Ю. Слонимская

**МАРИОНЕТКА**

**Художественным замыслам послушны, Осуществляют формулы страстей...**

**Бальмонт**

I

Основная стихия театра — движение — выкристаллизовалась в чистой форме театра марионеток. Марионетка дает театральную формулу без плотского выражения. Как алгебраические знаки заменяют определенные численные величины, так условная плоть марионетки заменяет реальную человеческую плоть. Роль марионетки в театре подобна роли бесконечно малых в математике, — она как бы интегрирует сложные театральные явления, указывая их основные исходные формы.

Марионетка создана человеком по образу и подобию своему. Казалось бы, она подражает человеку, как человек в своем искусстве, казалось бы, подражает природе, но, повторяя человека, подражая ему, марионетка идет тем же путем, каким идет человек в своем подражании природе; она вносит нечто, ей одной присущее, в движения, заимствованные у человека, и вместо копии получается художественное создание, полное собственной таинственной жизни. Подражание превращается в творчество.

Не марионетка уподоблялась человеку, а напротив, человек сравнивал себя с марионеткой, которая стала символом человека в мире. Философы и поэты всех времен сравнивают человека с марионеткою, которая исполняет на театре жизни чью-то авторскую волю; человек является трагическою марионеткой, которою правит Рок. Антигона, думая, что творит слою волю, лишь подчиняется велению тех нитей, которые спряли для нее Парки. На той же сцене афинского театра Диониса, на которой исполнялись трагедии Еврипида, выступал «известный по всей стране» Потейн со своими марионетками.

В судьбе марионетки искали горестную разгадку человеческой судьбы.

Увы! горе нам, несчастным, как все человеческое ничтожно!

Как хрупка тонкая нить жизни!

Такими будем мы все, когда нас унесет Орк.

Так будем жить, пока можно наслаждаться.

Таковы восклицания, которыми Трималхион сопровождает на пиру пляску марионетки[[1]](#endnote-2).

Нитями марионетки у человека служат веления разума или страстей. «Ты, повелевающий мною, ты сам жалкий раб других, — говорит раб в сатире Горация, — тебя приводят в движение, как подвижную деревяшку, чуждые нити»[[2]](#endnote-3). К человеку, подверженному страстям, обращена сатира Персия: «Суровое рабство не принуждает тебя, никто извне не движет нитями. Но внутри и в больной печени рождаются владыки, которым ты подчиняешься еще безграничнее, чем тот, которого гонит ремень и страх перед господином...»[[3]](#endnote-4) Персий описывает далее, как скупость, сладострастие и другие страсти приказывают человеку и заставляют его идти туда, куда они его тянут... Во многих изречениях Марк Аврелий призывает противопоставить твердую волю страстям. «Тебя, как нитями, влекут туда и сюда...»[[4]](#endnote-5) «Не допускай, чтобы то, что должно управлять тобою, оказалось в подчинении и двигалось, влекомое нитями»[[5]](#endnote-6). «Пойми же когда-нибудь, что есть в тебе нечто более благородное и божественное, нежели то, чем двигают страсти, которые влекут тебя, точно нитями»[[6]](#endnote-7). Марк Аврелий заклинает человека: «Останови невропастию (движение нитей)!»[[7]](#endnote-8)

Боги, направляя страсти человека, ведут его по пути, предназначенному ему роком. «Каждый из нас, живущих,— говорит Платон, — представляет божественное чудо, созданное богами или как их игрушка, или по какой-либо более серьезной причине, ибо даже и этого мы не знаем — знаем только то, что страсти, точно проведенные внутри нас веревки или нити, тянут нас в противоположные стороны и влекут к противоположным поступкам, на чем и основано различие между добродетелью и пороком. Разум велит нам следовать всегда одной из влекущих нитей, никогда не оставлять ее и противодействовать всем остальным. Это золотая и священная нить разума, называемая общим законом государства. Другие нити — железные и тугие. Эта нить — тонкая и золотая; другие же весьма разнообразны. Нужно подчинить все нити совершенному направлению нити закона, ибо разум прекрасен, но тих и кроток — надо помогать ему для того, чтобы золотая нить управляла всеми другими»[[8]](#endnote-9). Божественное управление миром сравнивали с искусством управления марионеткой: «Богу — говорит автор трактата «О мире», приписываемого Аристотелю — не нужны никакие машины и работы других, в противоположность тем, кто у нас вследствие слабости управляет, имея множество помощников; но в том и состоит самое божественное, чтобы с легкостью и простыми движениями создавать разнообразнейшие формы, подобно тому, как большие искусники, действуя одним инструментом, влекут многие нити и создают различные действия. Так невропасты, натягивая одну нить, заставляют двигаться и шею, и руку существа, и плечо, и глаз, так что все части движутся с некоей гармонией»[[9]](#endnote-10).

Сравнение божественной воли с искусством управления марионеткой сохранилось и в христианском мире. Епископ пятого века Синезийсравнивает непрерывное действие божественной воли во вселенной с искусством марионетки, которая «продолжает двигаться и тогда, когда рука управляющего ею перестает дергать нити». Марионетка, как и в античном мире, часто являлась эмблемой бренности земной жизни. «Радости жизни,— лишь игра марионетки», — говорит Ульрих фон-Тюргеймв поэме о Вильгельме Оранском.

В рукописи XII века, «Hortus deliciarum» Херрады Ландсберг, настоятельницы гогенбургского монастыря, тщета человеческой борьбы и человеческой славы изображена в виде игры марионеток. «Напрасно здоровье человеку, напрасна красота, все тщетно между тщетными, и ничего нет тщетнее самого человека». Как бы в пояснение этих слов сидящий на троне Соломон указывает на сражающихся рыцарей-марионеток. Подлинная рукопись эльзасской монахини сгорела в страсбургской библиотеке при бомбардировке 1870 г., но рисунки, дающие представление о внешнем быте средневековья, и составленный из отрывков священного писания текст рукописи сохранились во множестве копий.

В поэме, посвященной английской марионетке, Аддисон сравнивает пленительную жизнь кукольного царства с жизнью человека. В стихотворении «Игра марионеток» Свифт говорит: «Изменчивая сцена жизни — только театр, на котором появляются различные фигуры. Юноши и старцы, принцы и крестьяне делят между собою роли... Они повинуются нитям, которые ими управляют; даже слова, произносимые ими, не принадлежат им». «Смерть обрывает нить жизни» человеческой марионетки. В сатире, посвященной Пончу, он говорит: «Философы уверяют, что весь мир — игра марионеток».

Марионетка часто служила символом подчиненности. «Итальянециграет властителями Германии, как жонглер играет марионетками»,— говорит минезенгер XIII века Зигеер о влиянии папства на империю. Сохранилась гравюра XVII века, на которой изображены в виде марионеток принцы империи в соответственных костюмах и с атрибутами своей власти; ими управляет из-за облака рука Людовика XIV; подпись поясняет: «In te vivimus, movemur et sumus». (Деяния апостольские)[[10]](#endnote-11).

He только духовную сущность человека, его отношение к божеству и его отношение к власти сравнивали с ролью марионетки. Даже физическое строение человеческого тела уподобляли строению марионетки, как будто не она была создана в подражание работе Творца, но сама послужила образцом для создания человека. Описывая расположение мускулов ноги, Гален в трактате по анатомии «De usu partium» говорит: «Подобно тем, которые посредством маленьких веревочек управляют движениями деревянных кукол, прикрепляя эти нити к верхушке той части, которая должна двигаться, и притом выше ее соединения с другими частями,— подобно им природа, гораздо ранее, нежели люди додумались до этого ухищрения устроила таким способом движения нашего тела»[[11]](#endnote-12).

В постоянном уподоблении себя марионетке, быть может, кроется источник того особого обаяния, которое всегда таилось для человека в марионетке. Он чувствовал себя богом марионетки, он мог управлять ею так, как боги управляли им самим.

II

Марионетка, таинственно претворявшая душу и тело человека, не казалась игрушкой, механическим созданием. В ней видели полуфантастическое существо:

«Смеется в каждой кукле чародей»[[12]](#endnote-13).

Зная ее устройство, все же ощущали в ней скрытую волшебную жизнь, лишь пробуждаемую движением нитей. Недаром называли марионетками дьявольские существа, которые служили чародеям. В одном из процессов, разбиравшихся во Франции в первом десятилетии семнадцатого века, подсудимых обвиняли в том, что «они держат в своем доме марионеток (которые являются маленькими дьяволятами, имеющими обыкновенно образ жаб, лягушек, всегда отвратительных) и кормят их варевом из молока и мела, давая им из уважения всегда первый кусок, советуясь с ними во всех делах, путешествиях и торговых предприятиях...» Такое тождество имен кукол и дьяволят указывает на существовавшее признание чародейной силы марионетки.

Во второй половине XVII века, если верить сохранившимся преданиям, знаменитого парижского кукольного директора Бриоше арестовали в Швейцарии по обвинению в чародействе за то, что он заставлял «говорить, спорить и двигаться маленькие существа, которые могли быть только дьяволами»[[13]](#endnote-14). Этот народный взгляд на марионетку подтверждает поэма Скаррона, описывающая ярмарку и

«...joueurs de marionnettes,

Que le peuple croit enchanteurs...»[[14]](#endnote-15)

В «Буре» Шекспира фантастические существа, населяющие остров, названы живыми марионетками. Жизнь марионетки казалась волшебной. «Безличные фантоши, существа из дерева и картона, обладают призрачной и таинственной жизнью»,— пишет Анатоль Франс.

Марионетка не является созданием единой человеческой воли; ее происхождение остается неизвестным. Родиною марионетки считаются храмы. «Боги древности были из дерева, и марионетки некогда имели верующих» (Свифт). Историки считают родоначальниками марионетки греческие статуи богов, которые движением головы или руки отвечали на вопросы жреца или указывали путь торжественной процессии. Они не разграничивают независимые области театра марионеток и смежных с ним видов: театра автоматов, театра теней, восковых кукол, петрушек-гиньолей и маскирующих человека фигур, как hobby-horse, деревянный конек майских празднеств в Англии. Между тем, театр автоматов, механически воспроизводящих определенные, раз навсегда выработанные движения, не имел ничего общего со свободным творчеством марионетки и развивался совершенно независимо от театра марионеток, не сходясь с ним ни в репертуаре, ни в стиле исполнения. Греческие статуи, двигавшиеся посредством механических воздействий или нагревания ртути, птицы, летавшие вследствие нагревания содержавшегося в них газа, так называемые «ртутные головы», создание которых приписывалось многим знаменитым физикам — послужили началом театра автоматов, который процветал в Древней Греции и позднее существовал во всех странах. Установить какую-либо преемственность марионетки от механического движения статуй вряд ли возможно.

Фигуры, двигавшиеся посредством нитей, упоминаются Геродотомпри описании празднества Вакха-Озириса в Египте. Женщины носили по селам символические фигурки, олицетворявшие творческую силу, и двигали их нитями: «Им предшествовал флейтист, а за ними следовали с пением женщины»[[15]](#endnote-16). Таким образом, первые известные марионетки служили воплощением жизни и творческой силы.

Марионетки появились не в храме, а в народной процессии культа; они не были искусным измышлением высшей жреческой касты, а созданы были непосредственной религиозной мыслью народа.

Движение считалось в древнем мире божественным проявлением. Легенды о Дедале приписывают ему создание самодвижущихся статуй. Гомер говорит о треножниках Вулкана, которые сами бежали на пир; кукла, изображавшая божество, должна была получить и божественный атрибут движения. Недвижные куклы-мумии, которые передавались из рук в руки на египетских пирах, напоминая о тщете человеческой жизни, воскресли в культе вечно возрождающегося Озириса, получив живую душу — движение.

Массивные статуи храмов не могли подчиняться хрупким нитям, их движения были созданы искусством физиков, трудившихся над изобретением сложных механических фигур. Марионетка была народным выражением религиозного инстинкта, и нет указаний на ее роль в жреческом храме. Она явилась непосредственным выражением коллективной творческой мысли и зародилась так же бессознательно, как зародились все искусства.

