывался дым и пламень, и дьяволы бросали туда души грешников и их тела. Большая же часть действия происходила на помосте, и оттуда актеры говорили, если по ходу действия они не должны были находиться в более отдаленных отделениях представлявших деревни, города, леса, строения, дворцы, храмы и помещения, в которых происходило действие того или другого эпизода драмы и откуда они выходили, когда наступала их очередь говорить и действие могло продолжаться без них.

Зритель видел каждого на своем месте уже в самом начале представления и с первого взгляда узнавал число отделений, значение действующих лиц, короче говоря знакомился с содержанием представления, причем в этом ему часто помогали плакаты, прибитые к каждому отделению и словесные объяснения заведующего театром. Для того, чтобы переходить из одного отделения в другое, актеры или обходили сцену сзади, или пересекали ее на виду у зрителей.

Выше всех этих маленьких домиков на подобие большой, богато украшенной галереи, возвышался позади сцены Рай, который открывался и закрывался, смотря по обстоятельствам, подобно адской пасти и где царил Триединый

– 40 –

Бог, сидящий на роскошном троне, окруженном символическими атрибутами его божественности, и сонмы ангелов, — его слуг и посланников.

Также и Ройе в своей «Storia del Teatro» держится того мнения, что все отделения не были построены одно над другим, но помещались рядом. К этому мнению, которое не очень отличается от мнения Паулин Пари, примыкает и ученый Александр д'Анкона, (по крайней мере в главных положениях) утверждая, что подробное описание французских сцен совершенно совпадает с описанием италианской сцены этого периода. В настоящее время доказано на основании новейших и неоспоримых данных, что это описание совершенно неточно и «макеты» древней театральной сцены, сделанные соответственно указаниям ценных манускриптов французской национальной библиотеки и выставленные на парижской всемирной выставке 1878-го года, убедили скептиков в том, что отделения сцены в мистериях нередко отроились одни над другими. Этот факт не отрицается в особенности в исключительных случаях даже и самим д'Анкона, который в примечании к стр. 390 1-го тома его труда, приводит, как пример, многоэтажной сцены, устройство мистерии Воскресения, в которой дом трапезы должен быть ниже рая, так как огненные языки нисходят сверху.

Каким же образом возможно было в театре даже самых больших размеров устроить сцену в несколько этажей и множество отделений такой прочности и устойчивости, чтобы на ней в ее верхних клетках и ярусах могли помещаться, двигаться, ходить многочисленные действующие лица, не рискуя разрушить это сооружение?

Возьмем, пример, как был представлен рай в мистерии воплощения: «Прежде всего открывался рай, сделанный в виде трона с золотым навесом, посреди которого восседал Бог, по правую сторону его находился Мир, а под ним Милосердие, по левую же — Правосудие, а под ним Истина, а вокруг девять клиров ангельских, расположенных одни над другими.

Если принять, что всякий клир состоял только из десяти ангелов, то мы уже получим девяносто пять лиц, толпящихся в помещении вроде чердака, под которым

– 41 –

актеры мистерии должны были двигаться и говорить в страхе, что над ними все может рушиться. Поэтому думаю, что я прав, предполагая, что большинство действующих лиц, находящихся в высших отделениях, в особенности таких, которые изображали видения и не принимали участия в действии, были только изображениями людей, куклами, сделанными очень искусно из легкого материала, сгруппированными и расставленными таким образом, чтобы произвести возможно совершенную иллюзию.

И я еще более укрепляюсь в этом мнении при тщательном рассмотрении других частей мистерии, сообразно свидетельству современных хроник и соответственно остроумным комментариям моего друга д'Анкона. Весьма вероятно, что во время хода Священной драмы разнообразные требования действия заставляли настоящих актеров выходить из их отделений, чтобы исполнять свои роли на главной сцене (spazio comune) и затем снова возвращаться назад и сидеть неподвижно, когда их роль была окончена и действие перенесено в другую область. Но совершенно невероятно, чтобы множество исполнителей, необходимо связанных с событиями рассказа, находились целыми днями, а иногда, может быть, и целыми неделями в заточении, без движения, не говоря ни слова в этих узких, маленьких ящиках до самого окончания длинного и утомительного зрелища.

Неудобства, вытекающие из подобного предположения так многочисленны, так важны и так несомненны, что я не буду останавливаться на их перечислении. И я думаю, что все эти солдаты, горожане, фарисеи, книжники, неофиты, девы были куклами, сделанными артистически и пропорционально, соответственно законам театральной перспективы, и снабженными соответственными сочленениями для подражания некоторым движениям, некоторой деятельности, обманывающей зрение зрителя и увеличивающей видимость настоящей жизни на большой сцене, на которой двигались и говорили главные действующие лица.

Точно также я думаю, основывая мое мнение на описаниях, приводимых относительно многих священных италианских зрелищ, что мало-помалу — другой разряд настоящих живых актеров заменялся большими

– 42 –

марионетками в тех случаях, когда им приходилось молчать и оставаться неподвижными продолжительное время в течение сценических эпизодов, в которых они не принимали участия и когда, удаляясь в свои клетушки, им приходилось без слов подражать некоторой деятельности, мучительно-тяжелой или нескромной, опасной, или просто декоративна. Таким образом, в представлении Св. Оливии, (Santa Uliva) когда на сцене происходит сражение, одна из кукол, одетая и раскрашенная на подобие этой святой, «производит на свет ребенка в своем доме», а несколько позже другая кукла должна непременно заменить главное действующее лицо, когда, в целях сострадательного обмана другая женщина, имеющая вид Оливии, сжигается вместе с ребенком в ее руках и бросается в море!

Животные, дикие звери и великаны, появлявшиеся в литургической драме, тоже часто изображались марионетками, напр. львы, которые в драме «Даниил» пожирали сатрапов тирана, щадя юношу, охраняемого Богом; точно также страшный «дракон», которому Св. Михаил Архангел «отсекает голову» ударом меча, также и змея, шипящие в раскрытой пасти Ада, и диаволы в торопливом замешательстве стремительно падающие вниз с высоких горных вершин в пропасть вечной погибели.

Кроме того, нередко пользовались марионеткой для изображения всемогущего Создателя, парящего на облаках, или сидящего под звездным небесным сводом. В «Адаме», духовной драме двенадцатого столетия, программа которой была недавно найдена (Ordl rapresentacicne Ade) действующее лицо Всемогущего обозначено под названием «Фигуры Бога Отца» и часто называется просто фигурой.

«Cum fuerint (Adam et Eva) extra Paradisum, quasi tristes et confusi, incurvati erunt solo tenus super talos suos; et Figura manu eos demonstrans versa facie contra Paradisum, chorus incipiet; Ecce Adam quasi unus... quo finito et Figura regredietur ad ecclesiam[[4]](#footnote-5).

– 43 –

В «Новом инвентаре» имущества, принадлежавшего в 1339 году Перуджианскому братству Сан-Доминика, находилось перечисление платьев и реквизита, необходимого для исполнения «духовных гимнов» и «литургических драм», и между этими аксессуарами мы встречаем описание «doie ladrone», т. е. двух разбойников, помещавшихся по обеим сторонам креста, которые несомненно были сделаны из дерева, или воска и соответственно приспособлены к требуемым движениям на сцене, а также «palomba per lo Spirito Sancto», т. е. Св. Дух в виде голубя, который очевидно должен был летать при помощи проволок и механизма.

В Апреле 1427 года при дворе Амедея ѴIII, герцога Савойского, было исполнено обставленное с большою роскошью духовное представление о Св. Георгии. Из счетной книги казначея Микеле де Ферро мы видим, что были приобретены пять аршин белого полотна «для идола трех футов вышины»; одинадцать мер того же самого полотна «для четырех мучеников, которым Дациан (Dacien) велел отрубить головы»; три «для другого идола, в котором помещается говорящее лицо»; четыре фунта белил, для окраски тел тех — кто должен быть, или казаться нагим, также для лиц, голов и для венцов Бога, папы и т. п.; и четыре овечьих шкуры для тела Св. Георгия в нагом виде; а так же расходы на выделку означенного тела. (Cibrario: Econom. polit. del Medio Еvо. Тоrino, 1854 page 237).

Относясь со всевозможным уважением к многочисленным ученым, исследовавшим этот вопрос, я не могу поверить, чтобы те действующие лица, которые в этих духовных драмах в присутствии зрителей подвергались всякому поношению, бичеванию, сжиганию, обезглавливанию и другим мученическим страданиям были бы живыми людьми; несомненно, вместо них в таких случаях употреблялись куклы и марионетки, искусно устроенные и раскрашенные так, что они имели вид живых существ.

Само собой разумеется, мы не говорим уже о смертной казни, относительно которой дошедшие до нас писанные программы содержат точные указания на подмену актера манекеном. В «Св. Христине» напр. после того, как

– 44 –

палач схватил свою жертву, приказав ей положить голову на плаху, в программе говорится «что должен произойти подмен манекеном». В программе «Св. Апполонии», при подобной же сценической развязке, написано «несколько женщин плачут над Св. Апполонией, одна из них прячет ее под свое покрывало, а другая подкладывает похожий на нее манекен, которому палач отрубает голову».

Но даже и относительно перенесения меньших страданий, даже если эти последние могут казаться не такими жестокими и невозможными, можно утверждать тоже самое, несмотря на горячую веру и религиозный энтузиазм, которые иногда заставляли актеров этих духовных мистерий переносить сильные удары и тяжелые раны во славу Божию.

Когда палач, грозно сверкая очами, говорит Св. Агате «Скорее обнажи свою грудь», и «отрезает ей груди» ножом; когда Св. Христину терзают острыми крючками и палач «отрезает ей груди и вырывает язык»; когда Св. Ипполиту раздробляют мясо до самой кости и тащат его на веревках к эшафоту; когда Св. Лаврентия бьют «плеткой с свинцовыми наконечниками», когда Св. Ромула «тащут за волосы», когда Св. Россоро и его товарищей «истязают до красно-накаленными щипцами», солдат «вырывает сердце» Св. Игнатия, читая на нем к «своему изумлению» написанное имя Иисуса[[5]](#footnote-6)) и все это происходит на сцене перед зрителями, я думаю, что возможно допустить, что Св. Агата, Св. Христина, Св. Ипполито, Св. Лаврентий и другие славные мученики и исповедники были ничем иным, как большими куклами или марионетками, заменявшими в данный момент актеров и возбуждавших всеобщий ужас и волнение.

Тоже самое без сомнения имело место, когда по ходу священной драмы являлась необходимость в появлении на сцене совершенно нагих действующих лиц, которых мучили, истязали, или ранили, Св. Доротея и Св. Джулиана нагими привязывались к столбам и их тела разрывались крючками»; Св. Варвару и Св. Маргариту жгли по

– 45 –

обнаженным плечам и груди зажженными факелами; обнаженному дитяти Иисусу совершали обряд обрезания на сцене; и обнаженные девы падали в объятия зверских и развратных приближенных языческих императоров, причем (мы выпускаем здесь действующие на чувственность подробности) на основании тех же примечаний к сценическому действию требовалось доводить до крайних пределов действия, свойственные насильникам и палачам.

Несомненно, что очень часто на сцене фигурировали нагие действующие лица, о чем даже пишется в «мистериях Ветхого Завета» «здесь должны выступать несколько совершенно нагих лиц в виде кающихся». Но здесь следует с большим основанием предположить, и все изучавшие этот предмет начиная с братьев Парфект (Parfaicet) и кончая Д'Анкона допускают, что в огромном большинстве случаев появлялись на сцене большие деревянные куклы, обернутые телесного цвета материей, и окутанные прозрачными покрывалами для произведения эффекта жизненности, чтобы не подвергать тяжелому испытанию не только скромность, но и мужество актеров.

Относительно этого предмета в целях наиболее веского доказательства необходимости применения кукол при представлениях священных драм в Италии, я позволю себе цитировать Питтре[[6]](#footnote-7) описывающего сценическое представление в Мазара в 1728 году, (время относительно очень недалекое от нашего, что ясно указывает на непрерывность и достоинство традиции,) в честь святых мучеников Вита, Модеста и Кресченция. «В этом представлении было очень мало отвлеченных действующих лиц и очень много палачей, вооруженных различными орудиями. Четыреста мучеников подвергались самым ужасным мучениям; одним распарывали животы и вытаскивали внутренности, других бросали и котлы с кипящей серой и свинцом, разрывали на части железными крючками, избивали палками, пронизывали стрелами и распинали на крестах, давали на растерзание диким зверям, или напускали на них ядовитых змей и бичевали до крови, вырывали языки,

– 46 –

отрубали пальцы, руки, раccекали насквозь мечами и ножами, сдирали кожу, обезглавливали и всячески истязали».

Пусть с меня сдерут кожу, как с Св. Модеста, если я неправ говоря, что во всех таких случаях пользовались куклами.

Бедные марионетки! Только подумать, что ни одна из них не попала в мартиролог!

И может быть именно вследствие этой неблагодарности мы видим, что начиная с первой половины пятнадцатого столетия италианские марионетки и в особенности Флорентийские в случаях торжественных празднеств и народных представлений, обыкновенно устраиваемых в честь праздника Иоанна Крестителя, покидали церкви, монастыри, кладбища и свободно показывались в городе, водруженные на колесницы в роскошных одеяньях и снабженные механическими приспособлениями на подобие тех, которые Филиппо Брунелески и Чекка изобрели и усовершенствовали для священных представлений; они работали за свой собственный риск по одиночке, или целыми группами показывая пластические картины, прыгая, танцуя, предоставляя диалоги и фарсы и переходя из городов в деревни, на ярмарки, базары и служа для увеселения принцев и знатных вельмож.

И несомненно в Италии, а в особенности во Флоренции в пятнадцатом столетии после долгой летаргии средних веков снова пробудилась и возникла древняя драматическая форма, обновленная, и оживленная духом нового времени; таким образом в Италии и во Флоренции около этого времени произошло возрождение древнего театра марионеток, увеселявшего греков времен Эврипида и Римлян, обращенных в веру Христову.

Мы увидим теперь, как мало по малу из Италии театральные марионетки двинулись триумфальным шествием в путь и стали театральною ценностью для самых культурных наций Европы. Новый мир, обязанный Италии многими прекрасными вещами, должен питать к Италии хотя бы небольшую благодарность за марионеток, и мы можем считать его постыдно неблагодарным, если он не помнит этого. И действительно я должен обратить внимание на тот факт, что в самый деятельный, кипучий и славный

– 47 –

период истории новейших марионеток, мы имеем гораздо более скудные и несовершенные сведения об италианских марионетках, чем о марионетках других европейских народов.

Это произошло отчасти оттого, что италианцам присуще оставлять без внимания и покрывать пылью забвения свои сокровища, отчасти потому, что италианским историкам этот предмет казался незначительным, недостойным исследования и изучения, а главным образом потому что история марионеток и содержателей театров марионеток всего света есть не более, не менее, как история италианских марионеток. Италианцы были первыми фокусниками и устроителями театра марионеток, которые потом появились на уличных перекрестках и в маленьких театрах Франции, Испании, Германии и Англии; италианцы создали типы действующих лиц, разыгрываемых на этих маленьких сценах, так же как и грим, сценарий и программу этих первых импровизаций.

И мы, вспоминая славу чужеземных марионеток, на самом деле должны только воскрешать лавры, бессмертные листья которых украшают живописные склоны гор и приветливые долины любимой нами страны.

– 48 –

Первые представления в Италии

Когда разорвались цепи, державшие марионеток в рабском подчинении духовной власти — разорвалась внезапно и нить исторических документов, которая вела нас по следам маленьких деревянных фигурок до эпохи Возрождения.

Предание прервано, хроники безмолвствуют и непроницаемый мрак покрывает первые попытки независимой жизни непокорных, кочующих марионеток. До нас не дошло ни одного имени, ни одного указания, ни одного названия сценических представлений на основании достоверных, летописных сведений того времени. Все, что мы знаем, сводится к немногим неопределенным намекам, из которых явствует только то, что марионетки бросались повсюду, где могли найти кусок хлеба; что во всей Италии, а в особенности в Тоскане, они рассеялись по всем уголкам страны, стремясь завоевать себе имя и симпатию; что эти попытки их увенчались громадным успехом и что посреди всеобщего пробуждения драматического искусства они занимали не последнее место в ряду сподвижников прогресса.

Удостоверение того, что марионетки служили предметом восхищения как для образованного общества, так и для невежественной массы мы находим у того же самого Джироламо Кардано, которого мы уже цитировали выше, в его сочинении «De Subtilitate». «Если бы я захотел, говорит он, перечислить все чудеса, которые исполняются при помощи проволок

– 49 –

маленькими суставчатыми, деревянными фигурками, — мне не хватило бы и целого дня. Достаточно сказать, что они сражаются, охотятся, танцуют, играют в кости, наигрывают на трубе и исполняют самым артистическим образом обязанности повара».

Я уже упоминал на предыдущих страницах, как в третьей главе другой книги его сочинения «De varietate rerum», говоря о различных механических приспособлениях он приводит в шестьдесят третьем параграфе очень интересный вид марионеточного представления, изображаемого двумя сицилийскими фокусниками при помощи нитки, проходящей через грудь того и другого. Но еще больший интерес представит нам цитата этого писателя и знаменитого ученого, в которой он сознается, что при всей своей учености не мог понять того загадочного приспособления, посредством которого эти странные фигуры приходили в движение.

«Нитка, пишет он, была туго натянута. Не было такого танца, которого эти марионетки не могли бы исполнить, производя ногами, бедрами, руками, головой и туловищем самые изумительные движения и принимая столько необыкновенных поз, что я никак не мог открыть секрета механизма и проволок, при помощи которых можно было достигнуть этого результата. Непонятно как одна нитка, находящаяся в состоянии постоянного и полного напряжения, может производить все эти движения. Я часто видел марионеток, приводимых в движение различными проволоками, то натягивающимися, то ослабевающими и в этом не было ничего удивительного. Я должен также прибавить, что зрелище, представляемое этими маленькими танцующими и жестикулирующими под музыку фигурками, никогда не сбивающимися с такта, было очень забавно».

Это свидетельство очень ценно для нас в силу личных качеств свидетеля Джироламо Кардано, физик, математик и превосходный философ своего времени, родился в Павно в 1501 году и умер в Риме в 1576 «врачом» папы, получавшим пенсию от Ватиканского двора. Его имя никогда не умрет по причине двух принадлежащих исключительно ему открытий, упрочивших его славу. Первое из них есть формула для решения кубических уравнений, второе система подвешивания в двойном концентрическом круге, уничтожающая

– 50 –

действие качания, употребляемая в настоящее время для корабельных ламп.

Но, чтобы он написал, если бы дожил до того времени, когда он мог увидеть марионетки Нокки и акробатические куклы братьев Пранди в Бресчии!

Конечно, нельзя с уверенностью утверждать, что флорентийские сады Рюсселан, прославленные собраниями академии платоников, учрежденной Марсилио Фицино под покровительством Косьмы Старого, не оказывали иногда гостеприимства какой-нибудь бродячей труппе марионеток. Точно также нельзя с уверенностью и отвергнуть такое предположение для того времени, когда самые возвышенные и наиболее утонченные таланты не пренебрегали оказывать марионеткам свое милостивое внимание. Мы знаем наверно, что герцог Косьма I дозволил им проникнуть в театр, выстроенный на его счет и для его развлечения в старом дворце, а также хорошо известно, что его сын Франциск I (супруг очаровательной Бианки Капелло) допустил их представления в небольшом постоянном театре.

Дон Лоренцо Медичи, сын великого герцога Фердинанда I, очень любил представления марионеток и состоя покровителем и директором Академии «infugcati», приглашал своих коллег на такие представления в небольшой, но очаровательный театр дворца Ардингхелла в Парионе, который впоследствии был перенесен в дома рядом с Санта Марией del Фиоре и получил название театра Кокомера. Знаменитым творцом марионеток был тот самый Федерик Коммендини из Урбино, известный геометр и математик, память которого была прославлена поэтом-инженером Бернардино Бальди, его учеником и другом в сонете, написанном вскоре после 1560 года

Oh! Come l’arte imitatrice ammiro

Onde, con moda inusita e strano,

Muovesi il legno, e l’uom ne pende immoto!.. [[7]](#footnote-8)\*)

Эти строки действительно могут навести нас на предположение, что учитель Гвидобальдо Монтефелтро, ученый переводчик и комментатор Энеиды, нисколько не стеснялся время от

– 51 –

времени превращаться в хозяина театра марионеток и манипулировать на импровизированной сцене над маленькими фигурками, которые он умел сооружать с таким необыкновенным искусством. Не было никакой возможности где бы то ни было уловить какие-нибудь указания на репертуар марионеток в эти первые годы их независимости; но нетрудно предположить, что в самом начале, хотя бы только с целью утилизировать фигурки и механизм, оставшиеся от священных представлений, они должны были исполнять нечто в роде грубо-инсценированных мистерий, религиозных драм и легенд о мучениках и святых. Затем, вероятно, очень быстро этот театр перешел к фарсам и комическим пьесам вообще и таким образом, глубоко вкоренившись в обычаи страны, он воспользовался также остатками, воспоминаниями и частичными возобновлениями древних Ателианианских зрелищ и полу-акробатических пантомим, наследие времен Римского упадка. Остатки первого стиля оживают в драме «Леонцио», которую я сам видел в юности в исполнении марионеток Нокки. Вдохновленная основной идеей италианских священных представлений, она впоследствии под испанским влиянием приобрела большое сходство даже можно сказать полное тожество с драмой «Don Giovanni di Tenario», сопровождаемой всегда неизменной «Convitato di Pietra».

Точно также не может быть никакого сомнения, что хозяева марионеток этого периода, самые способные рассказчики и управители движениями марионеток, не передавали ранее написанных произведений, а в большинстве случаев импровизировали свой диалог соответственно обстоятельствам времени и места исполнения, совершенно так же, как делали непосредственно вслед за ними самые знаменитые актеры Comedia dell Arte. Таким образом на этих скромных подмостках зародились наиболее характеристичные типы старинного итальянского театра, бессмертные «маски», олицетворявшие настроение, обычаи, добродетели, пороки, недостатки и нелепости, наиболее обычные в той или другой итальянской провинции, откуда они впоследствии распространились по всему свету и вдохнули жизнь в первые слабые попытки иностранных народных театров.

И действительно, в это время маленькие театральные движущиеся фигурки пользовались такою общепризнанною известностью в искусстве представления, что один из самых талантливых

– 52 –

актеров труппы «де Гелози», комик, выступавший очень часто и с большим успехом в Comedia dell Arte, небольшого роста, в высшей степени подвижный, остроумный, присвоил себе кличку «Бураттино», совершенно утратил свое прежнее имя.

В то время, как я пишу, передо мной лежит его портрет в «Balli di Stessania», написанный Калло, но я тщетно искал каких-либо указаний на его настоящие имя и фамилию. Он, вероятно, родился во Флоренции и с труппой «де-Гелози» отправился в Париж в 1577 году. Морис Санд [[8]](#footnote-9)\*) и Маньэн [[9]](#footnote-10)\*\*) уверены и желают уверить других в том, что в этом обмене имен между актером и маленькими деревянными фигурками, на самом деле, актер передавал свое современным «Pupi» (куклам), а также и всем «Fantoccini (фантошам); но я должен заметить с милостивого разрешения этих ученых и неутомимых исследователей, что эта гипотеза по моему мнению противоречит логике и тем заключениям, к которым нас приводят факты.

Название Бураттино ни в каком случае не могло быть именем собственным, скорее это было прозвище и ничего больше, а всякий знает, как закрепляются за людьми прозвища, вызванные какой-нибудь странной привычкой, или странным сходством с другим лицом, вещью, животным, или фигурой, знакомой всем по каким-нибудь особым характеристическим чертам. В настоящее время неизвестно, как объяснить тот факт, что актер передал марионетке свое прозвище, присвоенное ему вследствие его сходства с каким-нибудь другим предметом, совершенно для нас неизвестным и настолько слившимся с ним, что его настоящее имя оказалось совершенно забытым. Было бы наоборот, гораздо естественнее, логичнее и соответственнее обычаю и традиции утверждать, что так-то и так-то такое-то лицо благодаря своей любопытной способности говорить, декламировать, прыгать и жестикулировать подобно марионеткам стало обыкновенно обозначаться этим прозвищем, перешедшим к потомству, утратив свое настоящее имя.

Но оставим гипотезы и перейдем к более убедительным доказательствам. Бураттино, т е. тот актер, который

– 53 –

выступал в Comedia dell Arte под этим псевдонимом, появляется впервые на сценах Флоренции в 1580 г., как один из участников знаменитой комической труппы Гелози, которая впоследствии под управлением Фламинио Скала достигла такого успеха и популярности на Парижских сценах.

Сценарии Фламинио Скала, собранные под названием «Teatro delle favore representative» были напечатаны впервые в Венеции в 1811 году и в них часто встречается название «Бураттино» наряду с именами Панталоне, Грациано, Педралино, Кавикио, капитана Спавенто, всех масок (maschere) Comedia dell Arte.

Луиджи Рикобони в своей «Storia del teatro italiano» остроумно замечает, что Фламинио Скала наверно не был изобретателем этих масок, так как наверно упомянул бы об этом; и если бы даже из скромности он пожелал бы скрыть это обстоятельство, то Франческо Андреини, известный под именем капитана Спавента, как его товарищ, написавший предисловие к книге своего друга непременно упомянул бы об этом [[10]](#footnote-11)\*). Отсюда Риккабони заключает, что маски и их названия появились гораздо раньше периода расцвета Scal’ы а актеров труппы Гелози и, что, их «сценарии» только воспроизвели и возродили в новой форме театральные типы уже раньше существовавшие вИталианском театре.

«Бураттино» поэтому представляет собой маску более раннего периода времени, чем актер, который в 1580 г. олицетворил этот тип старой комедии, получивший это имя вследствие того, что его шутки, голос, движения были подражанием голосу, движениям и шуткам деревянной марионетки. Но это еще не все. Подражание марионеткам на больших сценах, как источник забавы и как искусственный прием для оживления действия в пьесе, появилось одновременно с возникновением театра и будет продолжаться все время пока будет существовать театр. Мы сами видели, несколько времени тому назад, как один из самых знаменитых гимнастов старой труппы Гвера исполнял в пантомиме роль одного из тех бородатых и волосатых чертей, которых насильно запирают в ящик, из которого вследствие скрытой под платьем пружины, он совершенно неожиданно выскакивает, безумно раскачиваясь взад и вперед и дико размахивая руками и головой.

– 54 –

И даже теперь зрители разражаются громкими аплодисментами, когда Джузеппе Паламидесси, комический актер, бывший юристом раньше, чем пошел на сцену, подражает с изумительным искусством в «Cazino di Campagna» игре деревянной марионетки.

Здесь следует еще прибавить, что «Бураттино» в свое время говорил на Падуанском диалекте, что относит его появление на сцене к еще более отдаленному периоду времени, когда впервые различные диалекты Италианских провинций стали раздаваться с подмосток. Всем известно, что уже в 1522 году, то есть за сто лет до представлений труппы Гелози, в Павии родился Анжиоло Биолько,по прозвищу «Buzzante» (шутник), автор смелых и оригинальных пьес, а также бесподобный актер, который впервые ввел в употребление на сцене (где втечение долгого времени только пользовались латинским языком священных книг, или в высшей степени изящным и утонченным Италианским языком Ариоста, Маккиавелли и Бибиена) народные диалекты Италианских провинций: Падуанский, Бергамский, Болонский, Венецианский, Тосканский, простонародный Латинский и неаполитанизированный испанский, и сицилианский греческий и другие странные и смешанные способы речи.

Анджело происходил не из актерской, или литературной семьи. Хотя о нем ничего неизвестно кроме того, что писал Бернардино Спартеоне, видящий в нем счастливого соперника Плавта и Росция, — в его собственных сочинениях мы находим указания на то, что он принадлежал к дворянскому роду, находился в дружеских отношениях с самыми знаменитыми людьми того времени и рано развил свой ум упорной работой и строгой дисциплиной.

Летом он жил в Кодевиго, вилле, принадлежащей его земляку и другу Луиджо Корнелло, и вместе с ним также как и с Марком Аврелием Альваротто, Джеромино Занетти и с Генуэзцим Кастаньяло, своим сверстником, импровизировал веселые сценки и шутки, подражая речи крестьян и путешественников. Он пытался вначале и не без успеха воспроизводить стиль и манеру писателей комедий, бывших тогда в моде, как-то Бембо, Сперони и других и составил несколько тяжелых академических сочинений высокого стиля, но скоро ему наскучила работа такого рода и при его любви к живым и

– 55 –

резко-очерченным простонародным местным типам, он стал придумывать темы и создавать деревенские сцены. В этих новых комедиях, в которых он экспромтом сочинял свою роль, уча и своих товарищей тому же, он скоро достиг такого искусства и известности, что был признан и до сих пор признается реформатором комического Италианского театра.

Анжело Беолко умер в 1542 году и для его памятника Джиован Баттиста Рота сочинил следующую надпись, представляющую красноречивое доказательство славы достигнутой этим Падуанским комедийным автором.

Анджело Белко Рузанти Патовин.

Nullis in Scribendis Agedisque Comoedis

Ingenio Facundio Aut Arte Secundo

Iocis Et Sermonib Agrest,

Applausu Omnium Facetiss,

Qui non sine, Amicor Moerore E Vita Dcessit

Ann. Domini MDXLII Die XVII Martie

Aetalis Vero XL

lo. Bapt. Rota Patavinus Tantae Praestantiae

Admir. Pign. Hoe Sempit, in Test. Famae

Ac. Nominis

 Р. С.

Ann. A Mundo Redempt. MDLX.

– 56 –

Как пример стиля и речи Рузанте приведем выдержку из Пролога «Пиованы», первой из его пьес, напечатанной в Винченца в 1598 году:

«Пусть никто из вас не удивляется, если услышит язык не похожий на флорентийский, потому что я не желал заменить мой язык каким-либо другим, так как я считаю возможным пожелать вам здоровья, богатства и веселья с таким же успехом на моем грубом падуанском языке, как и на всяком другом более гибком и нежном. И я говорю на моем родном языке, чтобы быть совершенно естественным, и доставить вам на нем удовольствие, для которого я пришел сюда. Не думайте, что кто-то ограбил кого-нибудь, как некоторые думают; потому что мы не стали бы в таком случае показывать всем украденное, а скрывали бы его.

Если кто-нибудь находит в старом шкапу одно из тех платьев, которое принято было носить в прежнее давно прошедшее время и если материя еще хороша, но покрой вышел из моды и если мы сделаем из этой материи брюки и жакеты для живых, а оставим покрой для мертвых, разве это будет грабеж? Это будет только помощь живущим, но не лишение для умерших. То же самое случилось и с этой «новеллой», которая была создана для мертвых давно прошедших времен, из вышедших из употребления слов, не пригодных для живущих, и создатель ее оставил слова мертвым, а то,

– 57 –

что они хотели бы сказать, он переделал для живущих и, таким образом, из платья мертвых он сделал брюки и рубашки для живых».

Таков был в то время репертуар театра марионеток. Он состоял из старых рассказов, изложенных в форме диалогов, мистерий и священных драм, пересыпанных небольшим количеством комического элемента, басен, героических эпизодов, взятых из рыцарских книг, легенд, синхронических фактов, древних латинских пьес, переведенных и переделанных из пародий, сатир и фарсов. Здесь, на сцене странствующего театра марионеток, изображались популярные лица дня и местные типы характеров, сделавшиеся образцами «масок», (maschere, которые сохранились в неизмененном виде и до нашего времени.

Естественно, что «маски» обязаны своим происхождением и приобретенной известностью кукольным представлениям, потому что во времена первых марионеток не существовало еще комических трупп с их собственным репертуаром, путешествующих из города в город с правильным распределением сценических представлений, между тем, как владельцы кукольных театров разъезжали по ярмаркам и рынкам, таская театр и труппу на спине.

Не следует забывать также, что при этом первом возрождении кукольного театра, можно было встретить в общественных и частных музеях довольно много старых марионеток с характеристическими масками, как-то: Папуса, Мандукуса, Казвара, Маккуса, Центункулуса, от которых не трудно произвести Арлекина, Месколина, Трапполино и Пульчинелло, при чем каждый из них создавался более или менее применительно к старому образцу. К ним впоследствии Руццанте присоединил новых исполнителей, как-то: Антонио до-Молино, называемого «Бурчиелло», о котором Сансовино говорит с большой похвалой в своем «Descrizione di Venezia»; и некоего Франческо, называемого Кереа, — комического актера, оцененного по достоинству папой Львом X; кроме того Кальмо, Цини и Вентурино да-Пезаро, сильно расхваливаемого Квадрио.