Театральный инстинкт, подсказавший человеку первичные песни и пляски, внушил желание одухотворить куклу движением,— не механическим, а свободно подчиняющимся мгновенному вдохновению руководителя. Так зародилась первая подвижная кукла, нити которой являлись для нее проводниками чувств и мыслей ее творца и поэта.

Как нельзя найти творца первой песни, так нельзя определить создателя первой марионетки.

III

Марионетка родилась в глубокой древности. В музеях хранятся египетские подвижные куклы — деревянные и костяные — гребцов в лодке, работников, двигающих инструментами, крокодилов с открывающейся и закрывающейся пастью, женские фигуры с подвижными руками и ногами. Об египетских куклах, управляемых нитями, в пятом веке говорит Геродот, как о чем-то вполне известном в Греции.

Невропастия, или управление куклою посредством нитей, достигла в античном мире большого совершенства. Ксенофонт описывает марионетку, которую показывал сиракузянин на пиру Каллиаса гостям, среди которых был и Сократ. На вопрос, что наиболее доставляет ему радостей, сиракузянин отвечает: человеческая глупость, питающая моих кукол. «Я давно слышал, как ты молился богам, чтобы там, где ты будешь, они дали урожай плодов и неурожай умов»,— ответил ему один из бывших на пиру[[16]](#endnote-17). Эти слова многими толкуются как указание на то, что уже в то время существовали публичные театры марионеток, привлекавшие толпу «глупцов». Более вероятно, что эти слова указывают на сатирическую склонность марионетки, которой дает неисчерпаемую тему человеческая глупость и человеческий порок.

О марионетках, выступавших на афинской трагической сцене, и об их творце, «известном по всей стране» невропасте Потейне, которому афиняне воздвигли статую, говорит Евстат в комментариях к четвертой песне «Илиады» и Афиней[[17]](#endnote-18).

Диодор рассказывает о безумном пристрастии к марионеткам Антиоха Кизикийского, который окружил себя на троне мимами и гистрионами: он «усердно упражнялся в невропастии и учился двигать посеребренными и позолоченными фигурами животных, вышиною в пять локтей»[[18]](#endnote-19).

Римская марионетка описана многими авторами. На пиру Трималхиона в «Сатириконе» Петрония, «раб принес серебряную куклу, сделанную так, что ее суставы свободно поворачивались и изгибались во все стороны. Когда он несколько раз поставил ее на стол, и, благодаря подвижным сочленениям, она приняла различные позы, Трималхион произнес» четверостишие о бренности человеческих радостей и тщете земной жизни[[19]](#endnote-20). Кукла исполнила пантомимную пляску, бывшую в то время любимым наслаждением римлян.

Апулей, перелагая по-латыни приписываемый Аристотелю трактат «De mundo», изменяет греческий текст, подробно описывая движения античной марионетки: «Когда те, кто управляет движениями деревянных человеческих фигурок, тянут нить той части тела, которою хотят двигать, то поворачивается шея, склоняется головка, глаза приобретают живость взгляда, руки могут все делать, и все их существо живет и не лишено красоты»[[20]](#endnote-21).

Золотые животные мидийского царства и серебряная фигурка на пиру Трималхиона показывают, что марионетки бывали металлическими; сохранилась бронзовая марионетка, которую воспроизводит Кайлюсв своем «Собрании древностей». Такие марионетки были слишком тяжелы для обыкновенных нитей и управлялись металлическими проволоками. В платоновском сравнении человеческих страстей с нитями марионеток говорится о металлических нитях, которые, очевидно, приготовлялись из тонкой, легко гнущейся проволоки. У грубо сделанных марионеток нити, вероятно, были железные и, плохо повинуясь пальцам играющего, давали менее отчетливые и грациозные движения; у более совершенных марионеток нити делались из благородных металлов и, сохраняя правильность направления, передавали все оттенки движений.

Сохранившиеся в большом количестве терракотовые и часто упоминающиеся деревянные куклы, так же, как и куклы из слоновой кости, могли управляться простыми нитями. Много подобных кукол, найденных в могилах, очевидно, служило игрушками, но устройство их было подобно устройству театральных кукол. Целый склад античных кукол был найден принцем Бискари в древней Камарина; в своем исследовании об античных игрушках он поместил несколько рисунков найденных им фигур. Несколько кукол было найдено в Крыму, в Керчи, на развалинах Пантикапеи. В открытой в 1544 году на кладбище Ватикана могиле Марии, дочери Стилихона и жены императора Гонория, сохранилось большое количество кукол позднейшей христианской эпохи.

Такие куклы с подвижными сочленениями рук и ног, размером от шести до восемнадцати сантиметров, в длинных, ниспадающих до пят, или коротких туниках, одетые различно в зависимости от изображаемого ими типа, иногда сделанные очень искусно, иногда небрежно и грубо,— хранятся почти во всех музеях Европы. Они дают представление о типах кукольного театра и о различных системах отверстий для нитей; самих нитей нет, и можно лишь догадываться о способе их проведения. Ценные указания дают слова Платона и Галена. Платон предлагает подчинить грубые нити страстей общей золотой нити, а из этого можно заключить, что нити не всегда протягивались вполне независимо, но могли быть взаимно подчинены. Возможно, что к одной общей нити прикреплялись подчиненные нити рук, ног, и движение основной нити вызывало движение остальных; таких основных нитей могло быть несколько. Для того, чтобы вызвать движение отдельной части тела, невропасту нужно было только натянуть соответствующую подчиненную нить ниже ее соединения с основной. На такую проводку указывают и слова Аристотеля об одной нити, которая вызывает движение всего тела; при такой системе можно было вызвать отдельное движение одной из частей тела, натягивая соответствующую второстепенную нить, и общее движение всех частей тела, натягивая основную нить. Гален, сравнивая строение человеческих мускулов с нитями марионетки, дает ясное указание на их проводку: нити в сочленениях были «прикреплены к верхушке той части, которая должна двигаться и притом выше ее соединения с другими частями»; другим концом нити укреплялись на коромысле, как нити современной марионетки; действуя коромыслом, невропаст мог передвигать куклу и управлять всею системою нитей. На существование коромысла у античных марионеток указывают слова Псевдо-Аристотеля, не допускающие никакого иного толкования: «большие искусники, действуя одним инструментом, влекут многие нити»[[21]](#endnote-22). Металлические нити, слишком заметные, очевидно, проводились по желобкам внутри марионетки, соединяясь в общем желобке, который выходил наружу. На это указывают слова Платона о человеческих страстях, которые влекут нас, «точно проведенные внутри нас нити, железные и золотые»[[22]](#endnote-23). Такой способ внутренней проводки нитей сохранился и в современной Италии наряду с более распространенным способом наружных самостоятельных нитей. Наиболее вероятно, что появлявшиеся на большой сцене марионетки, как марионетки Потейна, управлялись снизу. Невропаст помещался под сценой, подобно тому, как в театре автоматов внизу помещались машины.

Темою античной марионетки могли быть и мифы, и героические легенды, и сатира, на которую намекает раб на пиру Каллиаса, и, наконец, пантомима, как на пиру Трималхиона.

Марионетка, таившая очарование для греков и римлян всех сословий, появлялась и на пирах, и в театре, и на улицах. Она жила и в домах, ибо по свидетельству Платона, редкий афинский дом не имел кукол, и в могилах, куда она сопровождала любивших ее друзей. В этих могилах она пережила разгром античной культуры, воскреснув из них в эпоху Возрождения.

IV

В средневековой легенде марионетка является вестницей любви. Фея Орианда, тоскуя о покинувшем ее возлюбленном, обращается за помощью к марионетке. Явившись в костюме жонглера на свадебный пир, фея показывает гостям, среди которых был и любимый ею Малегис, танцы и игру марионеток. Слова любви, внушенные тоскою Орианды, объятия и поцелуи двух нежных марионеток пробуждают любовь Малегиса, он узнает Орианду и возвращается к ней[[23]](#endnote-24).

Скитавшаяся вместе с жонглерами, средневековая марионетка изображала турниры и бои, как на рисунке Херрады Ландсберг, вела драматические сцены, пела творения минезенгеров и танцевала. Средневековая марионетка восприняла искусство античных невропастов, не уничтоженное христианской культурой.

Христианство, отвергнувшее театр, радушно приняло марионетку. Тертуллиан, под угрозой вечного осуждения запрещавший посещение театра, разрешал верующим смотреть марионеток. Епископ Синезий и Климент Александрийский ласково относились к марионетке, сохранявшей чистоту творчества. Отцы церкви, заклиная верующих не предаваться дьявольскому соблазну театральных зрелищ, не осуждали марионетку, в которой им чуялось сильное мистическое начало. Так было и в первые века христианства, так было и в пуританскую эпоху Англии: после запрещения Кромвелем всех театральных зрелищ, мистериальная марионетка продолжала появляться на площадях и улицах английских городов. Бесплотная кукла не оскорбляла непримиримых служителей церкви, как оскорбляла их живая плоть актера.

Отцы церкви допустили двигающуюся куклу в храм. Храмовые кукольные мистерии наиболее славились в Диеппе, где ежегодно в августе марионетки изображали Вознесение Пресвятой Девы. Эти mitouries de mi-août[[24]](#endnote-25), привлекавшие толпы паломников, были запрещены в 1647 году по требованию королевы — матери Людовика XIV. По утверждению исто­рика Вите, «искусно спрятанные железные нити заставляли кукол исполнять все движения» мистерии Диеппа. Без слов, под звуки музыки свершалось Вознесение Мадонны из окруженной садом восковых цветов могилы, находившейся у алтаря, к престолу Отца, воздвигнутому под усеянным звездами куполом. Престол окружали четыре ангела человеческого роста, крылья которых мерно двигались под звуки органа. Три ангела, помещенные ниже престола, в конце службы сопровождали пение «Ave Maria, gratia Dei plena, per secula», ударяя по колокольчикам различных тонов. Четвертый ангел играл на трубе. У ног Отца два ангела держали светильники, которые зажигались в начале службы. Когда в конце представления, продолжавшегося полтора часа, свечи надо было тушить, ангелы как будто старались помешать этому, поворачиваясь во все стороны.

В начале службы ангелы спускались от престола к алтарю и, отодвинув камень могилы, медленно возносили Деву, которая выражала движениями радость своего пробуждения. Бог-Отец благословлял Мадонну, ангел возлагал корону на Ее голову, и Она постепенно исчезала в облаке. Как во всех мистериях, торжественное действие сопровождалось дурачествами шута, который выражал свое изумление при виде Девы, рукоплескал Ее вознесению и прятался под престолом Отца, высовывая оттуда свою голову.

После запрещения Людовика XIV, изгнанные из храмов марионетки оставались на папертях церквей и у ворот монастырей, продолжая изображать жития мучеников и святых и священную историю Ветхого и Нового Завета.

Многочисленные описания паломников передают подробности поднятия плащаницы у Гроба Господня в Иерусалиме: изображение Спасителя складывало руки, вызывая трепет присутствующих.

В Испании и в Италии запрещение кукольных мистерий было подтверждено в 1600 году: «Мы запрещаем в церквах или вне их изображать деяния Иисуса Христа и Пресвятой Девы и жития святых посредством маленьких подвижных фигур, которые народ называет titeres».

В Англии участие марионеток в храмовой мистерии было воспрещено в царствование Генриха VII. В 1538 году распятие аббатства Бокслей, которое славилось в мистериях Воскресения и Вознесения Христова своими движениями глаз и рта,— было в последний раз показано народу и на площади Пауль-Кросс разломано в куски[[25]](#endnote-26).

Так кончилось участие движущихся фигур в богослужении. Но судьба марионетки не изменилась. Итальянские, испанские и английские куклы почти до наших дней сохранили старинную мистерию. Английские марионетки свободно исполняли сцены из священной истории еще в восемнадцатом веке. В Британском музее хранится афиша одного из таких представлений, «Сотворения мира», впоследствии дополненного «Всемирным потопом».

Религиозное сознание народа поддерживало мистериальную марионетку.

V

Кукла всегда была религиозной. Куклы с гибким, но не одушевленным нитями телом исполняли как бы живыми картинами сцены из божественной истории. Слова пояснителя, как в древних cantica, сопровождали действие, указывая близкое и понятное всем.