Италианские «фантоши» с таким успехом существовали и процветали в Италии втечении первой половины 16-го столетия, что впоследствии 1550 актеров Comedia dell Arte достигли большой известности, причем все они, или почти все, были

– 58 –

хозяевами кукольных театров раньше, чем они сделались актерами, как, например, Руццанте, Кереа и Кальмо. Путем упражнения в этих простых и незатейливых импровизациях, они выучились искусству речи и жестикуляции «ех abrupto», и достигли в этом большого совершенства.

Чем дальше мы отходим от этих первых дней кукольного театра, тем гуще становится мрак, в который окутываются наши маленькие фигурки, рассыпавшиеся по всему полуострову и старающиеся поддерживать любовь и увлечение к возродившемуся драматическому искусству. И только в мемуарах 17-го столетия мы с большим трудом можем найти редкие, в высшей степени туманные, неопределенные и мимолетные заметки, которые нужно выискивать на страницах книг, трактующих о совершенно других предметах.

Лоренцо Липпи, например, в своих «Malmantile riacquistato», о которых мы уже упоминали, сообщает нам как факт, что в первых годах 17-го столетия фантоши держались на проволоке, проходившей через их грудь и танцовали при звуке волынки, точно так же, как и те марионетки, которые были описаны Джироламо Кардано.

В ученом сочинении Квадрио (Della storio et della ragione d’ogni poesia) мы находим заметку о некоем Миланце Массимино Романини, отличавшемся необыкновенным искусством управления марионетками и о Бартоломео Нери, машинисте и живописце, придумавшем новый способ, при помощи которого театральные представления могли доставлять больше удовольствия.

Этот способ состоит в следующем: «Устройте высокие подмостки, такие, какие употребляются для обыкновенной комедии, окруженные кулисами обычной высоты. Расставьте на подмостках несколько деревянных досок, с выдолбленными в них каналами, в которых стоят и двигаются фигуры из папье-маше. Эти фигуры двигаются из одного конца канала в другой, сообразно требованиям сцены при помощи скрытых противовесов, некоторые из них прикреплены проволокой к плечам фигурок с целью управления их движениями и придания им различных грациозных, соответственных действию поз, что производится людьми, спрятанными под сценой, или в каком-либо другом подходящем месте».

Это изобретение Нери, однако, не получило широкого распространения и кукол продолжали приводить в движение по

– 59 –

старому способу, соответственно описанию Квадрио... «головы их из папье-маше, бюст и бедра из дерева, руки веревочные, кисти руки и ступни свинцовые; все они в шелковых платьях, в башмаках, шляпах, капюшонах, одним словом одеты так, как настоящие люди. К голове всякой такой куклы прикреплена железная проволока, посредством которой она движется показывающим представление человеком, управляющим куклами невидимо для зрителя и пользующимся для этой цели четырьмя шнурками, идущими от его рук и ног; при помощи этих шнурков он заставляет фигуры гулять, прыгать, жестикулировать, танцовать и издавать звуки. Существует много способов для подражания голосам маленьких фантошей. Некоторые хозяева употребляют для этой цели трубочку, искусно скрытую во рту, при помощи которой они могут изменять голос, соответственно особому характеру управляемой ими марионетки и так искусно, что если бы фантош имел возможность говорить своим голосом, то он не мог бы быть естественнее».

Само собою разумеется, что такое искусство хозяина, держащего трубочку во рту, или в горле, далеко не легкое; мы уже не говорим о риске проглотить ее.

Первые хозяева театров марионеток в Испании были все италианцы, Джионелло Торриани, Табари, вскоре затем появившийся и в Париже, оба Бриоччи, Грильо, Гавацца, изобретатель «Ombre Chiesi (китайских теней), Франческино и многие другие знатоки искусства марионеток, а также Дателэн, Бьенфэ, Николе и Серафин. Италианцы также были устроителями кукольных театров и в Англии и в 1573 году показывали изумленным зрителям маленькие фигурки, называемые ими марионетками. В Германии тоже выходцы из Италии, Реццоньери и Грифи были первыми устроителями театра «фантошей», получившего в этой стране название «Puppenspielen».

Весьма естественно, что все эти хозяева театров марионеток, покинув свою родину усовершенствовались в своем деле путем долгого опыта и упражнений, в надежде, что во время блуждания по свету со своими механическими куклами, они будут с успехом зарабатывать деньги. Мы найдем всех этих маленьких действующих лиц на своих постах, когда нам придется касаться истории марионеток в различных странах и у различных народов Европы.

– 60 –

Было бы очень интересно, если бы мы могли получить более подробные и достоверные сведения относительно репертуара развивающегося театра марионеток и привести образцы пьес, написанных для театра марионеток Руццанте, Джиральди, Андреа Калмо, Мариином Негро, Пьетром и Джиованни Бриоччи, Виргилием Верручи, Ритхелли, Гаттичи и Даттомо; некоторые из них впоследствии воспользовались своим талантом для настоящих комедий и создали славу итальянским актерам в Париже, Бельгии, Голландии и Англии.

Просматривая и исследуя печатный текст таких проиизведений, как «Briganti della Bastina», Камилла Скаглиджери делла Фратта, Tartarea, comedia infernale», Джиованни Брюччи, «La cortesia di Leone e di Ruggiero colla morte di Rodomante», «Ariodante tradito», Флорильо, «le disgrasie di Burattino», Гаттичи, «le bellicose gare fra Geremei e Lambertazzi», Скафа, мы ясно видим, что эти пьесы, ничто иное, как переделанные и заполненные бесконечными разговорами пьесы марионеток, но из них невозможно узнать, каковы были импровизации во времена «Бураттино». Мы знаем, однако, из сочинений Квадрио, что некоторые комедии Ариосто, как то: «Cassaria», «Lena», «Suppositi»,так же как некоторые комедии Франческо д'Амбро и Чекки были написаны прозой задолго до того, как они были напечатаны и попали в руки Академиков и директоров народных празднеств.

От площади к театру,

Последнее столетие было золотым веком для марионеток Италии. Реформа драматического искусства, произведенная Карло Гольдони, содействовала странным образом к оживлению успехов бураттини, рассеянных по всей поверхности полуострова. С самого первого и наиболее бурного периода их истории, подвергаясь нападениям, как со стороны сторонников старых систем, так и пылких новаторов, старавшихся восстановить Италианский театр по его древним и славным традициям, они всегда служили местом отдохновения для обеих враждующих сторон, и деревянные марионетки участвовали в одном и том же представлении вместе с настоящими актерами, в то время как сатира бросала свои ядовитые

– 61 –

стрелы из уст хозяина театра, скрытого за занавесками жалкого разваливающегося балагана.

При упоминании имени Карло Гольдони необходимо является мысль, что Италианский театр несомненно обязан бураттини великой реформой, произведенной в наши дни этим известным писателем. Красноречивые страницы его «Memorie» дают нам массу доказательств относительно этого вопроса. Всем, или по крайней мере всем тем кто читал эту интересную автобиографию, известно, что Джуло Гольдони, отец Карло, был владельцем небольшого театра марионеток, устроенного в его доме для забавы его маленького сына им самим при помощи трех, или четырех друзей. Этот театр доставлял громадное удовольствие маленькому Гольдони и дал начало первым зародышам той страсти к комическим представлениям, которая является преобладающей чертой всей его жизни. Когда он еще совсем юношей отправился к своему отцу в Горицию, то во время своего четырехмесячного пребывания у него он нашел другой театр марионеток, хорошо снабженный фигурами и декорациями, хотя и заброшенный в течение последнего времени. Представьте себе его радость! Будущий восстановитель Италианской комедии быстро завладел им, привел все в порядок, и стал увеселять общество, давая представление, специально написанное для деревянных фигурок, а именно; «Lo starnuto di Er cole», сочиненное известным Пьер Джиакомо Мартелли из Болоньи.

В конце XVI столетия и затем до XVIII столетия включительно в аристократических семействах существовал обычай иметь свой собственный театр марионеток, чтобы доставлять развлечение во время виноградного сбора и самые известные писатели того времени занимались сочинением произведений, подходяпщх к этим маленьким сценам и крошечным актерам.

Пиер Джаконо Мартелли из Болоньи, родившийся в 1666 году и умерший в 1727 г., был поэтом, которого в свое время очень высоко ценили за его театральные сочинения. Это был ученый и государственный деятель. В свободные минуты отдыха от государственных забот и изучения драмы, он написал двадцать шесть пьес, драм и трагедий в том особенном стиле, который в честь его получил название «мартелианского». Он находил время и удовлетворять своему честолюбию

– 62 –

и заниматься марионетками, для которых он время от времени составлял ряд веселых живых маленьких фарсов, называемых им «Bambocciate», самым ярким примером которых является «Lo Starnuto di Ercole». «Автор», пишет Карло Гольдони, «при помощи своего живого воображения посылает Геркулеса в страну Пигмеев. Эти маленькие карлики, испуганные видом живой горы с руками и ногами, стараются скрыться. Однажды, когда Геркулес растянулся на земле и заснул мирным сном, робкие маленькие жители вышли из своих скрытых убежищ и вооруженные тростниковыми палочками вскочили на великана и облепили его с ног до головы совершенно так, как мухи, когда они объедают кусок гниющего мяса. Геркулес просыпается, чувствует что-то на носу и чихает, после чего нападающий враг рассеивается по всем направлениям, чем и кончается пьеса. В ней есть план, завязка, развязка и приключения: стиль ее очень хорош и выдержан: мысли и чувства соответствуют величине тела действующих лиц: стихи коротки, все, действительно изображено в духе пигмеев. Для изображения фигуры Геркулеса был сделан гигантский «бурратино», и представление имело успех и доставило большое удовольствие.

Но, естественно, Карло Гольдони не долго разыгрывал на сцене театра марионеток пьесы других авторов. Он сам написал и поставил на сцене театра марионеток, «la cantatrice» маленькую оперетку и затем упрочил свой успех более эффектными произведениями «Enea nel Lazio», «Аmori di Alessanro Magno», «Favola de tre Gobbi», «Bertoldo, Berteldino e Cacasenno» и «Finto principe». Он сочинил также «Arcifan famo Re de’Matti», «Mondo della Luna», «Buove d’Antono» и «Talismano», которые оставались во владении Венецианских марионеток, пока автор сам не взял их и переработал в настоящие драмы и трагедии для больших театров. Даже граф Джиованни Жиро не пренебрегал возможностью приложения своего таланта к пьесам для марионеток: из его произведений мы можем указать на «Malvinuccia ossia la Bambina di quattro anni», комическое представление, предназначенное для исполнения в загородных театрах марионеток нескольких молодых аристократов и на «Il viaggio sull’asino di Cassandrino sposo». Ставились также на сцене некоторые из старых «священных представлений» флорентинца Джиован Мария Чеки,

– 63 –

как-то: «L’Acquisto di Giacobbe» «il Battesimo di Cristo», «il fegliuol prodigo», «il Diogene» и «Fanny in London», сочинения Киаро, и четыре «Angeliche» Гамерры, «Ildegonda» и «Carolina di Montalbano» Роти и подобные же драмы Чикоиьини, «la principessa Arsinda» сочинения Тести, «Guerrin meschino», Страции, «Achille in Troia» Каноччи, «Genoѵieva di Brabante» Гаспери, «Belfegor» какого-то анонимного автора и все фантастические пьесы Гоцци.

Впоследствии, когда восторжествовали взгляды Гольдони, и новый род комедий и драм стал вызывать восхищение образованной молодежи главных городов Италии, театр марионеток унаследовал все театральные произведения, принадлежавшие главным артистам, сделавшимся последователями новых веяний, и в добавление к этому весь старый театральный реквизит, ненужный большому театру, перешел в руки хозяев театра марионеток. Сельские и пасторальные сцены, истории известных убийц и больших преступников, приспособленные к театру, народные фарсы, изобилующие шутками и прозрачным рискованным юмором, басни, рыцарские и романтические историн, в которых чудесное смешалось со смешным, рок, гении, великаны паладины, тираны и их жертвы., смешивающие свои голоса, смелые вызовы, вздохи и проклятья с особой манерой разговора и обычными проделками шутов... — все перешло в руки бураттино и собирало вокруг их непрочных шатающихся «castelli» массу веселого и рукоплескающего народа, не обращавшего внимания на перемену вкусов, привычек и обычаев и, может быть, и упорно сохранявшего эти последние.

Маски (maschere), исчезнувшие с больших сцен, находят себе приют на простых тесных сценах кукольного театра и, таким образом, по истечении многих лет возвращаются в ту пыльную и темную обитель, откуда они вышли. Во всякой деревне, во всяком месте страны устраивались театры марионеток и служили, во всех местах посещаемых слугами, солдатами и крестьянами, местом собрания многочисленной толпы, жаждущей развлечения соответственно степени ее умственного развития.

И в городах также сооружались сотни театров марионеток; дети толпились около них, забавляясь пантомимами и танцами, а простой народ собирался, чтобы посмеяться над

– 64 –

карикатурами и пародиями: даже серьезные, образованные люди, исполняя пророчество Квадрио... снисходили до того, чтобы провести здесь часок веселья в поисках намеков, воспоминаний и преданий прошлых дней.

Во Флоренции, в Неаполе, в Милане, Венеции, Болоньи, Генуе и Турине марионетки производили сенсацию в театрах, а буратини богатели. Самые образованные люди и самые корректные в своем поведении, смешивались с толпой, чтобы незаметно посмотреть на представления фантошей. В Риме, Леоне Аллаци, ученый библиотекарь Ватикана при Александре VII, автор Drammaturgia» и многих известных исторических и богословских сочинений, всякий вечер посещал маленький театр марионеток и, часто проходя утром по Сан-Лоренцо, останавливался у «castello» бураттини, забывая о своей библиотеке и о его святейшестве папе Александре, увлеченный синьором Панталоне.

В Милане бураттини театра Фиандо уже в первой половине нашего столетия достигли такой славы и настолько вошли в моду, что для иностранца считалось невозможным покинуть город, не посетив храма деревянной музы».

Корреспондент «Globe», известной французской газеты, говорит о марионетках в следующих выражениях:

«Туловище, руки и голова этих маленьких фигурок делали такие изящные движения, находящиеся в полном соответствии с чувствами, выражаемыми голосом, что если не принимать во внимание их величину, то можно подумать, что я был зрителем представления актеров «Comédie Française». Сегодня вечером они играли классическую трагедию «Навуходоносор» и небольшой балет под названием «Le delizie di Flora». Я бы очень хотел, чтобы балерины и сильфиды Оперы, которые так гордятся своими великолепными ногами и улыбающимися лицами, могли взять несколько уроков у этих грациозных деревянных созданий, преодолевающих совершенно легко все трудности хореографического искусства». Синьор Жаль пишет в том же смысле о Миланских марионетках в своей книге: «De Paris a Naples»:

«Я присутствовал на представлении в театре Фиандо романтической мелодрамы в шести частях. «Il principe Eugenio di Savoia all’assedio di Temeswar» и смотрел ее с большим удовольствием. Балет привел меня в восхищение. Танцы

– 65 –

этих деревянных кукол по истине изумительны. Горизонтальные танцы, боковые танцы, вертикальные танцы, всевозможные танцы всего мира, всевозможные ножные фиоритуры, которыми мы так восхищаемся на Парижских сценах, можно видеть в Фиандо в улучшенном и усовершенствованном виде. Когда балерина оканчивает свой номер и раздающиеся со всех сторон аплодисменты вызывают ее на авансцену, она снова выходит из за кулис, трогательно кланяется, прижимая свою маленькую руку к сердцу, посылает поцелуи по всем направлениям и не уходит, пока не повторит всех движений своих старших сестер по искусству». В том же самом году генуэзские бураттини представляли в театре «delle Vigne», «la presa d’Anversa, между тем как туринские марионетки играли «San Martiniano» и «la morte del Conto Ugolino».

В Риме театр марионеток помещался во дворце Фиано и пользовался привилегией быть открытым круглый год, даже в течение великого поста. Этот кукольный театр описывает один из самых блестящих французских писателей Анри Бейль, больше известный под именем «Стендаля», автор «истории живописи в Италии», «La Chartreuse de Parme» и многих других критических и философских трудов, которые никогда не забудутся благодаря острой наблюдательности и изяществу стиля»:

«Было девять часов вечера», пишет Стендаль, «когда я выйдя из великолепной залы кафе Росполи, вошел в дворец. Фиано, у одной из дверей которого стоял человек, кричащий громким голосом; «Проходите, господа, представление скоро начнется». Я не ждал дальнейших настояний и упрочил за собою право входа, уплатив пол-паоло». Эта ничтожная цена внушила мне опасения, что я могу очутиться в плохой компании, но они скоро рассеялись. Моими соседями оказались самые упитанные и миролюбивые римские граждане. Римляне может быть лучше, чем какой-нибудь другой народ в Европе, может оценить едкую и живую сатиру. В этом городе театральная, политическая и духовная цензура более подозрительна, чем в Париже. И вот именно по этой-то причине местные комедии неинтересны и пошлы. Смех нашел приют у бураттини, которые не обращают внимания на цензуру и в представлениях которых большое место занимает импровизация.

– 66 –

Главное действующее лицо модной пьесы марионеток зовут Кассандрино. Это энергичный старик в возрасте пятидесяти или шестидесяти лет, с прямой худощавой фигурой, напудренный, вылощенный и веселый. Кассандрино обладает большим житейским опытом, знает, как вести разговор и обладал бы всеми достоинствами, если бы не влюблялся безумно во всех женщин, встречающихся на его пути. Легко представить себе, что такой человек, несомненно, делает карьеру в стране, управляемой олигархией старых холостяков, пользующихся нераздельной властью. Кассандрино светский человек, хотя я готов биться об заклад, что все зрители представляют его себе в красной шапке кардинала, или в фиолетовых чулках епископа. В Риме есть масса епископов, которые похожи на Кассандрино, как две капли воды. В этот вечер шла именно пьеса «Cassandrino allievo d’un pittore».

У римского художника, имеющего много учеников в своей студии, есть красавица сестра, молодая и добрая. Кассандрино появляется в доме художника под видом покровителя искусства, знакомится с молодой девушкой и моментально в нее влюбляется: но не решаясь, вследствие своего возраста и положения, объясниться в любви, переводит разговор на музыку и просит позволения спеть «Каватину», которую он слышал в концерте. Каватина эта сочинение Пезиелло и великолепно исполняется за сценой одной из артисток труппы, дочерью сапожника. Но в то время, как старик заливается соловьем, входит художник, который делает выговор сестре и выгоняет Кассандрино за то, что тот ухаживает за девушкой, не имея возможности на ней жениться. Действие оканчивается при громких аплодисментах публики, а в следующем акте бедный влюбленный, сгорая желанием видеть свою «красавицу», снова появляется с выкрашенными волосами и накладными усами, под видом ученого.

На этот раз предприимчивый Кассандрино попадается на глаза тетке художника, сумасшедшей старухе, с которой Кассандрино был знаком много лет тому назад в Ферраре и которая настаивает, чтобы он женился на ней. После целого ряда забавных приключений он решается взять к себе старую женщину экономкой, таким образом, делается в некотором роде дядей молодой девушки».

Тот же самый автор описывает нам представление

– 67 –

бураттини, виденное им в доме богатого купца, где двадцать четыре марионетки в восемь дюймов величиной и так хорошо сделанные, что каждая из них стоила по цехину, участвовали в представлении на театре, площадью в пять футов, отрывков из «Mandragara» Макиавелли. Кроме того, он упоминает о неаполитанских марионетках, которые в частном театре исполняли некоторые политические и сатирические пьесы, из которых одна называлась «Si fara o no un Segretario di ststo». Но самое блестящее описание римских марионеток мы находим в книге Стори «Roba di Roma», в десятой главе, где автор описывает проведенный им вместе с друзьями вечер в театре бурратини, на Piazza Navono. Вы наверно будете смеяться, прочтя некоторые из страниц этой книги).

Таким образом, почти уже в наше время, «Pulcinella» в Неаполе, «Gerolamo» в Милане, «Glandula» в Турине, «Stentarello» во Флоренции «Brighella» и «Arlecchino» в Венеции и «Dottore» в Болоньи продолжали беспрерывно представления «Comedia dell Arte», еще живой в сердцах и умах народа; итак, впродолжении более трех сот лет упорного труда марионетки сохранили свое положение в народном театре, боролись путем колкой сатиры со всеми злоупотреблениями, со всеми предрассудками, гнетом, политической и религиозной тиранией и с заблуждениями всякого рода литературными, социальными, научными и экономическими. Они защищали Галилея от инквизиции, Джордано Бруно от духовенства и Fra Paoli Sarpi от громов Ватикана. Они нападали на феодализм, на нетерпимость, на безбрачие священников, на строгие классовые предрассудки Академии, на придворные интриги на военное честолюбие и показное тщеславие.

Репертуар марионеток впродолжение последних трехсот лет мог бы пристыдить лучшие из наших прозаических театров не в смысле достоинства и серьезности воспроизведения, но в выборе убедительных и своевременных тем для сценических представлений. Пародия на Альцеста, как попытка литературного возмущения, Кассандрино, как укол сатиры против римского двора, знаменитое путешествие в Чивитавеккию», на которое ссылается Мерсей в Revue des deux mondes также как и «Pozzo incantato», приводимое Бейлем, «terrible Maino», упоминаемое Буркело и многие другие, служат доказательством истины моих слов.

– 68 –

Я, право, не знаю, можно ли утверждать, что в наши дни театр марионеток быстро идет к упадку.

Конечно среди низших классов не наблюдается того пылкого и страстного увлечения театром марионеток. Но «les Dieux s’en vant»... и весьма естественно, что вместе с ними, хотя и не так скоро должны сходить со сцены и марионетки. У публики, увлекавшейся деревянными «фантошами», изменились настроение, характер и обычаи.

Тем не менее, бураттини продолжают существовать и в них еще таится столько жизни, что они могут просуществовать в добром здравии еще несколько сотен лет. Только приходится пожалеть о том, что они стремятся все точнее и точнее подражать живым актерам, одеваться и читать роли подобно первым персонажам драмы, пользоваться их репертуаром и таким образом утрачивают ту оригинальную, несколько злостную и неуклюжую физиономию, которая создавала из театра марионеток микрокосм, рожденный и созданный для смеха и шуток над нашим глупым, плутоватым старым миром.

Я вполне понимаю, что маленькие деревянные фигурки испытывают влияние новейших идей совершенно также, как они испытывают влияние сырости или сухости воздуха.

– 69 –

Тот факт, что они сделаны из дерева, не спасает их от влияния прогресса!

Подобно тому, как прежде марионетки преобразовывались вместе с преобразованием древнего общества в новое, с переходом от рабства к римскому гражданству, от язычества к христианству и от религиозности и обрядности к артизму, так точно и в наше время, подвергаясь медленному изменению, они становятся синьором министром и синьором депутатом. Это представляется совершенно естественным и вполне понятным, если мы обратим внимание на то, что во все времена, при всевозможных формах правления, марионетки следовали шаг за шагом (а иногда и предшествовали) за преобразованиями театра и того общества, в котором они жили.

Но мы, старики, наблюдаем с глубоким сожалением исчезновение тех масок, которыми мы так восхищались в дни нашей молодости и с грустью смотрим на удаление со сцены театра марионеток тех прелестных и любимых нами фигур, которые исчезли и с больших сцен. Если их исчезновение пойдет и впредь такими же быстрыми шагами, то Флориндо, Розаура, Панталеоне, Лелио, Беатриче, Леандро, Коломбина, Смеральдина и все прелестные призраки, шумной веселой толпой наполняющие сады Италианского искусства, останутся для нас только пустыми названиями и бесцветными тенями; их нельзя будет встретить даже среди марионеток, а через сто лет о них едва ли даже будет упоминаться в книгах, и то в таком духе, как мы теперь говорим о маленьких подвижных фигурах, открываемых в гробницах христианских катакомб.

Все-таки в этом общем кораблекрушении всех масок, некоторым удалось спастись и остаться на подмостках театра марионеток; и в то время, как местная комедия клонится к упадку, исчезает и с трудом держится на маленьких сценах, некоторые из первородителей этих домашних сказок продолжают спокойно болтать на своем родном наречии в стенах деревянного балагана, или за занавесью парусинного театра.

Почтим намять умерших глубоким вздохом и прольем

- 70 -

слезу над Панталеоне дель Бизаньози, над Маньифико, над Труффальдино и Паяцем и посвятим несколько строк живущим, хотя и стоящим на пороге смерти, но тем не менее приветствующим нас в эти последние дни с высот их неустойчивого, неуклюжего помоста.

Самая веселая и самая шумливая из марионеток, конечно, «Арлекин» или «Арликин», как его называет Франческо Саверио Квадрио, который так прекрасно описывает его фигуру, характер и действия...

«Костюм Арлекина состоит из кусков красного, голубого, фиолетового и желтого цвета материи, нарезанной треугольниками и сшитых одни с другими, маленькой шляпы, чуть-чуть прикрывающей голову, пары маленьких туфель без подошв и черной маски; такой костюм подходит к стилю «Цанни» древних мимов, называемых Планипедами. В таком разноцветном костюме появляется и «Центункуло», о котором говорит Апулей. Эта маска заменяет собой вымазанное сажей лицо; чепчик, скрывающий волосы, напоминает о бритой голове, обязательной для Планипедов. Эти туфли без подошв служат напоминанием о тех, кто ходит босиком, а побои, которые Арлекин так часто получает от своего хозяина, заставляют вспомнить о тех унижениях, которым подвергались Планипеды. О способности Арлекина вызывать смех движением головы и рта, мимикой лица и голосом, Цицерон пишет: «…Quid enim potest tam ridiculum quam Sannio esse? Qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso». Эти слова относились к Санниони и мимам, на которых походил арлекин. Характер, придаваемый «Цанни» Италианской комедией прошлых веков, был тот же как и у древних латинян и греков, а именно шута и обжоры». Здесь следует мимоходом упомянуть о том, что существовали два «Цанни» — «Арлекино» и «Скаппино», но Скаппино увы скрылся [[11]](#footnote-12)\*) из этого мира. Арлекино родился в долине Бергама; он говорит на венецианском диалекте из уважения к интеллигентности своей аудитории, которая, если бы он стал говорить на

- 71 -

своем родном диалекте, не поняла бы ни олова. «Бергамский негр», пишет Мармонтело, «есть нелепость и нужно предположить, что какой-нибудь африканский раб был первым прототипом этого лица». Вы ошибаетесь, милостивый государь, кожа Арлекина почернела не от африканского солнца, а от сажи, которою «Фаллофори» чернили свои лица «fuligine faciem obductam» с целью подражания и высмеивания иностранных рабов.

Некоторые утверждают, что Микель-Анджело, вдохновленный древним сатиром, оказал свое влияние на изменение «маски» Арлекина с целью придания ей большей артистичности. Представьте себе, даже божественный Буанаротти и тот интересовался марионетками! «Характер Арлекина», говорит Мармонтель, «представляет собою смесь невежества, остроумия, глупости и грации. Арлекин представляет собою несовершенного человека, большого ребенка, в котором наблюдаются проблески ума и под видимой беззаботностью которого кроется некоторая проницательность. Он по подвижности, легкости и грации похож на котенка с прибавкой некоторой прирожденной грубости, которая придает забавный оттенок всему, что он делает. Он исполняет роль терпеливого, верного, преданного слуги, всегда влюбленного и находящегося в затруднительных обстоятельствах по своей ли вине, или вине своего господина горюя и радуясь, как дитя».

Послушаем Арлекина, когда он просит взять его в услужение:

«Синьор Флориндо, я знаю, что вам нужен слуга, вы уже их меняли триста двадцать семь раз в году и я надеюсь своим поступлением к вам на службу округлить эту цифру. Я умею все делать... есть, пить, спать и заводить любовные шашни со служанками: мой единственный недостаток заключается в том, что я не люблю работать. Я буду исполнителен как лентяй, верен, как домашний вор, скрытен как землетрясение, и бдителен как кот».

«Бригхелла» [[12]](#footnote-13)\*) тоже родом из Бергама, но он горожанин,

- 72 -

а не житель долин. Именно вследствие этого, в чем мне не особенно приятно признаться, он также хитер, коварен, пронырлив, хвастлив, лжив и вороват, как Арлекин простодушен, задумчив, нежен, скромен и предан. Я не хочу говорить ни о ком ничего дурного, но «Бригхелла» представляет собой совершенный тип «canaglia infame»[[13]](#footnote-14) ♦). Он дерзок с женщинами, раболепен с мужчинами, надменен со слабыми и труслив с сильными; когда он боится, то он неумолим и пускает в ход свой нож, иногда даже вероломно. С другой стороны, он обладает массой достоинств: поет, танцует, играет на трубе и всегда знает, где ему найти двадцать «Svanziche» в случае нужды»... а она встречается у него триста шестьдесят пять раз в году. Вот его собственная автобиография... «Двенадцати лет я был первый раз посажен в тюрьму, в пятнадцать приставлен к позорному столбу, в двадцать был высечен, а в двадцать пять попал в первый раз на галеры. Грамматику, риторику, философию, гуманитарные науки я прошел очень рано; если вы будете обвинять меня в том, что я подвергался телесному наказанию и был на галерах, то я отвечу вам, что служил своему князю, как на воде, так и на суше. Теперь я охотник, я живу тем, что убиваю, но меня нельзя назвать вором, а скорей искусным математиком, который находит вещи раньше, чем их теряют владельцы». Теперь однако Бригхелла стал более чувствительным, я не скажу, чтобы он стал лучше чем был, но он не грабит и не убивает и более склонен обманывать женщин в любовных интригах, чем мужчин в деловых отношениях.

Третьей «маской» бураттини являются «доктор», уроженец Болоньи, одетый во все черное, с шоколадного цвета «morett’ой на лбу и носу и с темно-багровыми щеками. Он один из тех ученых людей, которые ничего не знают, или скорей знают все наполовину и потому на всяком шагу делают промахи, вызывающие смех.

«Доктор» называет себя академиком из Флоренции, врачом, нотариусом, адвокатом, или астрономом,

- 73 -

смотря по обстоятельствам и астрологом, когда ему удается найти легковерных слушателей. Но ученый «доктор» не всегда умеет верно предсказывать. «Рогантипо» римлянин, происходящий по прямой линии от Пиргополиниса, которого Платон обессмертил под именем «Miles Gloriosus». Подобно ему этот забияка и хвастун угрожает своим врагам, что он их съест живыми и обнажает всякую минуту свою шпагу, нанося самые ужасные удары. Он одет в платье, похожее на ливрею папской гвардии; красный мундир, темно-синие панталоны и огромная остроконечная шляпа на голове; он ступает тяжело, делая прыжки с отважным видом с расчетом напугать всех окружающих и отряхивается как собака, только что вышедшая из воды для того, чтобы ясно было слышно бряцание надетого на нем оружия; он постоянно оборачивается, чтобы посмотреть, кто смеется, или свистит и кто осмеливается открыть свой рот в то время, когда он тут. «Сандроне» и «Карчиофо» самые новейшие «маски». О «Сандроне» мы будем говорить позднее, так как его биография связана с историей семьи хозяина балагана, до такой степени типичной и странной, что ей придется посвятить отдельную главу.

«Карчиофо» — неаполитанский фантом с большой головой и худым телом; краснощекий, беззаботный и неуклюжий. Он появился на свет в Пизе в театре «Belle Torri», года четыре тому назад и его отцом был Тертулиано Пиччинино, старший сын «Орацио», хозяина балагана, известного во всей Тосканской и Римской провинциях...

Наступал вечер... представление должно было начаться и Тертулиано стоял у входа, собирая деньги с приходившей публики: «Вперед, проходите вперед, синьоры, и занимайте хорошие места». Вдруг один солдат — артиллерист, вытолкнутый вперед, обратился к своему соседу рекруту, торговавшемуся из за билета: «Проходите, сказал первый «представление очень интересно». «Идите и смотрите, а у меня нет денег», «Проходите, карчиофо»[[14]](#footnote-15)\*). Это бранное слово было услышано Пиччинини, который улыбнулся рекруту и в этот момент была создана роль

- 74 –

Корчиофо, вызывающая восхищение во всей Тоскане — и Умбрии.

«Корчиофо» удивительное действующее лицо. Он ходит раскачивающейся походкой, с согнутыми коленями; двигает головой, ртом, глазами и плечами, пьет, курит, ест макароны, берет свечку со стола, чтобы зажечь трубку и ставит ее обратно, причем всякое из этих движений сопровождается аплодисментами со стороны публики.