Мюнхенский кукольный музей пытается воскресить итальянские мистериальные картины. Мадонна, Иосиф, фарисеи, торговцы в храме, волхвы поставлены в позы и размещены на фоне различных декораций, изображая сцены у яслей, бегства в Египет, изгнания торгующих из храма. Образуется таким образом громадная галерея витрин-театров, но слишком искусное, холодное и аккуратное размещение фигур на фоне перспективных реальных декораций, разнообразные эффекты современного театрального освещения — уничтожают живую душу куклы и лишают ее религиозного настроения. Эти витрины под стеклом, освещенные разноцветными электрическими лампочками, напоминают склянки со спиртом, в которых хранятся некогда жившие существа.

Гораздо живее куклы антикварных лавок в Риме. Небрежно сваленные в ящиках антикваров, точно спящие долгим сном, эти былые выразители народного религиозного чувства хранят более двух веков чистоту первых дней; скромные Мадонны дешевых маленьких театров в тихих платьицах — часто красного тона старых итальянских мастеров и в голубых плащах — лежат рядом с драгоценными Мадоннами в вышитых золотом и серебром платьях; драгоценные ручные вышивки на одежде Мадонны у яслей, красота юного и мужественного Иосифа, любовная нежность, с какою вылеплены мягкие, падающие на шею и скрученные легким узлом волосы Мадонны, тонкие, раздвинутые прелестным движением пальцы, стройные, узкие, тщательно отделанные даже под одеждой, ноги в золоченых сандалиях — рисуют характер наивной мистериальной сказки.

Группы юной Мадонны, трепетно встречающей впервые своего жениха, или подростка-Мадонны в голубом платьице, склоняющейся пред благостной Анной, пухлые ангелы с ласковыми, почти плачущими лицами, смуглые пастухи, поющие хвалу, черные фигуры волхвов в расшитых золотом одеждах — полны странного, полуязыческого религиозного чувства, еще живущего в них. Некогда они вызывали в своих зрителях страстную муку религиозной любви, и это дало им вечную душу.

Эти фигуры шестнадцатого и семнадцатого веков, во множестве сохранившиеся повсюду в Италии, показывают, каким был мистериальный кукольный театр. Божественная история становилась поэтической легендой, которая не могла видеть Иосифа старцем, не могла видеть в лохмотьях Небесную Царицу. В изображении Мадонны старались достичь совершенства. Пленительные лица этих царственных кукол, кроткая нежность их маленьких стройных тел, тонкие, будто прозрачные руки — сохраняют обаяние чистоты и ласки.

Самое имя дала марионетке Мадонна. Marie, Marion, Marionnette назывались маленькие куклы, приносившиеся верующими к алтарю Мадонны. Эти изображения, вначале неподвижные, потом появились в мистериях и, наконец, «marionnette» стала общим названием для всех кукол, движущихся посредством нитей.

Так в самом имени марионетки отразилась создавшая ее религиозная страстность народа: Мадонна является высшим завершением любви и творчества,— и ее именем оказалась одетой нежная душа марионетки.

VI

Мистерия о Боге сочеталась с мистерией о человеке, ставшем между доброю и злою силой. Марионетка давала выражение обобщающей моральной мысли. В английском театре moralites об Old Vice, Lady Vanity, Perverse Doctriny. Master Devil воплощались марионеткою, как и живыми актерами. Обостренность страстей в театре марионеток придавала особую силу сказаниям о божественной воле и о бунтующей человеческой душе. Марионетка создала мистерию о человеке — первую трагедию Фауста; в этом произведении народного творчества наиболее ярко раскрываются основные черты кукольного театра.

Трагедия о чернокнижнике Фаусте, созданная ранее пятнадцатого века, дошла до нас в нескольких вариантах. Кукольный «Фауст» —: это трагедия человеческой воли, восставшей против Творца.

Фауст хочет противопоставить человеческую волю воле божественной, он ищет свободы от всех запретов и законов, установленных Творцом на земле. Отвергнув теологию, которая не дала ему «камня мудрости», он предается нигромантии, кощунственно стремясь постичь все тайны вселенной; добившись искусства вызывать духов, он зовет к себе рой дьяволов и среди них выбирает для своих желаний достойного раба; сознавая быстротечность своей временной власти, он прежде всего хочет дара быстроты,— этой быстротою он победит основной закон жизни — ее недолговечность; против мимолетности жизни он выставляет быстроту осуществлений; измеряя жизнь желаниями, он каждый миг удлинит в год, так много вместив в него. Фауст избирает Мефистофеля, быстрого, как «переход от добра ко злу», или, по другому варианту, «от первого греховного шага ко второму». Он отвергает «быстроту сил природы» — грозы, ветра, света. «Жалок ты, если избираешь картины природы доказательством своей быстроты!» — отвечает Фауст дьяволам природных стихий. Даже «скорость человеческой мысли» слишком мала для его желаний, и он отвергает ее так же, как быстроту «кары Мстителя». Фауст не верит в скорость божественной кары. «Разве быстро Его возмездие? Я еще жив. И продолжаю грешить.— Оставить тебя жить, позволить тебе дольше грешить и есть возмездие.— И дьявол учит этому меня!» — смеется Фауст[[26]](#endnote-27).

Кощунственное пренебрежение к небесному возмездию напоминает Дон Хуана в обработке Тирсо ди Молина. Как Дон Хуан на все предостережения о близкой смерти и небесном мщении постоянно отвечает — «Долгий срок вы мне даете!», так же беззаботно глух Фауст к предостерегающему голосу своего ангела-хранителя. Добрый и злой дух, стоящие около Фауста справа и слева и являющиеся иногда в образе ворона и голубя, ведут борьбу за его душу, стараясь повлиять на него своими советами и предостережениями. Но Фауст глух к словам и мольбам доброго гения.

Предавшись дьяволу, Фауст наслаждается временной кажущейся свободой. Он не раб на земле, а хозяин. Все подвластно его воле, он ищет власти и свободы желаний во имя одного этого чувства. На что употребить свою новую силу, ему безразлично,— желания не влекут его к определенной цели. Он летит к пармскому герцогу, как полетел бы в другую страну, к другим людям. И приключения его не составляют цельной жизни, являясь лишь проявлением его свободы и власти. Как служит дьявол Фаусту, показано очень кратко, так как отдельные прихоти не раскрывают основных стремлений его души. Фауст-властелин чувствует себя свободным от воли Того, самое имя Которого приводит его в трепет: он считает себя свободным, сделавшись рабом раба, служа слуге дьявола, он думает, что победил, будучи побежденным.

Быстрота желаний порождает их безнадежную неутолимость. Фауст возвращается в родной город. Круг замкнут — конец сливается с началом. Фауст ощущает сомнение в мудрости своей сделки с адом, он расспрашивает Мефистофеля об ужасах подземного царства: «Есть ли надежда на освобождение из ада?» — «Нет! Кто попал в ад, тот всю вечность пребудет детищем проклятых». «Мефистофель, если бы ты на моем месте был создан Богом, как человек, что бы ты сделал для угождения Богу?» И Мефистофель, забыв о необходимости губить Фауста, восклицает в экстазе: «О, мой Фауст! Если бы от земли к небу шла лестница и вместо ступеней она была бы из мечей, так что при каждом шаге я был бы разрезан на тысячи кусков, я все же стремился бы достичь последней вершины, чтобы один только раз взглянуть на Бога; потом пусть снова целую вечность я был бы духом Проклятого!» Этот изумительный по своей художественной силе ответ роднит тоскующего о недостижимых небесах Мефистофеля с лермонтовским Демоном. Потрясенный Фауст впервые чувствует раскаяние: «О, жалкий Фауст, как обманул тебя Сатана!»[[27]](#endnote-28) Чуя надвигающуюся кару, он молит замедлить время. Но быстрота, избранная Фаустом, как лучший из дьявольских даров, обращается против него. Мефистофель вместил двадцать четыре года земной власти Фауста в двенадцать лет, считая ночи за дни,— и час возмездия неожиданно оказывается близким. Чтобы спастись от дьявольского дара быстроты, у Фауста нет ангельского дара — безграничной, ни перед чем не отступающей веры; моля о прощении, он не верит в возможность прощения, уклоняясь от кары, он не надеется на ее промедление. Тут второй основной мотив трагедии. Сила этой сцены в поразительной простоте ее рисунка.

Распятие, перед которым молится Фауст, и беззаботная песенка, которую напевает его бывший слуга, ночной сторож Гансвурст, изредка проходя через сцену,— вот два полюса, между которыми мечется истомленная, обреченная душа человека. Мерная песенка ночного сторожа, призывающего горожан тушить огни и ложиться спать, воплощает тишину и покой смиренной жизни — все то, от чего отказался Фауст. Фауст не может броситься вслед за песней земных утешений, так как силы его иссякли и он не верит более в могущество дьявола. Он не может остаться перед распятием, потому что не знает силы божественной благости, неизмеримости божественного милосердия. Измеряя его своими грехами, он сознает безнадежность своей молитвы и, сознавая, продолжает молиться. Это — трагедия благостной веры и греховного сомнения. Зритель чувствует, что если Фауст поверит в свое прощение, он будет прощен, но Фауст сомневается и потому обречен гибели. Дьявол, страшась за свою власть над душою Фауста, стремится убедить его в неизбежности гибели: «Fauste, prepare te ad mortem!»[[28]](#endnote-29) Дьявольские голоса отвечают на молящие вопросы Фауста: «Accusatus es! — Judicatus es! — Jn aeternum damnatus es!»[[29]](#endnote-30) Фауст поддается чертову обману, принимает глумление дьявола за голос разгневанного ангела и теряет единственное, что могло освободить его от дьвольской силы — надежду. Когда маленькая фигура бедной марионетки мечется по сцене, то бросаясь на колени перед белеющим распятием, то простирая руки вслед уходящему Гансвурсту, то произнося слова молитвы, то перебивая их воплем ужаса перед гибелью, которая кажется неизбежной,— зрительный зал замирает, потрясенный, и со страшным волнением следит за судьбою человека, вечное спасение которого зависит от силы его веры. Фауст снова перед распятием, в последней муке, и кажется, божественная благодать сойдет на него, но в это последнее мгновение он вскакивает с воплем греховного отчаяния, с уверенностью в своей гибели. И гибель наступает, Фауст проваливается в ад. Эта сцена — одна из самых потрясающих сцен театра; она показывает в полном обнажении вечную борьбу веры и сомнения, Бога и дьявола в смятенной душе человека. Созданная религиозным сознанием пятнадцатого века, она волнует и современного зрителя необычайной остротой и силой своей трагической темы.

Фауст гибнет не за свои деяния, не за реальные свои вины. Он гибнет только по своему маловерию: его вина — жажда свободы и сомнение в божественной благости. Это сближает его с героем другой трагедии Тирсо ди Молина — «Осужденный за маловерие», в которой подвижник, смущенный двусмысленным предсказанием дьявола об его загробной участи, бросает святую жизнь и предается разгулу.

Слуга Фауста, Гансвурст,— по другим вариантам Кашперле или Пиккельхеринг,— повторяет все его поступки сейчас же вслед за ним. Узнав заклинание, он спешит воспользоваться им и, очутившись среди дьяволов, с торжеством выходит из затруднительного положения. Он повторяет скороговоркой магические слова призыва и удаления— «parloco», «рагliсо»,— смеясь над замученными чертями, которые вынуждены бесконечное число раз являться и исчезать. Гансвурст не заключает никакого договора с дьяволом и, ловко пользуясь его услугами, не платит ему за это своей душою. Мефистофель, представляющийся таким умным перед искушенным наукою Фаустом, оказывается смешным и глупым перед простаком Гансвурстом. Беззаботно подражая Фаусту, комически обманывая дьявола, Гансвурст продолжает верить в могущество Божье и не ищет дьявольской свободы от божественных законов; он повторяет все движения Фауста без их внутреннего содержания и является как бы отражением Фауста в простой житейской плоскости. Гансвурст — реальность Фауста, его жизненная плоть. Бунт Фауста чужд Гансвурсту, и то, что грозит гибелью Фаусту, проходит бесследно для Гансвурста. Когда Фауст проваливается в ад, издали доносится беспечная песенка его слуги:

Слушайте, добрые люди, и позвольте вам сказать,

Скоро пробьет двенадцать часов,

Берегите огонь, храните уголья,

Скоро черт утащит доктора Фауста[[30]](#endnote-31).