Другим очень древним фантошем, еще продолжающим выступать на сцене театра марионеток, является «Диаболо» со всеми атрибутами и отличительными признаками его демонической натуры. Очень интересно изучить и описать историю «Демонио», как комического актера. Но это завело бы нас слишком далеко и отвлекло бы от нашего предмета.

Несомненно, что «Диаболо» часто принимал участие вместе с другими бураттини в итальянских священных представлениях и мистериях в «чудесных и торжественных представлениях в Англии» (Miracle plaus and Pageants), в «sotties» во Франции и в «Tokkenspieler» в Германии, и пока существовала литургическая драма в Европе, фигура Сатаны необходимым образом представляла контраст с фигурой «Padre Eterno», с целью более блестящего торжества этого последнего. Впоследствии, когда театр изменил свой характер, язык, темы и способ представления, фигура «Padre Eterno» с возмущением сошла со сцены, а Диаболо, естественно остался, и расположился, как у себя дома.

Остальные действующие лица и «маски» представлений «бураттини», как-то «Стенторелло», «Менегино», «Джиандуйа», «Джероломо», «Тартаглия», те-же самые, какие появляются в представлениях настоящих актеров, отличаясь от них только, может быть, большею неутомимостью и податливостью. О Пульчинелло[[15]](#footnote-16) \*) стяжавшем себе славу в Европе, мне придется сказать несколько слов, хотя он является таким действующим лицом, которое не исключительно принадлежит театру «бураттини».

- 75 -

Но он, может быть, представляет собою самую древнюю маску, когда либо появлявшуюся на сцене, первую, которая появилась в оригинальной форме фантоша и которая всего лучше сохранила свою национальную физиономию, несмотря на свои постоянные странствия, в течении которых он побывал во всех странах мира, принимая в каждой из них новое имя, костюм, характер и привычки. Биографы, говоря о Пульчинелло в лице живого актера, производят его от «Mimus allius u Maceus’a. Но после того, когда в 1726 была выкопана бронзовая статуя, помещенная затем в Музей Каппони и воспроизводящая точно фигуру, профиль, костюм и общий вид Пульчинелло театра марионеток, является вопрос, кто же из двух: фантош, или актер первым выступил в этой роли.

Во всяком случае, несомненно то, что Пульчинелло был втечении долгого времени душою театра марионеток. Везде, где только хозяин балагана находил свободное местечко, чтобы поставить свои «castello», везде появлялся Пульчинелла, в Риме и Неаполе называемый Поллигинелла, во Франции Полишинелем, в Англии Пунчем, в Германии Гансвурстом, в Испании дон Кристовалем Поличинело, повсюду по внешности подобный бронзовой статуе Музея Каппони, в широком белом костюме, перетянутом кожаным поясом, в остроконечном колпаке на голове, с черной полумаской на лице, с крючковатым носом и большим родимым пятном на щеке.

Такая голова и костюм представляют наиболее совершенный тип бураттино, как нельзя более подходящий для того, чтобы приводиться в движение тремя пальцами хозяина балагана. Даже и в настоящее время Пульчинелло находится в подчиненном положении, становясь — в зависимости от обстоятельств—то хитрым, то безрассудным, воздержным, или жадным, болтливым, или молчаливым, подвижным, веселым, саркастическим, злым на язык, смотря по надобности. Поезжайте вокруг света и где бы вы ни были, в Европе Азии, Африке и Америке, вы повсюду найдете Пульчинелло с суковатой палкой в руках, всегда готового пустить ее в ход и отколотить диавола и рогам, или полицейского комиссара по голове.

- 76 -

За сценой.

То, что представляется нашему взору за театральной занавесью, совершенно необыкновенно. Мы видим тесное, темное и загроможденное помещение. Со всех сторон несется невыносимый, совсем особенный запах смеси краски и лака, свечного нагара, керосина и жира с добавлением чуть-чуть чеснока и старого сыра. Вдоль стен висят пятьдесят, или шестьдесят бедных маленьких фантошей обоего пола, подобно селедкам, устремив на вас из мрака свои стеклянные глаза с таким выражением, что у вас застывает кровь в жилах. У одного голова вывернута назад и болтается на спине, у другого скрючены руки и искривлены ноги, все имеют вид людей умерших на виселице после многих часов спазмотических конвульсий. Шесть, или семь огромного роста призраков движутся около них, подобно колоссальным гигантам среди пигмеев. Они ходят тихо, занятые расстановкой различных лиц, животных и других предметов, которые нужны будут для вечернего представления. Это хозяин балагана и его помощники.

Рассматриваемые вблизи в этой тесноте и дымной атмосфере, в присутствии настоящих живых людей, эти маленькие бураттини, скученные то там, то здесь, представляются роем чудовищных насекомых, и кажется невозможным, что они могут дать что-нибудь приближающееся к той полной иллюзии, которая так необходима для театрального представления.

А между тем, как только поднимается занавес, получается изумительный эффект. Пропорциональность фигур, размеров сцены, декораций и реквизита соблюдена до такой степени точно, что через пять минут после начала представления глаз начинает привыкать к этому гармоническому соотношению: маленькие марионетки приобретают вид живых существ, пространство, занимаемое сценой, как будто увеличивается, задний план отступает назад и мало по малу зритель начинает воображать, что он присутствует при представлении настоящих актеров. Управляющие движением кукол, конечно, скрыты от глаз зрителя и вопреки принципу разделения труда они одновременно

- 77 -

заведуют и движениями кукол и читают их роли.

Нормальный бураттино бывает обыкновенно шестидесяти сантиметров в вышину и состоит из шести кусков: головы, двух рук, двух ног, и туловища, сделанных из легкого дерева.

Головы делаются особыми искусными мастерами в том случае, когда они должны изображать какую-нибудь особенную, или традиционную маску, или иметь сходство с кем-нибудь из современных деятелей, хорошо известных зрителям, и обыкновенно стоят семь, или восемь лир каждая.

Во всех остальных случаях сам хозяин балагана делает все необходимое. Шея прикреплена к телу посредством железного крючка и кольца. Руки от локтя до плеча и ноги от колена до бедра сделаны в форме широких матерчатых рукавов и потому допускают всякое требуемое движение.

В главных же фигурах, также как и в специальных «масках», свойственных отдельным провинциям, все части сделаны из дерева, причем отдельные куски так искусно составлены, что дают возможность производить движения во всевозможных направлениях. К верхушке головы прикреплено железное кольцо для прута, который поддерживает фигуру, когда она находится в покое. Этот прут имеет около метра в длину и оканчивается крючком. Под этим крючком находится довольно большой деревянный шар, прикрепленный к пруту: на этом шаре вбиты маленькие крючки и колечки, с прикрепленными к ним проволоками, при помощи которых «фантош» очень легко может производить всевозможные жесты. Обыкновенно пользуются четырьмя из этих проволок, двумя для рук и двумя для ног, или лучше сказать для кистей рук и для ступней.

В том случае, если марионетки должны выполнять какие-нибудь специальные и характерные движения, нижняя проволока прикрепляется к коленям.

Но часто бывает, что некоторым фигурам приходится выполнять более сложные движения; в таком случае число проволок увеличивается; их направление и способ действия

- 78 -

координируется многими кольцами и различные проволоки соединяются у прута, пустого в середине, к которому в таких случаях сверху прикреплен большой шар с боковыми зацепками и добавочными крючками.

Некоторые бураттини двигают глазами, открывают и закрывают рот и двигают пальцами рук. Так, напр., Тартаглия складывает свои губы таким образом, что получается очень смешная гримаса Рогантино скрежещет зубами, Стентерелло подносит палец к носу и трет его, когда ему нужно что-нибудь обдумать. У знаменитого Карчиофо в пустое туловище вставлен металлический ящик, заключающий в себе такой механизм и приспособления, что он может пить, есть макароны и курить; его руки так устроены, что, двигая пальцами, он может подражать игре музыканта на скрипке, кроме того, его платье приспособлено таким образом, что он может раздеваться и появляться на сцене в рубашке и жилете.

Для перворазрядного театра марионеток необходимо иметь по меньшей мере сто бураттини и очень часто даже две, или три фигуры одного и того же действующего лица, чтобы иметь возможность быстро производить различные перемены костюма.

Хозяева балаганов обыкновенно спокойные, безобидные, честные отцы семейств. Они занимаются почти всегда еще каким-нибудь ремеслом, или делом; между ними встречаются токари, плотники, резчики, живописцы и декораторы. Но все они горячо любят свое искусство и рассуждают о своих театрах, декорациях, актерах, путешествиям по различным площадям Италии, о вкусах и настроении публики и сравнительном достоинстве комедий и авторов, с видом и важностью первостепенных актеров, рассказывающих о своих многочисленных триумфах.

Из разговора с первостепенными хозяевами балаганов, я вывел заключение, что любовь к театру марионеток более развита в городах, чем в деревне, а также что на крестьян и детей совершенство механизма самых изысканных фигур производит очень мало впечатления и что для настоящей оценки физических и нравственных качеств какого-нибудь «Карчиофо» нужна избранная публика высоко развитых людей.

- 79 -

Некоторые статистические данные.

В настоящее время существуют более четырехсот больших и маленьких театров марионеток в Италии[[16]](#footnote-17) \*). Я не считаю здесь тех мелких балаганчиков, где какой-нибудь странствующий бедняк хозяин дает представление с парой фантошей при помощи своих пальцев и забавляет толпу мошенников и карманных воришек на ярмарке, или бульваре представлением «Пульчинелло», диаболо и карабинера. Таких балаганчиков вдвое или втрое больше, чем настоящих театров; они появляются и исчезают, все их имущество заключается в коробке или узле, которые они носят с собой, подобно греческому философу... и никто не обращает на них внимания, никто не знает их и никто не думает о них. Я имею в виду только «intraprenditori, di spettacoli» театра марионеток, т. е. о таких предпринимателях этого дела с маленьким капиталом, которые путешествуют из города в город, расставляя свои кулисы на сцене какого-нибудь настоящего театра и давая ряд представлений, о которых они объявляют плакатами, расклеиваемыми на стенах; о тех, которые тем или другим путем составили труппу, обзавелись репертуаром, декорациями и реквизитом, равносильным для них ценному имуществу.

По моим расчетам, в основание которых мною взяты очень умеренные цифры, Италия может считать число бураттини в ее пределах, доходящим до 40 тысяч фигур. В особенности их много в южных провинциях полуострова. Сильно населенные города на берегах двух морей почти не знают других драматических театров кроме марионеточных. Даже в Неаполе, Гаете, Салерно, Аквилии и Казерта механические театры иногда конкурируют с настоящими. В остальной части Италии мы встречаем бродячие труппы бураттини, которые всякий месяц переходят с места на место, подобно кочевым труппам странствующих драматических актеров, переходящим из театра в театр. В Милане и в Ломбардских провинциях находится много марионеточных трупп, которые делают хорошие дела. Одною из самых знаменитых

- 80 -

считается труппа братьев Пранди из Бресчии, которая много раз проходила по Тоскане и которая пользовалась большим успехом во Флоренции, Сиене и Пизе.

У нас в Тоскане после Нокки появился Пагани из Флоренции и Клаботтари из Легхорна, которые приобрели известность у любителей представлений бурратини. В Турине наиболее славятся Лупи и Дакомо; в Форли Майнетти; в Дрези Салици и Церути и в Генуе Лючиане Цане.

Но ни одна из этих трупп не остается надолго в каком-нибудь одном городе; все они переходят с места на место и последовательно посещают всякую часть полуострова.

Во Флоренции, Эмполи, Прато, Пизе, Легхорне и Порю феррато славилась труппа Орацио Пиччинини до самого последнего времени, театр ее был так изящен, а коллекция фантошей настолько разнообразна, что с ней не могла конкурировать никакая другая труппа. В настоящее время труппа Пиччинини покоится на лаврах в крепком сундуке в прелестном доме, который был куплен Орацио на сделанные им сбережения в чудных окрестностях Эмполи.

Этот пример может служить поощрением, но не следует думать, что путь хозяев бураттини всегда усеян розами. Соорудить и поддерживать театр соответственно всем правилам искусства стоит очень дорого. Публика становится все более и более требовательной и все резче и резче критикует. Она требует восточной роскоши в сценической обстановке, разнообразия и совершенства механизма, новых чудес и разорительного богатства платьев, с отделкой из золота, серебра, римского жемчуга, блесток, перьев, бахромы, шелка и кистей. Балы на этих сценах представляют настоящие хореографические представления, требующие великолепной постановки, искусных музыкантов и, главным образом, бураттини.

Вошло в обычай ставить на афише имя декоратора, также как и режиссера, главного портного и директора оркестра с его тридцатью профессорами, которые ни в каком случае не должны быть анонимны.

Кроме балерин-марионеток существуют еще акробаты и фокусники бураттини, которые ходят по узкому канату и дают представления на трапеции без малейшего признака

- 81 -

каких-либо проволок для управления, или поддержки; есть и такие бураттини, которые исполняют роль летающего человека, в роде Леотарда, или эквилибриста, в роде Блондена, — и такие, которые жонглируют мячами, бутылками и кинжалами, фехтуют, стреляют из ружей, прыгают через обручи и играют на скрипке при аккомпанементе полного оркестра. Все это очень красиво, но не имеет ничего общего с простой, непритязательной игрой марионеток прежнего времени. Если театр марионеток будет идти дальше таким путем, то бураттини постепенно превратятся в автоматов, и их театры преобразуются в механические сооружения, замечательно искусно придуманные и составленные.

А тогда нам придется проститься со всякой оригинальностью, вдохновением, с трудом и искусством хозяина балагана, показывающего и управляющего куклами. «La mise en scène etouffe l’art sous les oripeaux» (Постановка душит искусство мишурой), восклицает Франсуа Сарсе, «ceci tuera cela» (и убьет его). И хотя он обращается к «Comédie française», но слова его остаются гласом вопиющего в пустыне. Но бураттини, может быть, и послушают его.

Репертуар марионеток.

Я был бы самонадеянным безумцем, если бы имел в виду дать полный перечень всех произведений, продекламированных, импровизированных и исполненных италианскими бураттини с первого появления их на сцене. Я ограничусь только перечислением тех драм, фарсов и комедий, которые освящены традицией и составляют более, или менее постоянный репертуар театра марионеток.

Несомненно, что в течение первых попыток театральных кукол к автономной жизни, священные драмы, «легенды» святых и сказания о чудесах, покрывали расходы хозяев бураттини, во-первых, благодаря возможности воспользоваться фигурами и механизмом только что употреблявшимися для «священных представлений» и вследствие приобретенной практики при чтении длинных периодов «Laude», библейских и евангельских отрывков

- 82 -

в литургических представлениях. Что это действительно было так, ясно из того факта, что некоторые из этих мистерий, несколько освеженные и исправленные соответственно, новейшим требованиям, до сих пор входят в репертуар некоторых марионеточных трупп и играются, как в деревне, так и в городах, как, напр., «Страсти нашего Господа Иисуса Христа» сочинения Моджорано, «Блудный сын» Чекки, «Жизнь и смерть св. Варфоломея», «Кающаяся Магдалина» Андреини, «Джузеппе-еврей» Скамакки, «Самсон и Далила» Падре Россела, «Иуда Искариотский» Лоттини и «Св. Текла и Св. Маргарита Кортонская» неизвестного автора.

Позднее, когда «маски» и фарсы вошли в моду, бураттини получили в свое пользование, как мы уже видели, все сценарии Comedia dell Arte и частью переписывали, частью импровизировали произведения, создавшие славу италианским актерам того времени; комедии Руцанте, делла Скала, Андреини и других авторов, впоследствии появившиеся во Франции в театре марионеток «Fieri», о чем мы будем говорить в свое время.

Бураттини в это время пользовались самыми древними сценариями, измененными и дополненными соответственно новым требованиям деревянных действующих лиц, так было с пьесами «Li sdegni degli amanti» Оттавио Жанидо, «Gli amanti scherniti», „Amor non inteso» Боккабадати, «La caccia degli amori», „Gli anelli magici», „Arlecchino finto principe», „I due vecchi Gemelli», „Il finto negromante», „La principezza addormentata», „Il giusto principe», „Il finto marita», „L’inno cenza riconosciuta», „Il Basilisco di Berganasso», «La schiava», „Amor non vuol imganni», „Arlecchino ladro sbirro l giudice», „Eularia muta per amore», «Rosalba in cantatrice», „Il barone tedesco», „Il gran Convitate di Pietra». Многие из импровизированных пьес так и погибли в балаганах, ставившихся прямо на улице, где их разыгрывали странствующие хозяева «fraccuradi» и «фантошей», или на театрах бесчисленных Академий и конгрегаций, быстро возникших повсюду на всем полуострове.

В этих импровизациях всего более прославился Пиетро Сузини, зять Лоренцо Липпи, автора «Malmantile riacquisto», который по свидетельству Сальвини выступал

- 83 -

в «casino das Marco» во время принца Леопольда, и был одним из деятельных членов «Accademia de Rifritti». Затем появились баснописные драмы и пантомимы: «L’Angellino Bel verde», «Le tre melarance», «Il re cervo», „La donna Serpento», все басни Гоцци, „La Grotta incantata» Пирола, «Il noce di Benevento» Финоли, «La Fata Margana» «Il flauto magico», «Cutichio et Sinfarosa», «Il castello di Udolfo», «Leonzio o l’incredulo punito», «L’alchemista», «Il castello incantato».

Вслед за ними стали даваться патетические и романческие драмы прошлого и нашего столетия: «Genovieffa di Brabante ovvero le cadute del terribile Galo» Джаспери, «Bianca e Fernando alla tomba del Ducad’Aqrigento» Рати, «L’orfanella della Svizzera» Маркиани, «Ilconto di San Germano» Прина, «Elisabetta Potowsky ovvero gli Esilloti in Siberia» и «Il furioso all’Isola di san Domingo» Ферретти.

Все драмы Авелони и Федерици, все французские мелодрамы, переведенные и приспособленные к италианской сцене, все немецкие комедии Иффланда и Коцебу, подчищенные и измененные, таким образом, чтобы дать возможность появлению Арлекина, Бригеллы, Менехино, Джиандуло и Стенторелло, проходили одна за другой на сцене театра марионеток.

Очень возможно, что никакая другая сцена не могла бы так точно воспроизвести «дух времени» и что никакой другой театр не мог лучше выразить критический и философский дух современного общества, как театр бураттини, действующий со всей преобладающей страстью данного момента, блистающий пародиями, сатирами, смелыми фарсами, намеками на все текущие события и политических деятелей, и импровизированными тирадами. Все великие люди, все реформаторы, все герои дня, все отвлеченные существа, все олицетворения идей, все герои религии, атеизма, эпической поэзии, романа и хроники... от Иисуса Христа до Вельзевула, от Дона Перионе до Уго Басси, от Виктора Эмануила до Гарибальди, от Ринальдо ди Монтальбано до Мастрильи, от Жанны д'Арк до Монаки из Кракова, от Карла V до Джиованни Черной Шайки — все они были воскрешены бураттини на подмостках театра марионеток.

- 84 -

Марионетки в Испании.

Закройте ваши глаза на одну минуту и представьте, что вы, как во сне, перенеслись в другую эпоху и страну и входите вместе со мной в мрачную келью испанского монастыря конца 1551 года. Вокруг стен на дубовых столах лежит множество моделей гидравлических машин, военных орудий, стенных и карманных часов. На столе, стоящем посередине комнаты, находится множество маленьких деревянных фигур, прекрасно сделанных и одетых в военные доспехи, которые представляют то сражение, то военный совет, то поход и наконец, собрание; все они жестикулируют удивительно естественно и обсуждают устами управляющего ими мастера самые трудные проблемы философии и механики. Этот молодой и крепкого сложения человек держит в руках все проволоки марионеток и читает все роли этой странной комедии в то время, как старый воин, стоящий с другой стороны стола, внимательно слушает его, стараясь не пропустить ни одного жеста, ни одного движения и слова этих необыкновенных «фигурантов».

Монастырь этот называется монастырем Св. Юста; мастера, управляющего движениями марионеток, зовут Джианелло Торриани; а неподвижно стоящий против него человек никто иной, как его величество император Карл V, мечтавший о покорении и подчинении себе всего света, соперник Франциска I завоеватель Павии, освободитель христиан,

- 85 -

победитель Барбароссо; он улыбается, с интересом слушает монолог и наблюдает за движениями марионеток, а величайший механик своего времени Джианелло Торриани, которого Коварувиас в своем сочинении «Tesoro della lingua castellana», называет вторым Архимедом, не считает унизительным приложение своего таланта и искусства к устройству и усовершенствованию бураттини.

Для всякого, кто читал, или пожелает прочесть исторический труд Тирабиши об эрудиции и научных заслугах Джианнелло Торриани, будет трудно понять, почему такой неутомимый исследователь высоких проблем, такой талантливый механик мыслитель и философ, предавался втечении довольно долгого времени занятиям с игрушками и фокусами марионеточного театра.

Но он перестанет удивляться, если вспомнит, что таким путем этот знаменитейший ученый, связанный узами глубокой симпатии и преданности с великим, удалившимся от света монархом, старался до некоторой степени восстановить его умственные способности расстроенные и омраченные горем и невзгодами, постепенно призывая его к изучению запутанных вопросов политики и управления, относительно которых с ним часто советовался беспокойный и подозрительный Филипп, его сын и наследник.

Только таким путем, т. е, при посредстве чудес механики, сооружения часов и манипуляций марионеток, к которым он всегда питал большее пристрастие, можно было вывести Карла V из состояния душевного угнетения и апатии.

И вот в первые два года меланхолии и добровольного заключения Карла V его ученый и сострадательный друг согласился уединиться в стенах мрачного монастыря и при своей изумительной учености и способностях снизойти до скромной деятельности простого управителя марионеток. Фламинио Страда в своей книге о Фламандской войне рассказывает о том, каковы были эти марионетки.

«Некоторые из них бьют в барабаны, другие играют на трубах; одни изображают всадников, бешено набрасывающихся друг на друга с опущенным забралом и поднятым копьем, другие танцуют и прыгают. Между прочим, одна из марионеток выходила с клеткою в руках

- 86 -

которую в данный момент она открывала, выпуская птиц, разлетавшихся по сцене. Фрей Пикилло, монах монастыря Св. Юста, присутствовавший на представлении, был так изумлен, что сотворил знамение креста и поспешил уйти, подозревая, что в эти изумительные деревянные фигурки вселился каким-то таинственным образом демон».

Изобретения италианца Торриани «скоро перешли в руки» titereros деревенских хозяев балаганов, которые по большей части пришли из провинций нашего полуострова; «castelli» были быстро поставлены на открытых площадях Мадрида, Севильи и Валенсии, и подвижные театры стали размножаться в Барселоне, Кордове и Гранаде. Позднее марионетки проникли в Португалию и Лиссабонские жители получили возможность аплодировать искусным маленьким фигуркам на импровизированной сцене в «Tragedia filosofica», под заглавием: «La morte di Socrate».

Приключения, рассказываемые в «Libro de entertenimento de la Picara Iustina compuesto por el licendiado Don Francesco de Libeda, natural de Toledo», раскрывают перед нами самые интимные подробности жизни старого италианского эмигранта, который был владельцем театра марионеток в Севилье около начала шестнадцатого столетия; там же описываются тончайшие движения и изумительные действия того деревянного героя, которому Севильская публика дала права гражданства, окрестив его именем «Don Cristoval Pulchinella».

«У моего прадеда», рассказывает Пикара Жюстина — был роскошный кукольный театр, прекрасно обставленный исполнителями и костюмами. Мой предок был очень мал ростом, почти карлик; так что все различие между ним и марионетками заключалось только в голосе, так как он от своего лица говорил без помощи pivett’ы.

Видеть и слышать его и маленьких управляемых им «figurini» доставляло такое удовольствие и наслаждение, что когда наступало время представления, хозяева всевозможных лавок и магазинов, заслышав звук барабана и флейты, спешили в театр, чтобы занять хорошие места, забывая даже закрыть свои лавки.

Следует здесь заметить, что репертуар испанских и португальских марионеток существенно отличался от репертуара других европейских бураттини, твердо удержав

- 87 -

только все отличительные и характеристические черты своей прежней связи с церковью. Приведенного примера «Morte di Socrate» совершенно достаточно, чтобы дать представление об этом роде зрелищ, который наиболее пользовался одобрением публики иберийского полуострова.

Кроме того действующие лица театра марионеток в Испании более чем где либо отличались сохранением национальных черт. За исключением космополитичного «Пульчинелла», ни одна италианская марионетка не акклиматизировалась в этой стране. Тем не менее увлечение марионетками было и остается до сих пор очень резко выраженным. Обильные доказательства этого мы имеем в сочинениях самых знаменитых писателей. Но зачем нам искать доказательства популярности марионеток в книгах испанских библиотек, когда мы имеем свидетельство великого Сервантеса в его «Verdodere historia dell ingegnoso hidalgo Don Quijote de la Mancha?». Всякий наверно помнит двадцать шестую главу второй части «donde se prosigua la graciosa aventura del tirerero», который в присутствии «Trista figura» и некоторых из его друзей дал представление «Senor Don Galferos y de su esposa Melisendra», патетические части которого «andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles». Марионетки так хорошо исполняли свои роли, так полна была иллюзия, производимая этими маленькими движущимися фигурками, так естественно было бряцание оружием и нападение на Дана Галифероса, что храбрый гидальго забыл о представлении, вскочил с места и бросился на помощь притесняемым, размахивая мечом и нанося удары толпе мавританских бураттини направо и налево, раня и калеча и наконец махнул мечом таким образом, что если бы маэстро Педро по счастливой случайности не уклонился от удара, то его голова была бы раздроблена на куски, совершенно так, как если бы она была сделана из марципана.

Марионетки в Англии.

При вступлении впервые на путь, ведущий из Испании в Англию в поисках за документами и для изучения нравов и обычаев марионеток в соединенном королевстве Великобритании

- 88 -

и Ирландии, тотчас же в голове является соображение общего и психологического характера.

Многим может показаться странным, чтобы забава или развлечение, обнаруживающее как со стороны зрителей, так и артистов особую живость воображения и нервную восприимчивость, такую глубокую и тонкую, могли бы пользоваться успехом у народа крайнего севера, по природе своей спокойного, тихого и уравновешенного, рожденного под холодными небесами и привыкшего к суровой, трудной жизни. А между тем явление это, как это ни удивительно, постоянно и неизменно повторяется среди северных народов. В сущности с тех пор, как стоит мир, марионетки всегда были горячо приветствуемы как в Лондоне, Амстердаме, Москве и Берлине, так и в Риме, Флоренции и Милане.

Марионетки в Англии ведут свое начало с очень давних времен и одинаково дороги как простолюдину, так и аристократу, дипломату и военному также, как рабочему, женщинам и детям.

Несомненно, что первые марионетки, появившиеся на острове, были итальянскими. Это ясно установлено по тем названиям, которые эти маленькие деревянные фигурки усвоили себе для сценических представлений и неизменно продолжали носить в этой отдаленной стране, а также по старинным документам и сочинениям, относящимся к ним.

Назывались они «Pupazzi» (куклы). Помимо того, в письме городского совета, адресованном лорд-мэру Лондона от 14-го июля 1576 г. устраняется всякое сомнение относительно их национального происхождения, так как письмо это в точности уполномочивает «итальянских марионеток» остановиться в Сити и продолжать свои своеобразные представления, как это происходило раньше «с незапамятных времен».

К чести этих кочующих фигляров надо заметить, что они быстро усвоили себе привычки, обычаи, взгляды и вкусы английской публики.

С самого начала семнадцатого столетия эти «подвижные человеки» переносили свои легкие театрики из одного прихода в другой, давая представления мистерий, моралите или

- 89 -

мираклей, чередуя эти религиозные сцены песнями и легендами из национальных баллад, драмами, иллюстрирующими приключения короля Балдуина, историю Робина Гуда, Марианны и маленького Джона, битвы Великанов и появления Духов и Парок, — все это оживляемое в промежутках представлениями интермедии.

Таким образом в очень короткое время, марионетки не только приобрели все возраставшую популярность, но добились такого солидного и почетного положения в литературе страны, что, вероятно, ни в одном государстве Европы нельзя так легко найти их следы упоминание в произведениях поэтов, драматургов и наиболее знаменитых и прославленных романистов.

От Чаусера до Байрона, от сэра Филиппа Сиднея до Вильяма Гацлитта не было ни одного автора, который не дал бы в своих произведениях несколько точных и достоверных сведений об этом предмете или не привел бы нескольких отрывков из репертуара марионеток.

Взяв хотя бы одного Шекспира, мы находим по крайней мере в пятнадцати из его драм целые страницы, относящиеся к ним; наиболее трагические персонажи в его бессмертных пьесах в наиболее торжественные моменты и в самых патетических сценах прибегают к сравнениям, метафорам или примерам из «кукольного театра».

В комедии «Укрощение Строптивой» одно из главных действующих лиц, человек, по-видимому, знающий себе цену, просит приятеля отыскать ему богатую невесту, причем Грумио, слуга его, поясняя слова своего господина, советует честному свату женить его хоть «на старой карге, у которой нет ни одного зуба, или на марионетке», только бы деньги были.

Также и в «Буре», чародей Просперо, описывая жезлом магические круги в воздухе, призывает злых духов и сильфов, восклицая громким голосом:

«Призываю вас, таинственные твари, непонятные создания, полу-марионетки, свивающие при свете месяца кружки из кислых трав, которых даже овцы не едят».

Наиболее частые ссылки на марионеток можно найти в пьесах: «Антоний и Клеопатра» (действ. 5, сцена 2), «Сон

- 90 -

в летнюю ночь» (действ. 3, сцена 2), «Ромео и Джульетта» (действ. 3, сцена 5), «Гамлет» (действ. 3, сцена 4), «Король Лир» (действ, 3, сцена 2) и «Двенадцатая ночь» (действ. 4, сцена 2). Но это еще не все. Шекспир и многие из его наиболее прославленных и знаменитых предшественников писали специально для театров марионеток драмы и комедии, которые, дополненные и разработанные вошли впоследствии в обычный репертуар больших театров.

Комедия «Каждый не в духе» была первоначально написана Бен-Джонсоном для небольшого театра марионеток в Сити; также не требует доказательств и то, что представление Шекспировского «Юлия Цезаря» происходило в кукольном театре, неподалеку от лондонского Тоуера.

Роберт Грин написал для них свои две знаменитые мистерии «Человеческий разум» и «Диалог Див».

Свифт посвятил им один из лучших своих трудов «Сказку об ушате», украшенную прекрасным рисунком Гогардта, на котором изображен иезуитский проповедник на кафедре, дергающий обеими руками за проволоки двух марионеток, одну, изображающую Бога Отца другую Дьявола. На выдающейся части кафедры видны еще шесть других фигур: Адама, Евы, св. Петра, св. Павла, Моисея, Аарона.

Около 1562 года великий переворот в направлении Европейского вкуса, названный Возрождением, ввел в Англии новые драматические формы и привел к первым попыткам установить постоянные и правильно-организованные театры.

Марионеткам прежде всех пришлось расширить и обогатить свой репертуар новыми светскими комедиями. Деккер написал для них свои самые блестящие «Кукольные комедии». Повсюду появились постоянные театры. Великолепное здание было построено в Эльтаме, тогдашней королевской резиденции в графстве Кент.

Гаспар Мэн в его комедии «Брак в Сити», упоминает о пристрастии женщин к кукольным представлениям; в другой комедии, Бен-Джонсон, перечисляя всяческие удовольствия, предоставленные дамам из общества, особенно настаивает по возможности ежедневно посещать театры марионеток.

- 91 -

В 1642 г. приказом от 2-го сентября все театры в Англии были уничтожены, и это суровое распоряжение было закреплено эдиктом от 22-го октября 1647 г. но марионетки были определенно избавлены от этой чудовищной опалы.

Нетрудно вообразить себе тогдашнее положение вещей. Весь репертуар больших театров; все прозаические произведения, музыка, оперы, оратории, драмы, трагедии и комедии попали в руки собственников кукольных театров, которые из Франции и Италии вихрем перенеслись на берега Темзы, в страну, где все современные авторы отдавали весь свой талант и способности произведениям для театра марионеток.

Приводим краткий и естественно неполный список названий пьес, упоминаемых у первостепенных авторов того времени в Англии, начиная с старинных «мираклей», «моралите», «парадов» и старинных легендарных «эронип».

«Человеческий разум», Роберта Грина.

«Диалог Див», того же автора,

«Блудный сын», неизвестного автора.