Этим подчеркивается основная мысль трагедии: ничто не может порвать связи человека с Богом, если он сам не порвет ее, пожелав свободы, которая в действительности лишь рабство дьяволу.

Религиозная страстность кукольной трагедии увлекла Марло, Гёте и Лессинга, который оставил два наброска неосуществленного им плана своей трагедии о Фаусте и сцену Фауста с дьяволами, в которой он сохранил лучшие места народного текста.

Трагедию о чернокнижнике Фаусте видел любивший марионетку Гёте — быть может, на ярмарке во Франкфурте, быть может, во время своего пребывания в Лейпциге. «Фабула этой многозначительной драмы марионеток звучала и пела во мне на все лады... я всюду носил с собою этот сюжет вместе со многими другими, и я наслаждался им в часы уединения, ничего, впрочем, не записывая»,— пишет Гёте в 1769 году, за десять лет до появления первых сцен Фауста[[31]](#endnote-32). Договор чернокнижника с дьяволом, его жажда свободы и отдельные сцены, как первое появление Фауста, одного, в своем ученом кабинете, Мефистофель, обучающий вместо Фауста его учеников, соблазняющая Фауста Елена Прекрасная, огненное вино на пирушке пьяниц в таверне, напоминающая Вальпургиеву ночь, ведьма, присылаемая Мефистофелем,— сохранились в трагедии Гёте. Пролог на небе заменил пролог в Плутоновом царстве, в котором дьявол раскрывал свои замыслы. Отдельные сцены, как и отдельные слова трагедии Гёте, сближают ее с первичной трагедией марионеток.

Но душа Фауста изменилась; при перерождении кукольного Фауста в живого, реального человека Гёте одел его плотью поступков, и отпадение его от Бога стало не только духовным, но и реальным. Гансвурст сросся с Фаустом, грех осуществления слился с грехом желания. В гётевском Фаусте греховно не только сомнение в благости Того, самое имя Которого он не смеет произнести, не только кощунственное неверие в силу Его мести, но и проявление этого неверия,— не только чувство свободы от божественной власти, но и осуществление этой свободы.

В кукольном Фаусте нет вины перед людьми, и жизнь его после договора с дьяволом не составляет основной темы пьесы. Гётевский Фауст волнует именно своими деяниями, своей реальной виною перед Маргаритой, всей своей жизнью после договора с Мефистофелем, и лишь последовательное усугубление преступлений влечет его к окончательной гибели. Таким образом, сущность обоих произведений в разных плоскостях. Трагедия кукольного Фауста — в духовном проявлении злой воли человека, трагедия гётевского Фауста — свершается в плоскости реальных проявлений этой злой воли. И желания Фауста, ставшего живым человеком, не остаются неопределенными. Они воплощаются в живом образе Маргариты, которая постепенно из Венеры преображается в Мадонну. Гётевский Фауст — реальное завершение кукольного Фауста.

VII

В судьбе обоих Фаустов ярко сказывается основной характер творчества марионетки. Марионетка равнодушна к жизненным событиям, раскрывая и объясняя жизнь тем, что переносит ее в плоскость исключительно духовную. Мир марионетки – мир отвлеченной мысли, мир духовных стремлений и освобожденных, обостренных чувств. В этом ее громадная власть над народами. Особая духовная красота марионетки, показывающей душу, почти не одетую плотью,— дает ей то тайное очарование, которому не мог противиться ни один настоящий художник.

Царственная сила марионетки — в прозрачности ее художественных формул. Изображая человеческие томления, муки и радости, марионетка придает им особую силу своей безгрешной свободой от жизни.

Как всякое театральное явление, марионетка эмоциональна, но эмоция, пройдя сквозь нереальную плоть марионетки, становится необычайно прозрачной и глубокой.

Одним из основных признаков репертуара марионетки является исключительно духовное содержание пьес, интерес лишь к общим, вечным проявлениям человеческой души. Даже частные события и личные пародии, иногда проявлявшиеся в ее театре, приобретали в синтезе марионетки характер насмешки не над данной личностью, а над воплощенным в этой личности вечным свойством человеческой души. Марионетка не поддавалась желанию посмеяться над случайным свойством отдельной личности, невольно расширяя тему и придавая ей общее значение; смеясь над людскими пороками, она сохраняла острое жало народной морали.

Когда являлось желание изобразить известных общественных деятелей или посмеяться над злободневным событием, авторы избирали не марионетку, а петрушек-гиньолей, которые управляются всунутыми в их голову и руки тремя пальцами и показываются лишь до пояса. Таков был знаменитый парижский театр Pupazzi Лемерсье-де-Невилля, изображавший Виктора Гюго, Эмиля Золя, Альфонса Доде, Сару Бернар, Коклена и других. Таков был и театр в Nohant, устроенный в доме Жорж Санд ее сыном Морисом Санд.

Марионетка, избирая для себя отдельные воплощения, возводит типическое в общечеловеческое. Стараясь не загромождать рисунок роли излишними подробностями, она дает наиболее полное и сильное выражение господствующей страсти. В этом сила ее театрального воздействия. Большинство ее героев носит постоянное имя, не меняющееся веками. Это единое имя, эта единая форма дает возможность наиболее широкого развития темы.

Как народная сказка, марионетка изображает не отдельных людей, а человека.

VIII

Любимым героем марионетки во все времена был Полишинель, в разных преображениях являвшийся во всех странах. Его отцом считают Маккуса, героя римских ателлан. Пережив средневековье в руках жонглеров, Маккус превратился в Полишинеля, который воплощал душу того народа, среди которого он жил.

Во Франции Полишинель был воплощением мудрой иронии, спасительной насмешки. Он гордился своей ролью философа смеха. Иногда он вмешивался в политику. Он считал себя народным героем: «Я могу без хвастовства сказать,— обращается в 1649 году от лица Полишинеля анонимный автор к Мазарини,— что я всегда был приятнее народу и ко мне лучше относились, чем к вам, потому что я много раз собственными ушами, слышал: пойдем смотреть Полишинеля! и никто никогда не слышал: пойдем смотреть Мазарини!.. Меня встречали, как благородного парижского гражданина, а вас, напротив, выгнали»...

В театре Полишинель защищал своим смехом свободу народного искусства, он являлся воплощением ярмарочного веселья. В пьесе Лесажа«Ombre du Cocher Poète»[[32]](#endnote-33), представленной в 1722 году в Париже, на Сен-Жерменской ярмарке, Полишинеля называют «дядей и наследником госпожи Перретты Ярмарки»,— Madame Perrette de la Foire. В борьбе ярмарочных театров XVII и XVIII веков с Comédie Française, которая пользовалась королевской привилегией и запрещала драматические представления на ярмарках, изобретательность Полишинеля побеждала все запреты. На каждое новое запрещение Comédie Française Полишинель отвечает новой выдумкой. Когда были запрещены диалоги, ярмарочный актер театра Франциска, изображая в пьесе Пирона «Арлекин-Девкалион» тоску вынужденного одиночества, искал человека, с которым можно было бы поговорить, и находил деревянного Полишинеля. Полишинель отвечал на все вопросы, и Арлекин в ужасе метался по сцене, боясь судебного преследования за «диалог». Присутствовавший в театре пристав был поставлен в смешное положение, так как куклу нельзя было признать вторым артистом.

Гордый, бунтующий Полишинель стал девизом театра марионеток, открытого тремя знаменитыми драматургами XVIII века — Лесажем, д'Орневалем и Фюзелье. Когда Comédie Française торжествовала победу, добившись запрещения ярмарочных спектаклей живых людей, на театре марионеток появилась классическая фигура Полишинеля с вызывающей надписью: «J'en valons bien d'autres»[[33]](#endnote-34). И Полишинель трех любимых авторов стал привлекать новые толпы публики, вызывая бессильную злобу привилегированного театра. Пьесу «Пьеро-Ромул» играли с десяти часов утра до двух часов ночи, и пожелавший ее видеть регент должен был смотреть марионеток после окончания последнего ночного представления.

Театр гордого Полишинеля «J'en valons bien d'autres» остался одним из очаровательных воспоминаний. Пленительность грациозного диалога и изящество фантастических тем соединялись с влекущей прелестью маленьких стройных фигурок, не стремившихся к чрезмерной технической изощренности и сохранявших кукольную целомудренность движений. Забавно колющие припевы Арлекинов и Пьеро, все эти лишенные определенного значения, но почему-то вызывающие любовную улыбку, мило кокетливые Diguedon-dondaine, Lanturlu, Mirlababi-Serlababo-Mirlababi-bobette, Flon flon-Larira dondaine-Flon flon-Larira dondon, Lonlala-derira Lonlala derirette, Lanfin Lanfa Lantourelourifa, Allons-gai D'un air gai, Et vogue la galère Tant quelle, tant quelle, tant quelle pourra voguer,Biri-bi A la façon de Barbari mon mari, Et zon zon zon Lison la Lisette Et zon zon zon Lisette la Lizon, — радующие самым сочетанием звуков, становились еще притягательнее в нераскрывающихся милых устах марионетки.

Первая из поставленных в этом театре пьес — «l’Ombre du Cocher Poète» — снабжена предисловием авторов, которые прославились на ярмарочной сцене созданием нового жанра — комической оперы: «Авторы Комической Оперы, после того, как были снова запрещены их спектакли, более одушевленные мщением, нежели собственными выгодами, решили купить дюжину марионеток, снять барак, и, как осажденные за последними укреплениями, опять сделать свое оружие страшным. Их враги, вновь толкаемые яростью, предприняли новые действия против поющего Полишинеля, но не вышли из этого с честью».

На суде с королевским театром, желавшим добиться запрещения комических опер на кукольном театре, представителем марионеток против знаменитого артиста Барона, выступавшего от Comedie Franсaise, был Полишинель. Комическая речь Полишинеля, отстаивавшего свои привилегии, которыми он пользовался «в продолжение пяти веков», рассмешила судей, и жалоба королевского театра была отвергнута. Таким образом, в XVIII веке Полишинель являлся во Франции воплощением творчества марионетки, послом кукольного царства.

Полишинель выступал перед началом спектакля, обращаясь от лица актеров к публике. «Помните, что у наших актеров тело не очень гибкое и часто можно было бы счесть их деревянными,— говорит Полишинель в речи, обращенной к публике марионеточного театра Джона Рейнера в 1726 году, перед началом пьесы трех авторов «La grand'mère amoureuse»[[34]](#endnote-35) — помните также, что мы имеем право в наших пьесах не следовать здравому смыслу и смешить дурачествами, вздором, прибаутками, припевками. Вы сейчас увидите, с какою точностью мы выполняем наши права:

Ici la licence

Conduit nos sujets

Et l'extravagance

En fournit les traits.

Si quelqu'un nous tance,

J'avons bientôt repondu

Lanturlu[[35]](#endnote-36).

До свидания, госпожа публика, вы услышали бы лучшую речь, если бы я был при деньгах. Когда вы меня обогатите, я заставлю работать на меня составителя речей моей почтеннейшей соседки Comédie Française и буду перед вами выкладывать заимствованную риторику тоном Цинны и в обшитом галунами камзоле трубача. Приходите же толпою. Я открою вам свои двери, а вы откройте мне свои карманы». Полишинель смеялся над чопорной важностью королевских актеров, мешавших свободному развитию народных театров, издевался над их декламацией, над их жестом. Таким он был в большинстве ярмарочных пьес.

Веселый, беззаботный, не стесняющийся в выражениях, кукольный Полишинель мало похож на своего сварливого и скупого однофамильца, героя французских пантомим, тоже ведущего свой род от итальянского Pulcinella. Кукольный Полишинель — истинный народный герой. Он гордится народной любовью и в послании к Мазарини гордо заявляет:

Je suis Polichinelle

Qui fait la sentinelle

A la porte de Nesle[[36]](#endnote-37).

Это было местом, где, по словам Буало, «царил Бриоше» — la place où Brioché préside[[37]](#endnote-38)... Туда в первой половине семнадцатого века стекались толпы народа любоваться марионетками Бриоше, первого из длинного ряда жрецов марионетки, прославившихся на парижских ярмарках St. Germain и St. Laurent и позднее на бульваре du Temple. Власть Полишинеля над народом была безгранична:

Les Roussels passeront, les Janots sont passés.

Lui seul, toujours de mode à Paris comme à Rome,

Peut se prodiguer sans s'user;

Lui seul, toujours sûr d'amuser,

Pour les petits enfants est toujours un grand homme[[38]](#endnote-39),

пишет уже в девятнадцатом веке Арно в басне «Секрет Полишинеля». Но не для одних детей был великим человеком Полишинель. Член французской Академии Малезье составлял для принца Домб пьесы марионеточного театра, и принц, уговаривая свою кузину приехать в Версаль, пишет ей:

Pour prix d'une action si belle

Je vous promets Polichinelle[[39]](#endnote-40).

От имени Полишинеля говорил Вольтер. После кукольного спектакля, устроенного графом d'Eu, Вольтер, двигая марионетками, обратился к графу с приветствием Полишинеля:

Polichinelle, de grand coeur,

Prince, vous remercie,

En me faisant beaucoup d'honneur

Vous faites mon envie[[40]](#endnote-41).

И, вспоминая о Брюсселе и Малине, сказал:

Les Anglais s'y virent traiter

En vrais polichinelles[[41]](#endnote-42).

На представлении театра марионеток, приглашенный в замок Сире мадам дю Шателе, Вольтер, глядя на знаменитую пьесу кукольного репертуара «L'enfant prodigue»[[42]](#endnote-43), «говорил, что ему завидно»[[43]](#endnote-44). О другой пьесе, в которой жена Полишинеля думает уморить мужа, распевая «fagnana, fagnana» «Вольтер говорил серьезно, что пьеса очень хороша»[[44]](#endnote-45). Вольтер любил марионетку и видел серьезную ценность ее шуток.

Во Франции Полишинель стал французом. Историк Маньен пытается даже отрицать его итальянское происхождение и доказать, что он воплотил для народа тип Генриха IV и от итальянского Pulcinella заимствовал только имя.

Полишинеля любили, к его мнениям серьезно прислушивались и никогда не давали его в обиду. Французский весельчак Полишинель не преступник; у него провинности, а не вины, проступки, а не грехи; за свои проделки он никогда не бывает серьезно наказан и ловко выпутывается из беды. Лишь во время Великой Французской Революции Полишинеля постигла трагическая судьба, и он разделил участь Людовика Капета. «Рядом с гильотиной, под ножом которой падали коронованные головы, на той же площади и в то же самое время гильотинировали и Полишинеля, который разделял внимание жадной толпы»,— пишет Камилл Демулен[[45]](#endnote-46).

Но Полишинель не умирал, оставаясь воплощением острой насмешки, очаровательной дерзости и свободы, не допускающей стеснения никакими внешними установленными правилами.

Многие поэты воспевали:

...le fameux Polichinelle

Qui du théâtre est le héros[[46]](#endnote-47).

И любовь к нему оставалась неизменной:

Q'une affluence éternelle

Soit chez les acteurs de bois;

Et que de Polichinelle

L'on dise tout d’une voix:

C’est le tic, tic, tic,

C'est lo tic du Public[[47]](#endnote-48).

IX

Во Франции Полишинель был весельчаком, не признававшим строгой морали и дерзко бунтовавшим против установленных людьми правил. В Англии, где гнет суровой морали чувствовался сильнее, Полишинель, превратившийся в Понча, восстал против всех божественных и человеческих установлений, стесняющих свободу желаний. В классической драме «Punch and Judy» он приобретает вечные формы дьявольского пособника Old Vice, он становится воплощением торжествующего Порока, который побеждает все преграды нравственности и закона. В сохранившейся балладе неизвестного автора восемнадцатого века рассказаны страшные подвиги Понча.

«О, прислушайтесь на одно мгновение, я расскажу вам историю, историю Понча, низкого и злого негодяя, неверующего и убийцы»,— так начинается баллада о Понче, который изменяет красавице жене и в ответ на ее упрек убивает ее и выбрасывает из окна своего единственного сына. На угрозы родителей убитой он отвечает тем, что общий «закон не его закон, что он смеется над всеми правилами и что он сумеет проучить и правосудие, если оно наложит на него свою руку». В этом основа характера Понча, не признающего никакого иного закона, кроме закона своих желаний. Путешествуя и соблазняя женщин «пленительным, как у сирены» голосом, он «без всяких колебаний играл жизнью людей,— братья и отцы погибали от его руки». Успехи Понча объясняются его договором с дьяволом. Но Понч побеждает и земное правосудие и небесное. Приговоренный к казни, он притворяется, что не умеет вдеть голову в приготовленную петлю, и когда выведенный из терпения палач показывает ему, Понч ловко затягивает петлю на шее палача. Когда же «Старый Николас» — является за своей добычей, Понч уверяет, что, переменив имя, освободился от старого договора. Он вступает в единоборство с дьяволом. «Дьявол сражался вилами, у Понча была только палка, господа, и все же он убил дьявола, как и следовало ожидать. Ура! Старый Ник умер!»

Понч воплощал радость протеста, упоение бунта, и торжество его вызывало восторг зрителей. «Тот, кто притворяется оскорбленным при виде того, как ты выходишь безнаказанным из когтей закона и когтей дьявола, кто жалеет, что ты убиваешь дьявола, тот лицемер», говорит обращенный к «торжествующему Пончу» сонет, приписываемый Байрону.

Неизменная любовь народа к Пончу и роль его в театре марионеток описаны в сатире Свифта: «Заметили ли вы, как неловко чувствуют себя зрители, пока Понч остается за кулисами. Но как только раздается его гнусавый голос, все готовятся к наслаждению... Каждое мгновение кажется веком, пока он не появился на сцене. Сначала он невежливо садится на колени к царице Савской. Герцог Лотарингии тщетно вынимает меч из ножен. Понч кричит, Понч бегает, Понч на своем жаргоне бранит весь свет. Он всех задевает, даже святого Георгия, попирающего конем дракона. Он получает тысячи ударов и толчков, ничего не оставляя без ответа и на все отвечая злыми шутками. Он путается во все интриги — зачем? Бог знает. В середине патетических и раздирающих сцен он является внезапно и отпускает непристойную шутку. Нет ни одной марионетки, сделанной из дерева, которая охотно не повесила бы его...» Понч, как и французский Полишинель, был народным героем: «Что зрителям судьба юной Сабры, исход сражения между святым и драконом, лишь бы Понч — ибо в нем вся прелесть спектакля — был достаточно возбужден и в конце концов победил всех своих врагов!»

Так же описывает роль Понча и Аддисон в поэме «Machinae gesticulantes, anglice a puppet-show»[[48]](#endnote-49). «Хотя бы свершалось торжество, этот неукротимый, не обращая внимания на поднимаемую им суету, назойливо является, смеется и все разрушает». «Его живот вздут несоразмерно, сзади торчит громадный горб» — такова внешность Понча.

Понч бессмертен; он родился вместе с человеческой душой и был при сотворении мира. В кукольной мистерии Понч говорит Ною во время всемирного потопа: «Погода, кажется, довольно хмурая».

Понч стал новым ликом демона, мстящего за свое падение разрушением всех моральных уз, наложенных на человека. Дерзость его недоступна обыкновенной человеческой воле, и зритель, осужденный исполнять все земные законы, следит с упоением за его подвигами. Понч воплощал мечту нечеловеческой свободы от всех законов и этим был близок душе Байрона.

Во всех своих воплощениях Полишинель, Понч и Пульчинелла, как и добродушно прожорливый, ленивый Кашперле в Германии и бесстыдный Карагёз турецкого театра теней, отражая характер воспитавшего их народа, сохраняли неизменным основное свойство души Полишинеля — упоение бунтом и жажду свободы. В русском театре дубинка Полишинеля, оказавшись в руках Петрушки, расправлялась и с представителями власти и с представителями ада — со всеми, кто противился желаниям народного героя.

X

Сатира Свифта и поэма Аддисона раскрывают репертуар театра марионеток. «Все то, что совершается людьми — собрания, войны, празднества, — изображает народец в маленьком театре»,— говорит Аддисон. Полишинель «наглыми устами стремится к раскрашенной нимфе и целует сопротивляющееся дерево». Аддисон описывает, как «блистая драгоценностями, украшенный золотом, выступает деревянный народ» и «можно принять крохотных вельмож и маленьких граждан за пигмеев, веселящихся по окончании войны». Они «предаются играм и нежным хорическим пляскам», «водят веселые хороводы, часто постукивая ногой». Иногда они изображают битвы. Тогда «появляются мечи, трубы, издающие запах серы, которой они натерты, выставленные вперед копья, сверкающее оружие и ужасные дротики,— раздается страшный шум, трещит бумага, раздираемая шипящей смолой, свисты сливаются в общий гул, пол покрывается погибающими — повсюду множество убитых во время гражданской войны». Такова картина кукольной битвы. «Нередко древние герои, память о которых хранят священные страницы, герои, рожденные в более счастливые времена,— воскресают в крохотном образе».

Античные мифы, древние легенды, сказки, эпизоды священной истории, исторические события — все составляло репертуар марионетки. Она пользовалась классическими темами, как «Похищение Прозерпины», создавшее одну из наиболее популярных пьес кукольного репертуара. Она брала трагические темы из античной истории, как «Смерть Сенеки», которая заканчивалась в испанском театре неожиданным вознесением на небо философа, вскрывшего вены по приказанию Нерона, его отречением от язычества и приобщением к христианству. Она брала библейские темы, как на кукольном представлении «Давид и Голиаф», подробно описанном Гёте в «Вильгельме Мейстере». В Англии при дворе Елизаветы куклы играли «Юлия Цезаря» — трагедию, которая предшествовала шекспировской и была одной из первых английских пьес, написанных на античный сюжет. Кукла изображала выдающиеся события позднейшей истории, как «Взятие Антверпена», в котором, по свидетельству Жаля, марионетки, изображавшие на генуэзской сцене маршала Жерара и генерала Шассе, вращали глазами, патетически декламировали и проявляли героизм[[49]](#endnote-50). Она воплощала на сцене историю жизни и смерти Жанны д'Арк; она изображала «необычайные превратности счастья и несчастья князя Александра Даниловича Меньшикова, фаворита, главного министра и генерала московского царя славной памяти Петра Первого, ныне же сброшенного с высших ступеней величия в глубочайшую пропасть несчастья, настоящего Велизария, — вместе с Гансвурстом, веселым мальчишкой пирожником, мальчишкой поваренком и забавными сибирскими браконьерами» — как о том гласит сохранившаяся афиша 1731 года одного из таких спектаклей, шедших во многих немецких городах[[50]](#endnote-51). Марионетка играла на парижской ярмарке «Герцога Гиза» и «Варфоломеевскую ночь», пока это не было запрещено властью, которая сочла такой сюжет «слишком серьезным для театра марионеток». В Испании она изображала борьбу с маврами. Она пользовалась и классическими произведениями, как исполнявшаяся в 1777 году на парижской кукольной сцене мистерия «Сотворение мира и грехопадение первого человека, в пяти актах, заимствованная из «Потерянного Рая» Мильтона, составленная и исполненная сиром Жосс». В Париже исполнялась кукольная драма «Павел и Виргиния», во Флоренции — виденная Стендалем-Бейлем комедия, заимствованная из «Мандрагоры» Маккиавелли. Приключения Дон-Хуана, страдания прекрасной Мелисанды, история Фауста, средневековые легенды и древние сказания были воплощены марионеткою. Одной из наиболее любимых кукольных трагедий была «Казнь госпожи Доротеи», исполнявшаяся марионетками еще в 1412 г. на ярмарке в Бауцене в Саксонии и с тех пор не сходившая с репертуара марионеточных театров. Об одном из представлений «Доротеи» в гамбургском театре, начала восемнадцатого века, сохранилось предание, будто сцена казни Доротеи имела такой успех, что директор в ответ на восторженные крики — бис! — снова приставил голову Доротеи к плечам и вторично отрубил ее при рукоплесканиях публики[[51]](#endnote-52).