«Воскресение Спасителя», священная драма, представленная в Витнее, в графстве Оксфорд духовенством местного прихода,

«Вавилон», моралите, представленное в Коледже св. Троицы, в Кембридже.

«Иона и кит».

«Содом и Гоморра».

«Разрушение Иерусалима».

«Город Ниневия».

«Рим и Лондон».

«Разрушение Норвича».

«Кровопролитие в Париже и смерть герцога де Гиза», драма Христофора Марлоу.

«Пороховой заговор», историческая драма.

Бен-Джонсон указывает главным образом на двух наиболее прославленных собственников кукольных театров того времени, на одного известного под именем капитана Под, бывшего в большей чести в 1599 г. и другого по имени Кокли, появившегося несколько позднее.

Именно на страницах Бен-Джонсона мы и находим наиболее точные и любопытные сведения, касающиеся передвижных

- 92 -

кукольных театров, а также характера и форм этих представлений и всего, относящегося к полемике по доводу разрешения держать открытыми подобные театры в это бурное время политических и религиозных распрей.

Ярым покровителем и защитником марионеток является некий Лангнорн Лезерхэд, бывший тоже собственником кукольного театра. Вот каким образом рассказывает он о своем неожиданном обогащении, своих триумфах и необычайных приключениях:

«Я, говорит он, нажил громадные деньги «Иерусалимом», «Содомом и Гоморрой» и «Городом Норвич», но «Пороховой заговор» оказался настоящим даром Божиим. Это он наполнил сундуки золотом. Я назначал лишь восемнадцать или двадцать пенсов с человека за вход, но давал иногда по девяти или десяти представлений в день.

Нет ничего заманчивее для публики, как эпизоды из отечественной истории; они интересуют всякого и каждому понятны, и потому - предпочитаются всякому другому сюжету».

Восемнадцать пенсов кажется довольно значительной входной платой, но, очевидно, это было исключением, так как несколько времени спустя тот же хозяин театра, стоя перед ним, зазывает публику такими словами:

«Пожалуйте, господа, и занимайте лучшие места... два пенса каждое, два пенса... за самые красивые марионетки в мире... за самые изящные на всей ярмарке… два пенса, только два пенса».

Царство Пульчинелло.

Памятная революция, разразившаяся в 1688 году, ознаменовала собою новую политическую эру в Англии, возведя одновременно доблестного Вильгемма Нассауского из Оранского дома в королевское достоинство, а итальянского Пульчинелло на трон марионеток в Альбионе. Претендент явился из-за моря, прибегнув для утверждения своих прав к острому лезвию своего меча; марионетка же мирным путем на долгое время установила

- 93 -

свое пребывание и приобрела права гражданства в стране, куда она явилась, переплыв канал в обществе Стюартов. Вплоть до этого времени марионетка вела сравнительно спокойный образ жизни, довольствуясь своей ролью среди остальных кукольных актеров в наполовину светских или религиозных представлениях и только через большие промежутки времени, рискуя вступать в состязание с тираном современных ему марионеток, со «Старым шутом», национальным, рогатым демоном с хвостом, которому редко удавалось выходить из этой рукопашной схватки с чужеземной куклой без того, чтобы не поломать себе рога.

Вначале он был прозван Пунчинелло, а позже просто лишь «Пунч», но с этой переменой имени он никоим образом не изменил ни своей одежды, ни своих привычек и продолжал быть тем же, чем был при самом возникновении в Италии, потомком латинского «Макко».

Хотите доказательства? Вы найдете его в одной из Эддисоновских поэм, название которой «Machinae gesticulatae», а содержание преимущественно прославление марионеток и кукол. Эта поэма Эдисона, бывшего тогда еще юношей и подписывавшегося «Студентом из Колледжа Магдалины», была напечатана в Лондоне в сборнике, озаглавленном «Musarum anglicarum delectus alter».

Победа сторонников Оранского дома и возвышение Вильгельма III привела и Пунчинелло к высшим почестям. Пунч становится мистером Пунч и берет себе в жены прекрасную Джюди, обзаводится домом и сыном и устраивает свой постоянный театр, построенный по всем правилам искусства, где места недолго остаются в одной цене и одного достоинства, а отличаются, согласно различному распределению или классу, каждое особым тарифом.

Фигурки, считавшиеся до той поры просто куклами, сразу становятся «марионетками», изящными куколками, сделанными из дерева сообразно достоинству человеческих созданий, искусно устроенными во всех своих частях: ноги, ступни, руки, кисти рук, туловище, голова, и снабженными тончайшими проволоками, посредством которых они были в состоянии исполнять самые сложные движения.

Решительно все клонилось к усилению попутного ветра, подгонявшего паруса Пунча. Королева Мария, дочь Иакова II

- 94 -

питала преувеличенную страсть к итальянским марионеткам, очень часто призывая их в королевский дворец, на пиршества и приемы, которыми она праздновала победы своего супруга, а также падение и поражения его отца. С таким примером перед глазами, М-р Пунч начинает вести себя дурно, становится распущенным, коварным и изменчивым. Будучи вначале жизнерадостным и веселым, он делается насмешливым, резким, мрачным и ревнивым. Он безжалостно убивает свою жену и сына, а затем, точно желая искупить свои грехи, возобновляет прежнюю борьбу с духом тьмы и поражает даже самого дьявола.

Поразительные и почти невероятные приключения Пунча и его меланхоличной супруги постепенно образуют легендарную драму, растянутую и необычайную, нечто в роде эпической кукольной поэмы, происхождение которой относится к ранним годам царствования Оранского дома, а последние эпизоды к недавнему прошлому английской истории.

Пэн-Колье восстановил в 1828 г. традиционные сцены этой драмы в прекрасно составленном труде, изданном под названием: «Трагикомедия Пунча и Джюди». Это было колоссальное предприятие, которое ему удалось осуществить, широко воспользовавшись записками, предоставленными ему знаменитым, старым итальянским хозяином кукольного театра, неким Пиччини, который в конце прошлого столетия перетаскивал свой театрик с одной ярмарки на другую по всем провинциям соединенного королевства.

Под конец, около 1820 г. Пиччини, будучи уже стариком, устраивается в Лондоне, где впродолжении еще многих лет продолжает доставлять удовольствие лондонской знати и народу своими представлениями.

В царствование Пунчинелло, т. е. с 1688 года вплоть до наших дней, английские марионетки переживали время такого поразительного успеха и славы, что никогда ничего подобного нельзя будет предвидеть[[17]](#footnote-18) \*) Наиболее прославленные поэты писали драмы и комедии для новых кукольных театров, между тем, как талантливейшие критики посвящали

- 95 –

свои лучшие статьи кукольной литературе и механическим театрам.

Один из писателей, Джон Денни, напечатал в 1696 г. драматический обзор, заключавший массу сведений относительно пьесы, представленной на ярмарке св. Варфоломея под названием: «Осада Намюра». Театральная афиша, сорванная со стены, сохранившаяся в Британском музее, и относящаяся ко временам первых годов царствования королевы Анны (1703) свидетельствует о пьесе, поставленной с необычайной роскошью декораций и костюмов и называвшейся «Всемирный потоп», в пяти действиях, причем в одной сцене был изображен вход Ноя и его семьи в ковчег в сопровождении всех животных попарно, драма юного м-ра Поуэля». Библейское представление это было принято публикой с такой теплотой и восторгом, что пришлось повторять ее в продолжении пятидесяти двух вечеров подряд... но что тут говорить? вернее, можно смело утверждать, что оно длилось около двух веков, так как в 1879 г. через сто семьдесят шесть лет после первого представления ее на сцене в Смитфильде, кукольная труппа братьев Пранди из Бресчии, объявляла о четвертом представлении по требованию публики в Национальном театре во Флоренции.

О редком искусстве и таланте Поуэля, автора «Потопа» подробно свидетельствуют Жозеф Эддисон и Ричард Стиль в своих прославленных журналах «Spectator» и «Tatler» («Зритель» и «Болтун»). В 1711 г. мы находим Поуэля устроившимся вместе со своими деревянными актерами под колоннадами Ковент-Гардена, напротив церкви св. Павла, где он с поразительным успехом выдерживает соревнование не только с ежедневными проповедями в приходской церкви, но даже с представлениями итальянской оперы в Хеймаркете. Смелость владельца театра марионеток (о чем свидетельствует «Spectator» от 14—16 марта) дошла до того, что он стал назначать представления одновременно с проповедями в церкви, пользуясь даже колокольным звоном для привлечения публики в свой театр.

В 277 номере Эддисоновского журнала был отмечен еще курьезный факт: английские дамы усиленно стремились в маленький театрик Поуэля, чтобы любоваться женской

- 96 -

фигуркой марионетки, постоянно кочевавшей между Лондоном и Парижем с целью приобретения последних французских моделей. Периодические появления этой леди Джен в новейших, изысканных туалетах заранее объявлялись в афишах. Приблизительно в это же время Свифт написал свои известные стансы: «Кукольный театр».

Недолго спустя Фильдинг, еще молодым человеком, поставил свой «Авторский фарс с кукольным представлением под названием городские увеселения», в трех действиях, в прозе и с музыкой, предназначавшийся для Хеймаркета. В пьесу было включено целое кукольное представление.

Руссель, старый буффон и знаменитая Шарлотта Кларк так же, как и юморист Колли Сибер все они писали драмы и фарсы для марионеток и воздвигали роскошные механические театры в Temis Court, в Brewer Street и Southwark Fair, о которых Смоллетт в своем «Родерике Рандоме» замечает, что нет ничего более модного и достойного, что бы дамский угодник мог предложить даме своего сердца.

В одном из таких театров Мильтону пришлось увидеть представление «Потерянного рая»[[18]](#footnote-19) \*) откуда он и заимствовал тему для своей бессмертной поэмы.

Таким же образом Шэдуэл в первый раз поставил в подобном импровизированном театрике «Гибель обольстителя», что согласно Хону подало Байрону мысль о Севильском бездельнике и дало тему для «Дон-Жуана». Впрочем, достоверно лишь то, что автор «Чайльд-Гарольда» воспел славу Пунчинелло в одной из своих сонат в такого рода выражениях, которые ясно укалывают на удивительное сходство между Пунчем и недостойным Дон-Жуаном Тенорио.

В девятнадцатом столетии английские марионетки храбро стали нападать на слабые и опасные стороны политической и литературной сатиры, выдерживая с ними сильное соперничество. Пунч присваивал себе тысячи разнообразнейших личин, и переменил тысячи имен, пародируя Шеридана, Фокса, лорда Нельсона, сэра Франсиса Бюрдетта и многих других, прославившихся своими литературными произведениями.

Прекрасным образцом политической сатиры на тему марионеток служит пародия Свифта, направленная на

- 97 -

некоего опасного агитатора, по имени Ричард Лай, претендовавшего на умение по собственному усмотрению изменять политический горизонт Дублина на пользу Вигов, партизаном которых он считал себя. Против того же Ричарда Лай другой сатирик, называя его в обращении Тимом, выступил с язвительной тирадой, которая между прочим, служит ярким доказательством, какое положение и значение имели в то время марионетки в Англии: «Ты, Тим, воображаешь себя бичом и пугалом ториев, а между тем, наоборот, ты являешься для них предметом развлечения и забавы. Вероятно, если бы тебе вздумалось изменить своим привычкам и сделаться серьезным и осмысленным человеком, это было бы для них неприятностью и разочарованием. Но этого нечего опасаться. У тебя есть страсть, о которой я хорошо осведомлен, Тим: ты слишком часто посещаешь представления марионеток. Ты изучил недовольство зрителей, когда Пунчинелло слишком долго отсутствует на сцене, а также восторг и веселие, сопровождающее первое же появление кончика его носа. Публика не пожертвовала бы безделицей, чтобы узнать решение суда Соломонова или ответ Андорской волшебницы или же результат столкновения Фауста с Мефистофелем. Но стоит лишь раздаться пискливому голосу Пунча, что за восторг и радость в ожидании его появления! Каждая минута кажется веком. Но вот появляется Пунчинелло и бесцеремонно усаживается на колени королевы. Герцог Лотарингский торжественно вытаскивает свой меч из ножен. Пунч смеется, кричит, соскакивает прочь, жестикулирует и осыпает всех целым потоком брани, не исключая даже св. Георгия верхом на драконе. Они колотят его, топают ногами, но он остается неизменным, таким же беззаботным и дерзким, как всегда. Одному Богу известно, что он может выкинуть дальше, также неизвестна и цель его проделок. Нет ни одной честной деревянной куклы, которая не радовалась бы, если бы удалось его повесить, в особенности если бы она могла быть палачом. Все наперерыв стараются раздразнить и оскорбить его, но он сам каждому доставляет неприятности.

«Существуют философы, Тим, проповедующие, что мир представляет громадный кукольный театр, в котором величайшие бездельники часто берут на себя роль Пунчинелло.

- 98 -

Здесь, в Дублине, в этом театре марионеток, который считается городом, ты, дорогой Тим, выступаешь в роли Пунчинелло. Ты повсюду сеешь раздор и несогласие, стараешься причинить зло и мечтаешь вытолкать вон своих собратьев, таких же марионеток. Ты вертишься в заколдованном кругу и изливаешь негодование на людей, желающих работать серьезно. Ты язва своей партии, дорогой Тим, и все ненавидят и презирают тебя, мой дорогой, но это для тебя безразлично, это способствует лишь смеху и увеличению зрителей».

Один из наиболее талантливых авторов политических пародий, сам умевший искусно манипулировать остроумными марионетками, был знаменитый Джон Корран, который еще юным студентом, у себя на родине, в Ньюмаркете, до такой степени пристрастился к марионеткам, что кончил тем, что присоединился к труппе одного из прославленных Пунчинелло, а позже даже устроил свой собственный небольшой театрик. Легкость, с которой он импровизировал диалог, привела его к заключению, что он прирожденный оратор; он поверил в свое призвание адвоката, сделался членом английской судебной палаты, очень быстро завоевал первое место в лондонском суде, был выбран вскоре после того членом Парламента в Ирландии, вступил в палату общин и в конце концов, в 1806 г., когда во главе администрации стояли Фокс и Шеридан, был назначен канцлером в Ирландии и занимал это место в тайном совете. Теперь, когда искусство так падает, я сильно сомневаюсь, чтобы кто-либо из наших политических фокусников обладал достаточным талантом и мог добиться министерского портфеля путем марионеток. А между тем в поощрительных примерах не наблюдается недостатка. Даже и марионетки открыли своего собственного Аристотеля и с гордостью могут указать на свою «Ars poetica». Вильям Гацлитт, талантливый писатель и всеми признанный, известный критик посвятил несколько наиболее красноречивых страниц в своих «Лекциях об английских писателях» (Лондон, 1817) поэзии марионеток, дав превосходное объяснение тому, что он описывает как неотразимую и универсальную прелесть этого рода поэзии.

- 99 -

Марионетки в Германии.

Я последую примеру ученого Маньина и включу все сведения, которые я имел возможность собрать относительно марионеток в Австрии, в Венгрии, Польше и России в одну главу под названием: «Марионетки в Германии».

Жители некоторых местностей Германии всегда отличались искусством резьбы из дерева всевозможных фигур человека и животных и уменьем придать им при помощи искусственного механизма видимость настоящей жизни.

Эта двоякая способность привела к развитию автоматической скульптуры здесь гораздо раньше, чем в какой-либо другой части Европы. Применение этого искусства распространялось на церковь, города и театр и обнимало собой как изображение святых, так и больших фантошей общественных празднеств и театральных марионеток.

Любовь северных народов к представлению марионеток зависела от особого склада ума и национального характера, привлекаемого всем, что загадочно, чудесно, или сверхъестественно, поэтому-то la vita dedalica и имела естественно на них непреодолимое влияние.

Прочтите сказки Гофмана и постарайтесь объяснить. если можете каким-нибудь другим образом, это обилие туманного сантиментализма, эту возбужденность воображения, эту нервную раздражительность под влиянием неопределенной

- 100 -

идеи какого-нибудь предположения, галлюцинации, или стремления к сверхъестественному и сверхчувственному. Постарайтесь найти напр. другое объяснение любви «Натаниэля» к «Олимпии», глубокой, искренней и сильной любви студента к марионетке. У нас такой факт послужил бы канвой для сатиры, или для рассказа, изобилующего намеками и эпиграммами. В Германии, наоборот, он вызвал серьезную, искреннюю и чувствительную, и пожалуй, даже правдоподобную повесть. В расходной книге двора императора Сигизмунда встречается такая запись, помеченная 15-м июня 1429 года: «Выдано 24 динария за место на представлении в малом Ратисбонском театре».

Но несомненно, что представление литургической драмы при посредстве марионеток относится к еще более раннему периоду, и действительно мы находим следы его в Польше и России, где в одно из воскресений перед праздником Рождества Христова мистерия о трех отроках в пещи огненной представлялась перед большим алтарем Московского собора. Представления такого же рода имели место в Австрии, Ангальте, Антверпене, Ганде, Брюгге, Праге, Познани, Литве, Лейпциге, Франкфурте, Тюрингии, Франконии, Баварии, Голландии и Швейцарии.

Из какой части света проникла такая масса марионеток в северные страны? Мы не знаем этого с точностью. Но тот факт, что Даниэль Кларк, проезжая через Татарию (Tartary) в 1812 году, нашел Калабрийских фантошей, существующих с незапамятных времен в этой отдаленной области, населенной кочующими Донскими казаками, указывает на то, что италианские марионетки уже с самых ранних времен пользовались любовью этого народа.

Для вящего доказательства этого положения достаточно напомнить, что в начале 16-го столетия на ярмарках Германии представлялась пьеса, составлявшая часть репертуара «Tokkenspieler», и называвшаяся «Чудесная и печальная история доктора Фауста».[[19]](#footnote-20))

Эта немецкая легенда носила название «Hanswurst», почти буквальный перевод нашего «Francatrippa», но оно

- 101 -

в действительности и несомненно было новой переработкой италианского Пульчинелло, абрис которого, начертанный мастерской рукой, можно найти в трудах... кого бы вы думали... Мартина Лютера!

Суровый реформатор не только снизошел до сохранения для будущих поколений внешнего облика нашей веселой марионетки, онемеченной в представлениях «Tokkenspieler», но он часто пользовался непристойным «Гансвурстом», как оппонентом в своих собеседованиях и проповедях в форме диалога и не устыдился подписать его именем памфлет, написанный им на герцога Генриха Бруневин-Волькенбюттеля.

Даже у Лессинга[[20]](#footnote-21)) мы находим краткое описание нашего доброго, старого «Пульчинелло», и рассказ о его приключениях находится в интересном произведении Флюгеля: Geschihte des Grotes kecomishen стр. 118. Несомненно, что наша бедная италианская марионетка терпела преследования и действительно одно время была изгнана из Вены. Тем не менее ей удалось снова вернуться в Австрийскую столицу, под названием веселого крестьянина Касперле и в конце концов достигнуть такой популярности, что именем Касперле было названо одно из Венских предместий, а также одна мелкая монета, стоимость которой равнялась плате за вход в театр марионеток. После Мюнстерского мира, когда драматическое искусство в Германии стало вновь пробуждаться, когда в Англии появился Шекспир, в Испании Лопе-де-Вега, в Голландии Виндела, во Францмм Корнель—знаменитый Андреа Гриф явился реформатором немецкого театра и начал свою пропаганду в театре марионеток, для которого он написал «Le prodazze del capitano Harribilieriblifax», будучи прямым потомком нашего «Pirgopolinice», родственным капитану Спавенто, Ковиелло и Рогантино[[21]](#footnote-22)\*\*). Движение прогресса в драматическом искусстве началось с севера, и италианские марионетки впервые появились в постоянном театре, при постоянной труппе в Франкфурте в 1637 году.

- 102 -

Не прошло года, как Лейпциг, Гамбург и Амстердам стали относиться к марионеткам с большой симпатией. В 1667 году Пьетро Резаниери выстроил театр для марионеток на Iuden Markt в Вене и вел это дело на этом месте впродолжении сорока лет с большим успехом. В Леопольдштате на Неймаркте многочисленные «Pulzinella-spieler» стали давать представления по вечерам ежедневно после «Angelus domini» за исключением пятниц и суббот.

Как в Англии, так и в Германии марионетки стали приобретать большое значение благодаря возникшим религиозным распрям; и в то время, как все театры были закрыты, онии воспользовались правом присвоения себе всех трагических, комических и мелодраматических представлений до такой степени, что известный италианский устроитель театра марионеток, Себастиано да Сцио вызвал целую бурю оппозиции со стороны протестантского духовенства исполнением своими венецианскими марионетками драмы под названием «Vita, geste e discesa all’inferno del dottare Giovanni Faust». Это произведение имело блестящий успех; но пастор Спенер, встревоженный распрями, возникшими между духовенством и народом, запретил повсеместно это представление. Пожалуй, можно бы было даже сказать, что италианские марионетки угрожали твердыне государства. К счастью «Фауст», изгнанный из Берлина, совершив триумфальное шествие по всей Германии, встретил в Франкфурте молодого поэта—Вольфганга Гёте.

Заключение.

Религиозная борьба с театральными представлениями началась в Гамбурге в 1680 году. Протестантский пастор отказал в причастии двум актерам этого города. Вследствие этого возник живой полемический спор, переходивший часто за границы вежливости благовоспитанности между духовенством и актерами драматических трупп. Актеры печатно старались оправдывать свою профессию и просили защиты у владетельных князей и парламента. Эта борьба продолжалась около десяти лет,

- 103 -

и публика, напуганная лишением причастия, угрозами Гельта и предсказаниями вмешательства «перста Божия», приняла в конце концов сторону евангелических пасторов. Театры перестали посещаться, и артисты, униженные и доведенные до нищеты, были принуждены покинуть сцену и исчезнуть. Тогда толпа марионеток заполонила театры и завладела зрительными залами, которые снова наполнились массой публики, жаждавшей театральных представлений, которых ради спасения своей души они раньше избегали. Самые выдающиеся и знаменитые люди стремились вместе с толпой смотреть представления маленьких деревянных актеров.

Знаменитый Бейль во время своего продолжительного пребывания в Роттердаме бросил свои книги, заслышав звук рожка, которым хозяин театра марионеток возвещал о начале представления. Поэт Людовик Ротганс не мог написать ни одного стиха, не вдохновившись представлением театра марионеток в Лейпциге. Эйлер, самый знаменитый германский геометр... (хотя он впоследствии и жил в Берлине, где снова драматическая сцена начинала собирать прежних актеров) всегда предпочитал представления марионеток, которые он усердно посещал; это была такая невинная и детская страсть, о которой после его смерти упомянул один из его товарищей Формей перед лицом общего собрания «Accademia della scienze».

Этот период неоспоримого главенства марионеток дал начало странному обычаю, которого нельзя обойти молчанием; все остававшиеся не у дел актеры, естественно заботящиеся о куске хлеба, поступали на службу к хозяину театра марионеток и исполняли вокально роли маленьких фантошей. Впоследствии, когда преследования их стали ослабевать, эти актеры вернулись на сцену под покровительство марионеток и вместе с ними, чтобы не идти в разрез с предрассудками и вкусами публики.

В это время появились «Haupt und staats actionen», нечто вроде мелодрамы в прозе с музыкой и пантомимой, бравшей содержание из библейской мифологии, из истории о рыцарских подвигах и из всякого источника, дававшего материал для представления со многими действующими лицами и сложными механическими приспособлениями.

- 104 -

В этих представлениях живые актеры исполняли добродетельных действующих лиц, пользующихся расположением зрителей, между тем как марионетки, не боящиеся порицания, исполняли все остальное.

Спустя несколько лет, во времена Бека и Рейбеханда, пьесы, исполняемые отчасти живыми актерами, отчасти марионетками имели, то большое преимущество, что они были роскошно обставлены, и в мельчайших подробностях изображали мученичества святых, борьбу в древних римских цирках и средневековые битвы.

Рейбеханд, выдающийся актер смешанной труппы, носившей название «Campagnia privelegiata delle Carti di Brandenbourg е Brandenbourg-Bayreuth», сочинил пьесу под названием «Жизнь и смерть Св. мученицы Доротеи». В последней сцене этой трогательной пьесы отсекновение главы у Святой было встречено с таким горячим энтузиазмом, что зрители стали требовать ее повторения... и тотчас же обязательный импресарио вышел на сцену, и приставив голову к плечам молодой христианки и снова придав ей вид живого человека, отрубил ей вторично голову своими собственными руками среди рьяных аплодисментов публики.

В это же время Вольфганг Гете проводил дни своей юности в отеческом доме в Франкфурте на Майне. В бессмертных страницах своих «Memoire» знаменитый автор трагедии рассказывает сам, что одним из его детских удовольствий был маленький театр марионеток, подаренный ему его бабушкой на Рождество. Спустя несколько лет, в тяжелые годы, в особенности во время занятия Франкфурта французской армией, Гете доставлял много удовольствия его маленьким театром своей семье и соседям. Он сам управлял своими деревянными действующими лицами, представляя популярные пьесы того времени, а также и многие прославленные драмы классической литературы, вводя новые персонажи, дополняющие основную схему пьесы и импровизируя диалоги, эпизоды и фарсы приспособительно к своим марионеткам. Даже когда ему было уже около двадцати лет и он работал над сочинением Геца фон Берлингхена, все-таки он не забывал своих марионеток и написал комедию для небольшого

- 105 -

театра марионеток под названием «Празднества Плундервельской ярмарки», в которой он критиковал своих собственных зрителей, выставляя на вид их недостатки и предрассудки.

Эта юношеская безделушка заслуживает внимания со стороны разработки темы и некоторых эпизодов завязки, аналогичных с легендой о Фаусте.

Вообще же «Ярмарка Плундеревеллерна», хотя и представляет собой юношеский труд, тем не менее вызвала к себе серьезное отношение, даже со стороны самого автора в более позднее время, когда он уже достиг славы: известно, что при Веймарском дворе, где он был любимым и чтимым гостем, он устроил маленький театр для исполнения этой пьесы. Кроме того он сочинил еще пьесу по случаю бракосочетания принцессы Амалии. Эти две небольшие комедии сохранились и включены в собрание Гете под заглавием «Moral und politik Marionettenspiel».

Не только один Веймарский двор развлекался театром марионеток.

В Венгрии, в поместье князей Эстергази, великолепно одетые марионетки самого совершенного устройства выступали на сцене, которая не уступала им своим богатством и изяществом. Князь Николай Иосиф собрал для них оркестр, в который входили самые выдающиеся профессора того времени, и их дирижером в 1762 году был знаменитый Иосиф Гайдн.

Для этих княжеских марионеток великий маэстро в расцвете своего гения (1773—1780) дал полный простор своей фантазии и сочинил несколько грандиозных пьес, пользующихся мировой известностью.

Одной из первых таких пьес была «симфония Тома», в которой все музыканты оставляют по очереди оркестр, пока их останется только одна скрипка, заканчивающая пьесу последней нотой. Кроме того он написал «детскую ярмарку», другую симфонию для полного оркестра, состоящую из игрушечных инструментов: как то, детских барабанов, свистулек, оловянных труб, трещоток, цимбал, колокольчиков и т. п. После этого он специально написал для марионеток пять опереток «Филемон и Бавкида»

- 106 -

(1773), Жиниевра (1777), Дидана (1778), Вендетта (без обозначения года) и шабаш ведьм (1778), которые давались на маленьком театре в Эйзенштадте. Кроме того он сочинил оперу «Хромой диавол» для италианского содержателя театра марионеток, по имени Бернардони, который заведовал маленьким театром в Вене, и который наградил «маэстро» за его труд огромной суммой в двадцать четыре цехина (немого менее двенадцати фунтов стерлингов).

Италианские марионетки могут гордиться тем, что они дали первый толчок драматическому гению Гете и вдохновили Гайдна на первые мелодии его больших музыкальных поэм, эхо которых разнеслось потом по всему миру. Я намеренно сказал «италианские марионетки», потому что он начал свою карьеру в театре марионеток Бернардони, а что же касается до автора Валленштейна, то его ранняя любовь к театру несомненно ведет свое начало от италианских марионеток, которые появились во Франкфурте не позже, как через семь лет после рождения Вольфганга.

В знаменитых «memories» своей жизни Гете не скрывал своей долгой и полезной подготовки к драматической деятельности в школе театра марионеток, а также и того факта, что основная идея его Валленштейна, и еще более «Фауста» зародилась в театре марионеток «Puppenspieler».

Марионетки действительно дали для создания «Фауста» не только идею и тему. Сцена пролога, за пределами земного мира, представляет собой заимствование из «Faustpuppenspiel» Улма с тою разницею, что в драме марионеток он происходит в аду, перед троном Сатаны, а Гете предпочел перенести действие его в рай к престолу «Dio padre».

Монолог старого доктора, которым начинается драма, взят из комедии двух Тюбингенских студентов «Tractaetlen von Faust, eine comoedie», сочиненной для Франкфуртских марионеток в 1537 году. Сцена метафизического диспута между Фаустом и Мефистофелем взята из Ауггбургского театра марионеток. Сцена в таверне находится также и в Кельнской «Marionetten —Faust». Грандиозная фантасмагория ведьм на Блаксберге встречается

- 107 -

в многочисленных драмах марионеток и главным образом в Страсбургском «Фаусте».

Все эти факты — плод долгого и терпеливого изучения и изысканий (в настоящее время собранных в «Histoire des marionettes» Ch. Маgnin, Раris 1862) — были извлечены из многочисленных трудов о «Фаусте» театра марионеток немецких ученых, как-то Фридриха Гагена, Карла Симроко, Франца Горне, Эмиля Зоммера и наконец Шейбля, которому удалось собрать и напечатать в «Closter» V том стр. 747—922, вместе с своити критическими замечаниями текста двух «Фаустов» Гейсельбрехта и Шутца, учных содержателей театра марионеток в ХѴIII веке, и пять «Marionettenspieler» Улмо, Аугсбурга, Страсбурга, Кельна и Лейпцига, а также критическую статью «Faust als schaucpiel» Христиана Людвига Стриглица, напечатанную в Raumertaschenbuch.

1. \*) Илиада XVIII [↑](#footnote-ref-2)
2. \*) Все актеры равны, никто не воображает о себе: мужчины на вешалке, женщины в шкафу. Изабелла, под замком, не мешает Коломбине, а Полишинель, на своем гвозде, не интригует против Жиля. [↑](#footnote-ref-3)
3. \*) Просеивать — «abburattare» [↑](#footnote-ref-4)
4. «Когда Адам и Ева выйдут из земного рая они должны печально и пристыженно склониться униженно до земли; и в то время как Фигура, стоит лицом к Раю и указывает на них рукой, хор начинает петь: Ecce Adam quasi unus… и как только пение кончится, Фигура должна возвратиться на священное место» [↑](#footnote-ref-5)
5. D’Ancona “Socre Rappesentazioni” Vob. II pag. 29. [↑](#footnote-ref-6)
6. D’Ancona Op. eit: pabe 376. Note. [↑](#footnote-ref-7)
7. \*) *Перевод.* О, как я восхищаюсь подражательным искусством, при помощи которого странным и необычным образом, движется дерево, а фигурка от этого висит неподвижно... [↑](#footnote-ref-8)
8. \*) „Masques et bouffons” Vol: I. Page 30., Vol: II pag. 315. [↑](#footnote-ref-9)
9. Histoire des Marionnettes. Book III chap. 2, page 75. [↑](#footnote-ref-10)
10. Riecoboni. Histoire du theatre. [↑](#footnote-ref-11)
11. \*) Игра слова: Scappato—значит убежал, скрылся. [↑](#footnote-ref-12)
12. ♦) Статья о «Бригхелле» была напечатана в «Маsk» July, 1912 [↑](#footnote-ref-13)
13. \*) Негодный плут. [↑](#footnote-ref-14)
14. \*) «Careito» значит артишок. [↑](#footnote-ref-15)
15. •) Более подробные сведения о Пульчинелл можно найти в Mask Iily 1910 г. [↑](#footnote-ref-16)
16. \*) Это относится к 1884 году. [↑](#footnote-ref-17)
17. \*) Если бы синьор Йорик был бы еще жив в настоящее время и видел вновь пробуждающийся интерес к марионеткам, взгляд его был бы менее пессимистичен. [↑](#footnote-ref-18)
18. \*) Вероятнее всего переделка пьесы Джианбаттисти Андреини. [↑](#footnote-ref-19)
19. См. Das Puppenspiel vom Doctor Faust. 1850 [↑](#footnote-ref-20)
20. Theatraliseher Yaehlass. [↑](#footnote-ref-21)
21. См. The mask. Vol III. Стр. 149. [↑](#footnote-ref-22)