Английские puppet-shows исполняли шекспировские трагедии, и Макбет имел огромный успех в театре марионеток XVIII века известного Генри Рова. «Ромео и Юлия» исполнялась в кёльнском театре Христофора Витнера в начале девятнадцатого века. Но Витнер, не желая огорчать марионеток, кончал пьесу пышной свадьбой: слуга вместо сонного порошка приносил соду, и Ромео заставал Юлию бодрствующей[[52]](#endnote-53). Мольер, Корнель и весь классический французский репертуар исполнялся германскими марионетками.

Трагическая марионетка вызывала благоговейное настроение зрителей. В Палермо в театре Орrа марионетки изображали историю французского рыцарства. Цикл представлений «Французских Паладинов»продолжался несколько месяцев; в него входили хроника Тюрпена, реймсского архиепископа VII века, составившего описание подвигов Карла Великого и Роланда, «Morgante» Пульчи, «Влюбленный Роланд» Божардо, «Неистовый Роланд» Ариосто и другие рыцарские поэмы.

«Паладины выступают в блестящих латах»,— описывает Вюилье,— на их шлемах развеваются перья. При выходе на сцену Роланда, племянника Карла Великого, трепет охватывает зрителей, его встречают рукоплесканиями. Это потому, что он является воплощением храбрости, благородства и чести». «Знаменитые рыцари устремляются друг против друга, направив копье, подняв щит,— слышен лязг железа, крики вызова».

Заканчивался цикл паладинов трагедией «Смерть Паладинов, или Взятие Ронсево», к которой жители Палермо относились с религиозной страстью, задолго ожидая священного дня представления. «Когда на сцене ангел являлся Рено, весь народ снимал шляпы, как в Святую Пятницу при выносе плащаницы»,— свидетельствует Вюилье. Рыцарские подвиги и священная история питали религиозную мечту марионетки.

Трагедия, комедия, опера, балет и пантомима,— все роды театрального творчества передавались марионеткой; иногда она исполняла импровизованные пьески поэтов, которые, прячась за спиной Полишинеля, высказывали свои затаенные мысли.

В венецианском Museo Civico молча и недвижимо стоят в шкафу былые актеры итальянского театра марионеток. Отелло смотрит на Дездемону в пышной робе восемнадцатого века, Пьеро обращен к Коломбине, Арлекин застыл около Панталоне, и на самом верху стоит черт с товарищем своих замыслов, черной собакой. На лица как бы надеты выразительные маски, прямые ровные ноги намеренно неправдоподобны, и руки согнуты особым, непохожим на человеческое, движением; немногочисленные нити, очевидно, не давали возможности сильно разнообразить движение; пышные, красивые костюмы, строгая художественность всего облика куклы показывают, каким был венецианский театр восемнадцатого века.

Драма Шекспира, итальянская commedia, фантастические подвиги черта составляли его репертуар.

Марионетки были оперными исполнителями. В Италии, в римском театре Фиано, марионетки распевали все оперы Россини, и «жесты и движения фигурок обладали меткостью и силой даже в патетических и трагических сценах»[[53]](#endnote-54). Во Франции они пели комические оперы Лесажа. В Германии для оперных марионеток принца Эстергази Гайдн написал четыре маленькие оперы: «Филемон и Бавкида» в 1773 году, «Джиневра» в 1777 году, «Дидона, пародия» в 1778 году, «Свершившееся мщение, или Сгоревший дом» в 1780 г. Пятая оперетта, «Хромой дьявол», исполнялась марионетками принца Эстергази, но написана была Гайдном раньше, в его ранней юности, для народного театра Бернардоне.

Лучшие балерины кукольного театра были в Италии. «Эти деревянные Перро и Тальони поистине необычайны,— пишет Жаль о миланском театре Фиандо[[54]](#endnote-55),— танец горизонтальный, танец боковой, танец вертикальный, все роды танцев, все фиоритуры ног, которыми вы любуетесь в опере, вы найдете в театре Фиандо, и когда кукла исполнит свои па, когда ей, как должно, рукоплещут, она выходит из-за кулис, кланяется, прикладывает ручку к сердцу и уходит, проделав все, что проделывают великие певицы и гордые танцовщики Скала». Французская марионетка еще в семнадцатом веке своими танцами вызывала подозрение в колдовстве, как свидетельствует столкновение Бриоше со швейцарским судом; в восемнадцатом веке она исполняла балет на ярмарочном театре и сохранила любовь к танцам до последнего времени во всех странах. Недавно итальянские марионетки исполнили в Риме балет-пантомиму Дебюсси.

Марионетка очаровывала в балете, сообщая ему особенную прозрачность линий и силу обостренной выразительности, а неизбежная легкая угловатость ее движений придавала ей пленительную детскую грацию. Недаром куклы гофмановских сказок, завораживавшие человека, были танцовщицами. Кукольный балет Томаса Гольдена, англичанина, приезжавшего на короткое время в Россию в конце XIX века, казался балетом фантастических существ, живущих странной, зачарованной жизнью.

«Марионетки Гольдена! Эти деревянные люди несколько волнуют. Там есть одна танцовщица, вертящаяся на пуантах при лунном свете, в которую мог бы влюбиться герой Гофмана, и еще клоун, который ложится, устраивается поудобнее на кровати и засыпает, делая движения и жесты человека с плотью и кровью»,— записывает в своем дневнике Эдмон Гонкур 5 апреля 1879 года.

В Риме полиция вменяла в обязанность марионеткам носить голубые dessous[[55]](#endnote-56), охраняя нравственность зрителей от чар этих полуфантастических созданий. Этот приказ римской власти как бы признает официально марионетку созданием, обладающим особой жизнью, и приравнивает ее к типу гофмановских кукол, опасных для человека.

XI

Бесконечное разнообразие кукольного репертуара всегда сохраняло одну основную черту: равнодушие к житейской действительности и проявление вечных свойств человеческой души.

В дешевых кукольных театриках смешивались все слои населения. В парижских ярмарочных театрах вместе с аристократической и буржуазной публикой

...blanchisseuses et soubreties,

Du dimanche dans leurs habits,

Avec laquais leurs amis

(Car blanchisseuses sont coquettes)

Venaient de voir à juste prix

La troupe des marionnettes[[56]](#endnote-57)…

В Италии Бейль сознается: «Цена (в 28 сантимов) заставляла меня опасаться дурного общества... Я скоро успокоился — моими соседями были почтенные римские граждане»[[57]](#endnote-58).

Равнодушная ко всему житейскому, марионетка не замечала разницы между дворцом и чердаком; ни репертуар, ни исполнители не менялись для представлений во дворцах и богатых домах, куда ее приглашали. Короли Франции приглашали на долгие месяцы к себе во дворец тех же ярмарочных марионеток, которые пленяли парижских прачек. Сохранилась запись об уплате «управляющему марионетками Бриоше за пребывание St. Germain-en-Laye для развлечения принцев крови в течение сентября, октября и ноября 1669 года 1.365 ливров» и подобная же запись о пребывании во дворце Дателена с его марионетками.

Принцы не указывали публике те пьесы и тех исполнителей кукольного театра, которые должны были нравиться, а напротив сами следовали вкусам народа. Когда пьеса или выдающийся артист, управляющий марионетками, пользовались особенным успехом, его приглашали во дворец и в дома придворных. Вольтер в замке Сире смотрел ту же пьесу «Enfant prodigue», что привлекала народную толпу. Увлекавшийся марионетками знаменитый математик Эйлер смотрел пьесы народного репертуара германских кукольных театров. Гёте, любивший марионетку и написавший для нее пьесу — «Празднества на ярмарке Плундерсвейлер»,— также посещал народные театры.

Для марионетки не было разницы между принцем и крестьянином,— она всех одинаково радовала и, прожив несколько месяцев во дворце, возвращалась к себе домой, в дешевый балаганчик, куда стекались смотреть все, вместе с прачками, знаменитые поэты, ученые и государственные деятели. В замках и богатых домах иногда устраивались закрытые кукольные спектакли, но за многовековую жизнь марионетки у нее не было привилегированного королевского театра по типу Comédie Française.

Театр марионеток оставался истинным народным театром. Народ был предан марионетке, любил ее и невольно воспитывал, вкладывая в нее свои неосознанные стремления и вкусы; марионетка, вращаясь среди народа, впитывая его мечты и мысли, становилась истинной выразительницей народного драматического творчества. Народная публика влияла на самый процесс творчества невропаста, поддерживая или осуждая его. Когда один из управлявших куклою, из ложного религиозного чувства, не допустил Понча убить дьявола, народ инстинктивно понял, что этим нарушается основная мысль легенды, и свистом, криком, почти угрозами заставил восстановить сцену убийства.

Создания отдельных творцов марионетки часто выражали народное чувство. Таким был тип Кассандрино, созданный в римском театре Фиано часовщиком Кассандро в насмешку над католическим духовенством. Кассандрино настолько ярко передавал народные воззрения, что Морис Санд в книге «Masques et bouffons» причисляет его к типам commedia dell'arte, несмотря на более позднее его происхождение и на существо­вание определенного автора.

Основные типы марионетки, как Полишинель и его соратники, созданы народом; лучшие пьесы, созданные на марионеточной сцене, как «Фауст» в Германии и «Punch and Judy» в Англии, являются созданиями народного творчества. Ни в одной театральной области не отразился так ярко народный гений, как в безымянном творчестве марионетки.

Марионетка религиозна, как народ, моральна, как народная сказка, свободна, как народная мудрость, и... бессмертна, как народное творчество.

XII

Вся история марионетки доказала необычайную разносторонность ее драматического гения. Основанный в Париже, в конце девятнадцатого века кружком художников и писателей театр Синьоре стремился использовать эту разносторонность творчества марионетки.

«Многие образованные люди,— писал в 1888 году Анри Синьоре в проспекте, объясняющем цели открываемого им театра,— едва знают о существовании индийского театра. Чудеса греческого театра почти никогда не были перенесены на наши театры, латинские пьесы не соблазнили ни одного искусного театрального деятеля. Нас не попытались даже познакомить с мистериями средних веков. Почти ничего не было сделано для французского и итальянского фарса, а испанский театр, столь богатый жизнью, остается замурованным в книгах. Изумительные английские драматурги шестнадцатого века не видели у нас огня рампы, за исключением Шекспира, а творения Шекспира, несмотря на благородные попытки, очень редко были переданы так, чтобы удовлетворить любящих и понимающих его».

Театр Синьоре, желая раскрыть все «замурованные» творения великих авторов, стал искать исполнителей для такого разнообразного и далекого от современной сцены репертуара. Актер казался недостаточно подготовленным для этой задачи, и выбор пал на марионетку. Тут впервые был сделан сознательный выбор между актером и марионеткою, сделана оценка их сценических качеств; впервые возник спор о преимуществах того или иного исполнения.

Марионетка была избрана не по бессознательному влечению, как избирали прежние ее друзья, которых направляло непосредственное чувство любви к ней, неодолимый творческий инстинкт. В театре Синьоре она была выбрана, как наиболее удобное орудие для выполнения предначертанного плана.

Решение открыть красоты мировой литературы ограничилось за четыре года существования театра Синьоре постановкой «Бури» Шекспира, интермедии Сервантеса «Бдительный Страж» и «Птиц» Аристофана. Все остальные пьесы писались Морисом Бушором и другими сотрудниками театра. Таким образом, основная цель театра не была достигнута, несмотря на сильное сочувствие, выраженное ему публикою и литературными друзьями. Но и после закрытия театра Синьоре продолжался начатый им спор между марионеткою и человеком.

Марионетка никогда не соперничала с актером, не стремилась заменить его. Театр марионетки развивался вполне самостоятельно, как независимое сценическое искусство. Его существование так же мало вредило театру живых людей, как балет или опера — развитию драмы. Периоды расцвета марионеточного искусства часто совпадали с периодами расцвета театра живых людей. Это создавалось вполне естественно, так как оба они являлись выражением подъема драматического гения.

Так было в Греции, когда на сцене театра Диониса, на которой едва успели отзвучать стихи трагедии Еврипида, выступали марионетки Потейна. Так было в Риме, где марионетки наряду с актером исполняли пантомиму. Так было в Италии в лучшее время commedia dell'arte, когда деревянные fantoccini пользовались восторженной любовью народа. Так было в шекспировскую и до-шекспировскую эпоху в Англии, во время расцвета классической трагедии во Франции, в Испании во времена Сервантеса, который описал спектакль марионеток, заставивший Дон-Кихота броситься на сцену спасать угнетенную куклу Мелисанду. Так было всегда и всюду. В восемнадцатом веке, в эпоху расцвета сценического творчества, любовь к марионетке была во Франции настолько сильна, что явилась мода носить с собой на прогулку дергающихся на ниточках pantins[[58]](#endnote-59), которые изображали Арлекина, Скарамуша, пастухов, пастушек. Как некогда в Афинах, в Париже почти во всех домах были эти pantins, разрисованные иногда такими художниками, как Буше[[59]](#endnote-60).

Во Франции, Германии и Италии развитие кукольных театров не прерывалось ни на одно десятилетие, создавая постоянную художественную традицию. В Париже и в Лионе создались даже специальные мастерские заготовщиков, у которых можно было сразу купить целую труппу марионеток, одетых и загримированных для ролей традиционных кукольных героев, или заказать головы и костюмы для новых пьес. В Германии, как в Чехии и в Италии, почти в каждом городе есть кукольный театр. Наиболее известный немецкий театр не случайно оказался в центре германского театрального творчества — в Мюнхене. Основанный графом Поччи театр марионеток «папы Шмидта» впоследствии перешел в ведение города и девятидесятишестилетний Шмидт, отпраздновав все юбилеи, умер любимцем мюнхенских жителей, почти до последних дней не расставаясь с управлением марионетками и передав свое искусство Паулю Брауну и прославленному «Марионеточному театру мюнхенских художников». В том же Мюнхене впервые появились и куклы Тешнера, созданные под непосредственным влиянием яванского кукольного театра Вайанга. В Италии фанатическая любовь к марионеткам сочетается с такой же страстной любовью к актеру.

История марионетки не знала до последнего времени борьбы между актером и куклою. Иногда они заимствовали друг у друга то, что им было нужно. Итальянские burattini получили, по мнению многих, свое имя от знаменитого актера Бураттино, от которого они, быть может, заимствовали удачные lazzi. Другой знаменитый актер, Константини, напротив, сам любил подражать марионетке в ролях Полишинеля. Такие подражания бывали и в репертуаре.

Но эти взаимные художественные услуги, которые актер и марионетка оказывали друг другу, лишь подчеркивали независимость обоих театров. Вопрос о преимуществах актера или марионетки в драматическом творчестве не возникал, так как был бесцельным в пору действенной силы театра, когда всякий, даже не рассуждая, инстинктивно сознавал сущность театрального искусства. Лишь теперь, когда затемнился ясный театральный инстинкт и самое понятие театра стало для многих смутным и неопределенным, лишь теперь этот вопрос мог приобрести острое значение.

Людей, далеких от марионетки и незнакомых с ее творчеством, привлекала кажущаяся ее податливость, безличность. «Марионетки,— пишет Поль Маргерит,— послушны, неутомимы, всегда наготове. Слишком известное имя и внешность актера, обладающего плотью и кровью, производят на зрителя чересчур реальное впечатление, которое делает невозможной или трудно достижимой иллюзию». Анатоль Франс высказывается еще определеннее: «Я бесконечно ценю марионеток за то, что они заменили живых актеров. Если сказать всю правду, актеры для меня портят комедию. Я разумею хороших актеров. Я бы помирился с плохими. Но именно великолепных актеров, как актеры Comèdie Française, я не могу выносить. Их талант слишком велик. Он все покрывает. Видишь только их».

Взгляд на марионетку, как на замену актера, а не как на самостоятельную художественную личность, вреднее всего отразился на самом кукольном театре. Марионетка стала казаться воплощением холодности, преднамеренности, заученности, театрального расчета, в противоположность живому темпераменту и вдохновению актера. Совершенно забывалось, что марионетка является проявлением человеческого творчества, забывалось, что большинство марионеточных пьес импровизировалось, и даже в девятнадцатом веке спектакли часто разыгрывались в кукольном театре без предварительного точного текста, по вдохновению поэта-руководителя, как это бывало в театре Фиано.

Сторонники театра живых людей упрекали современных режиссеров за муштрование актеров, «как марионеток», а актеров упрекали в «марионеточной» заученности. Марионетка, жившая много веков в добром согласии с актером, стала вдруг укором, оскорбительным прозвищем.

Завершением этих взглядов явилась теория Гордона Крэга о «сверх-марионетке», которая навсегда заменит и сделает ненужным живого актера. Таким образом сторонники марионетки захотели уничтожить актера, меж тем как сторонники актера, напротив, стремились уничтожить марионетку, считая все ее искусство, создавшееся многими веками, случайной, ненужной прихотью. Зачем нужна марионетка, если роль может исполнить актер? — спрашивали многие, забывая, что этот вопрос применим ко всем произведениям искусства. Зачем нужно море Беклина, если существует Черное море? Если художественный инстинкт не подсказывает человеку ответ на это, никакие доводы, конечно, не помогут ему.

XIII

В спорах о преимуществе актера или куклы кроется ложное представление о марионетке. Марионетка упорно отождествляется с автоматом. Неутомимость, покорность и безличность творчества, какие ей приписываются, в действительности свойственны только автоматам. В автоматическом театре заранее установленные движения, действительно, повторяются с полной точностью на каждом представлении, исполнение автомата холодно и неизменно, он неутомим и безличен.

«Марионетки послушны, неутомимы, всегда наготове»,— говорит Поль Маргерит. В действительности они не обладают ни одним из этих качеств. Марионетка утомляется так же, как актер, так как двигается человеческими руками. Ее голос — человеческий и, следовательно, не может быть более неутомим и послушен, чем у актера. Ее исполнение не может быть всегда одинаковым, так как зависит от вдохновения того, кто движет нитями и говорит ее словами.

Марионетка гораздо менее покорна, чем живой человек. В ней неистребимо сильны ее личные свойства. Всему, что сообщают ей извне, всякому движению и жесту, марионетка придает тот неуловимый, ей одной присущий оттенок, который всегда заставлял говорить об ее духовной сущности и о таинственной, скрытой в ней жизни. С этой индивидуальностью марионетки каждому режиссеру и невропасту приходится считаться гораздо более, чем в живом театре с легко покоряемой индивидуальностью актера.

Марионетка воплощает силу жизни — движение — и не может, как то утверждает Гордон Крэг, быть носительницей чар смерти. Напротив, в марионетке — победа жизненных сил над бездушным веществом. Кусочек дерева движется, живет и вызывает страсти, как существо особой породы, созданное чарами искусства.

Механические свойства, которые ложно стремились приписать марионетке, заслонили ее подлинные художественные достоинства. Представление о марионетке, как о бесстрастном автомате, методически выполняющем раз навсегда установленные действия, совершенно не похоже на настоящую марионетку, вечно изменчивую, всегда неожиданную, бесконечно разнообразную, истинно вдохновенную.

XIV

Творческий замысел может быть передан через живую плоть и кровь актера или через условную плоть марионетки. Это — два рода искусств, смежных, но непохожих. Пути творчества актера и марионетки почти противоположны, и это исключает возможность их ревности и соперничества. Актер, творя на сцене, проносит свой замысел сквозь живую плоть и тем неизбежно придает ему личную, отдельную окраску. В творении актера зритель видит вечное через личное, общее чувствует через частное. Личные особенности и качества актера, его душевные и физические свойства, вплетаясь в творческую ткань роли, создают нечто индивидуальное, частное. Полюбив это частное, личное, зритель своей любовью постигает вечное, общее. Актер из обобщенного поэтического образа создает реального, отдельного человека. Марионетка из данного человека создает человеческий образ. Она обобщает, тогда как актер индивидуализует, выделяет, расчленяет. Иногда она обобщала даже человеческий голос, лишая его личных, отдельных интонаций.

Sifflet pratique — тонкая металлическая пластинка, покрывающая нёбо невропаста, превращала голос данного человека в общий у всех «голос марионетки». Актер идет от общего к частному, давая зрителю постичь общечеловеческое лишь сквозь живую сеть личных чувств и болей. Марионетка идет от частного к общему, в ткани явлений показывая лишь вечный основной рисунок. Творчество марионетки является художественным синтезом, творчество актера является анализом поэтического образа. В этом основная разница, делающая невозможным сравнение реального и условного актера.

В необозримом мире театра актер и марионетка одинаково необходимы так же, как в мире науки одинаково необходимы оба научных метода, синтетический и аналитический.

Быть может, именно потому в последнее время возникло желание сравнивать театр живых людей с театром марионеток, что основной болезнью театра стало обилие подробностей, ненужное усложнение художественного рисунка во вред общему плану. Тело живого театра покрылось наростами случайных подробностей, сыпью мелочей, и все простое, ясное, настоящее скрылось под мутной пленкой изобретенного, выдуманного, излишне сложного. Терзаясь этой чрезмерной сложностью, театр увидел тихую стройность желаний марионетки, ее простую безбурную жизнь. Ясная и прозрачная красота марионетки показалась избавлением, недосягаемой радостью. Марионетка не осложняет основное плетение чувств мелкими частными узорами, обилием индивидуальных подробностей. Наиболее простыми путями она ведет к наибольшему заражению чувством.

XIV

Марионетка не переживала таких теоретических мук, как театр живых людей. Она развивалась органически, никогда не становясь орудием теоретических измышлений.

Казалось бы, «безличный» материал марионетки дает наибольший простор воле ее хозяина и мог бы служить более удобным предметом для опытов, чем живая личность актера. Но как ни соблазнительна мысль использовать марионетку для театральных опытов, в действительности она никогда не осуществлялась. Казалось бы, всякий может взять марионетку и повести ее за ее нити туда, куда пожелает. В действительности ее можно повести лишь туда, куда пожелает живущая в ней сила театра. Казалось бы, марионетка вся во власти своего хозяина. В действительности никто не мог употребить во зло ее доверчивости и подвергнуть ее мукам художественной вивисекции.

История марионетки не знает случая, когда ее законы были бы изменены в угоду внешним соображениям. Попытка драматурга Пирона в восемнадцатом веке изменить величину куклы и создать марионетку ростом с восьмилетнего ребенка сейчас же потерпела полное крушение. Даже тогда, когда к ней обращались в минуту досады, как это было в театре Лесажа, д'Орневаля и Фюзелье,— марионетка, оставаясь верна своим законам, указывала верные пути.

Марионетка, доверчиво отдаваясь в руки человека, отзываясь на каждое его желание, на каждый порыв его творчества, сама заражает своего творца и властителя таинственной силой своей жизни. Она как бы связывает его своими нитями с вечными силами театра. Подчиняясь, она покоряет, послушная раба своего господина, в действительности она его властительница. Как будто ведомая им, она ведет его. В этом волшебная сила скрытой в ней души театра.

Хозяева марионетки всегда становились ее жрецами, ее восторженными, фанатичными рабами:, готовыми во имя любви и преданности марионетке отказаться от всяких реальных благ. Таковы были ярмарочные директоры кукольных театров, в борьбе с королевским театром отстаивавшие свободу марионетки от всех запретов.

Дар марионеточного искусства передавался от отца к сыну, как таинственный талисман или волшебный заговор от порчи. Таков был род Бриоше, Дателенов, Фурре и многих других.

Во всех сохранившихся рассказах и преданиях о судьбе творцов марионетки, во всех художественных описаниях, как в сказке Андерсена о Директоре кукольного театра, сквозит настоящая любовь к марионетке и какая-то внутренняя потребность, вопреки разуму, провидеть в ней жизнь, ей одной присущую фантастическую жизнь.

Марионетка внушала не холодное удивление своими техническими способностями, а страстную, обостренно нежную любовь. В ее маленьком, почти не существующем тельце ярко и свободно, ничем не затемненная, живет душа театра, и это влечет к ней творца и зрителя.

XVI

Марионетка воплощает одну из основных сил театра — динамическую. Душа марионетки — движение.

Выделив динамическую силу, марионетка дала ей полноту творчества. Кажущаяся стянутость, чопорная сдержанность движений марионетки таит бесконечное разнообразие форм. Легкий наклон головы, еле уловимый поворот фигуры меняет весь рисунок марионетки; гибкость ее призрачного тела допускает самые неосуществимые в реальной действительности контуры поз и движений. Когда марионетка бессильным движением падает, сраженная ударом, или медленно ложится отдыхать, тело ее, освобожденное от напряженности нитей, вдруг получает волшебную легкость, призрачную мягкость. Когда она садится, сдерживаемая натянутостью нитей, геометрически четкие линии ее позы полны острой выразительности. В бесконечном разнообразии пластического рисунка марионетка не стеснена законами плоти и может осуществлять движения, жуткие по своему фантастическому правдоподобию, кажущиеся возможными, несмотря на всю их недоступность человеческому телу, движения, точно грезящиеся во сне нереальности. Анатомические законы, все преграды плотской реальности, непреодолимые для человека, марионетка принимает лишь как одну из форм творчества. Она вольна надеть на себя броню реальной плоти, свободно подчиняясь всем ее законам ради осуществления собственного замысла. Тогда она движется и творит на сцене, строго исполняя обряд человеческой жизни. Но она вольна в нужное мгновение сбросить с себя человеческую плоть, разорвать анатомическую правильность своих движений и стать тем, что она есть — существом иного мира, подвластного лишь закону творческих желаний. Тогда ее маленькое тельце, гибкое и нежное, становится обостренно чутким к каждой пробегающей по ее нитям эмоции, к каждому еле ощутимому желанию влекущей ее творческой воли.

Марионетка может создавать тот мир, какой нужен ее творческому желанию, не только в движениях, позе, жесте, но и во всей своей внешности, во внешности окружающих предметов. Ее художественный замысел не должен покоряться никакой реальности, никакому заранее данному плотскому образу. Весь облик марионетки зависит лишь от желания созидающего ее художника. Художник творит ее анатомическое строение, создавая ее фигуру иногда свободной от человеческих пропорций. Ее лицо, ее мимика, выражение ее рук и самый характер ее движений — всецело во власти ее создателя. Ни в одной области театра с такой гармоничной законченностью не может быть передан желаемый стиль. Сочетание между образом героя, его костюмом, окружающей его обстановкой, архитектурными линиями фона может быть доведено до предельной, доступной человеческому гению, выразительности и силы.

В мире марионетки нет ничего, что было бы дано действительностью; в мире марионетки нет ничего, что не было бы создано творческой волей поэта и художника. Марионетка живет, подчиненная лишь своим законам, и осуществляет эти законы без единого отступления многие, многие века.

Как по своей внешности марионетка, напоминая человека, никогда не становится им, так и по своему художественному содержанию марионетка, напоминая жизнь, никогда не становится ею. Иллюзия, создаваемая в театре марионетки, совершенно иная, чем та, к какой ошибочно стремится современный театр.

В мире марионетки царствует закон художественной необходимости. Этот закон настолько подчиняет зрителя, что он забывает о законах реальной жизни: ему кажется, что единственно сущее — то, что совершается перед ним. Кажется, что марионетка — единственно возможное, что она должна быть такою, какою она движется перед его глазами, именно так должна поднять руку, а не иначе, говорить именно этим голосом, а не иным. Художественная согласованность всего спектакля подчиняет восприимчивость зрителя настолько сильно, что даже пропорции марионетки кажутся ему единственной настоящей реальностью. Когда в римском театре марионеток в антракте перед рампой появился мальчик, чтобы поправить керосиновые лампы, в публике поднялась паника — мальчик показался страшным великаном.

Марионетка не подражает жизни. Она создает свою сказочную жизнь, которая подчиняет творца и зрителя своим законам. Такая иллюзия —единственно нужная театральная иллюзия, когда все органически слито, все подсказано законом художественной необходимости.

Закон художественной необходимости должен действовать в театре с той же железной последовательностью, с какою в мире науки действует закон логической необходимости, с какою в мире действительности действует закон реальной необходимости.

В театр живых людей через живую плоть актера проник закон жизненной необходимости, заменив собою настоящий закон театрального творчества. Подчиненная единому художественному закону, марионетка могла бы служить спасительным указанием для театра, запутавшегося в чуждой ему области жизненных явлений.

Прозрачность ее художественных формул, ослепительно четких по рисунку, раскрывает вечные стихии человеческих чувств. «В основных движениях марионетки — полное выражение человеческих чувств»,— говорит Поль Маргерит. «Марионетки обладают наивной грацией, божественной угловатостью статуй, которые согласились изображать кукол, и восхитительно видеть, как эти маленькие кумиры разыгрывают комедию», — говорит Анатоль Франс.

Душа театра, воплощенная в нежной марионетке, указывает верные пути сценического творчества, и каждое новое явление марионетки, ведущей за собою преданных ей художников и артистов, дает новое воплощение бессмертной силе театра.

Служить марионетке, в ее театре находить новые выражения вечной сущности театра, помогать воплощению в ее творчестве динамической силы, улавливать бесконечное богатство ее движений, красоту гармонически завершенного стиля и формы, постигать чарующую простоту марионетки, ее таинственно влекущую прелесть — неутолимая радость для тех, кто знает свободную силу театрального творчества.

«Марионетки напоминают египетские иероглифы, то есть нечто таинственное и чистое,— говорит Анатоль Франс,— и когда они играют драму Шекспира или Аристофана, мне кажется, что мысль поэта раскрывается в священных письменах на стенах храма».

1. Петроний. Сатирикон, ХХХIV. [↑](#endnote-ref-2)
2. Гораций, кн. П., сат. VII, ст. 82. [↑](#endnote-ref-3)
3. Персий. сат. V, ст. 128-131. [↑](#endnote-ref-4)
4. Марк Аврелий, кн. Х, §38. [↑](#endnote-ref-5)
5. Марк Аврелий, кн. II, §2. [↑](#endnote-ref-6)
6. Марк Аврелий, кн. ХII, §19. [↑](#endnote-ref-7)
7. Марк Аврелий, кн. VII, §29. [↑](#endnote-ref-8)
8. Платон, Законы, I, р. 644. [↑](#endnote-ref-9)
9. Псевдо-Аристотель, О мире, VI, р.398 [↑](#endnote-ref-10)
10. “Под тобой (под твоим управлением) живем, тобой движимы и существуем» (Лат.) [↑](#endnote-ref-11)
11. Гален, De usu partium, кн. I, гл. XVII. [↑](#endnote-ref-12)
12. К. Бальмонт, «Кукольный театр» [↑](#endnote-ref-13)
13. Ch. Magnin. Histoire des marionettes en Europe. Paris, 1852. [↑](#endnote-ref-14)
14. ...«водителей марионеток,

которых народ считает чародеями...»

Stances de Scarron à son Altesse Royale. (франц.) [↑](#endnote-ref-15)
15. Геродот, гл. 48. [↑](#endnote-ref-16)
16. Ксенофонт, Пиршество, гл. IV, р. 55. [↑](#endnote-ref-17)
17. Афиней, Пиршество, XVI, р. 192. [↑](#endnote-ref-18)
18. Диодор, т. II, р. 606. [↑](#endnote-ref-19)
19. Петроний, Сатирикон, XXXIV. [↑](#endnote-ref-20)
20. Апулей, De mundo. [↑](#endnote-ref-21)
21. Псевдо-Аристотель, О мире, VI, р. 398. [↑](#endnote-ref-22)
22. Платон, Законы, I, р. 644. [↑](#endnote-ref-23)
23. Germania, VIII, 280. [↑](#endnote-ref-24)
24. Праздники середины августа, приуроченные к Успению Богородицы. (франц.) [↑](#endnote-ref-25)
25. Annals or general Chronicle of England, p. 575. [↑](#endnote-ref-26)
26. «Всемирно известный доктор Фауст», драма в 5 д. (страсбургский вариант). Акт III, сцена 3. [↑](#endnote-ref-27)
27. «Иоганн Фауст», драма в трех частях и 9 действиях (Аугсбургский вариант). Часть третья, акт первый, сцена первая. [↑](#endnote-ref-28)
28. «Фауст, готовься к смерти!» [↑](#endnote-ref-29)
29. “Виновен еси!- Приговорен еси! – Навечно осужден еси!»(лат.) [↑](#endnote-ref-30)
30. “Доктор Фауст или великий чернокнижник», драма с пением в пяти действиях. Акт V, сцена пятая (Гейссельбрехтский кукольный театр). [↑](#endnote-ref-31)
31. Гете, Wahrheit und Dichtung aus meinem Leben. [↑](#endnote-ref-32)
32. «Тень (призрак) Кучера-поэта». (франц.) [↑](#endnote-ref-33)
33. Я стою больше других (франц.) [↑](#endnote-ref-34)
34. «Влюбленная старушка» (франц.) [↑](#endnote-ref-35)
35. «Здесь вольность правит нашими сюжетами,

Экстравагантность строит ее остроты.

Если кто-либо станет нас бранить,

Я сейчас же отвечу: Лантурлю» (франц.) [↑](#endnote-ref-36)
36. Я Полишинель,

Который стоит на часах

У Нельских ворот. (франц.) [↑](#endnote-ref-37)
37. Вoileau, épitre VII, adressée à Racine en 1677. [↑](#endnote-ref-38)
38. Руссели пройдут, Жаноты прошли.

Он же всегда в моде в Париже, как в Риме.

Способен всюду бывать, не уставать.

Он всегда надежный забавник,

Для маленьких детей — великий человек. (франц.) [↑](#endnote-ref-39)
39. За столь прекрасный Ваш поступок

Я обещаю Вам Полишинеля. (франц.)

Les Divertissements de Sceaux, I, 163. [↑](#endnote-ref-40)
40. Полишинель от чистого сердца

Благодарит Вас, граф,— великодушного человека.

Оказывая мне большую честь,

Вы заставляете меня завидовать. (франц.) [↑](#endnote-ref-41)
41. Англичане представили себя настоящими полишинелями. (франц.) [↑](#endnote-ref-42)
42. «Блудный сын» (франц.) [↑](#endnote-ref-43)
43. Письма M-me de Graffigny. [↑](#endnote-ref-44)
44. Там же. [↑](#endnote-ref-45)
45. Le vieux cordelier, изд. 1834, стр. 64. [↑](#endnote-ref-46)
46. Знаменитый Полишинель – истинный герой театра. (франц.)

Oeuvres d’Antoine Hamilton, I, 382. Paris, 1825. [↑](#endnote-ref-47)
47. Пусть к деревянным актерам

Будет вечный приток людей,

И пусть о Полишинеле скажут хором:

Без ума, без ума,

Публика от него без ума. (франц.)

Lesage d'Orneval et Fuzelier, l'Ombre du Cocher poète. [↑](#endnote-ref-48)
48. «Механические фигуры, английский кукольный театр». (англ.) [↑](#endnote-ref-49)
49. Jal, De Paris à Naples, I, 234. [↑](#endnote-ref-50)
50. Плюмине, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. [↑](#endnote-ref-51)
51. Floegel-Bauer, Geschichte des Grotesk-Komischen. [↑](#endnote-ref-52)
52. Там же. [↑](#endnote-ref-53)
53. Peisse, Une nole adresséc à m-cur Ch. Magnin. [↑](#endnote-ref-54)
54. Jal, De Paris à Naples, II, 43 [↑](#endnote-ref-55)
55. Дамское белье, нижнее платье. (франц.) [↑](#endnote-ref-56)
56. Прачки и субретки

В праздничных нарядах

С лакеями, их дружками

(Ведь прачки — кокетки)

Отправлялись смотреть по сходной цене

Труппу марионеток. (франц.)

Oeuvres d'Antoine Hamilton, 382, Paris, 1825. [↑](#endnote-ref-57)
57. Beyle. Rome. Naples et Florence. [↑](#endnote-ref-58)
58. Картонный паяц, кукла. (франц.) [↑](#endnote-ref-59)
59. Barbier, Journal du règne de Louis XV, Janvier 1747. [↑](#endnote-ref-60)