

# МИР НАРОДНОГО ТЕАТРА

## КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР В МЮНСТЕРЕ

ПЕТР ГРИГОРЬЕВИЧ БОГАТЫРЕВ

К изучению народного кукольного театра советский этнотеатровед П. Г. Богатырев обратился в 20-е годы XX в. В своих многочисленных публикациях он подробно описывал репертуары кукольных представлений, подробно разбирал их структурные, сюжетно-фабульные и стилистические особенности, выявлял фольклорные и литературные мотивы. По мнению ученого, импровизация, будучи основным художественным средством народного кукольного театра, позволяла актерам посредством кукол откликаться на современные исторические и общественно-политические события, демонстрировать и олицетворять в слове и действии спектакля самые актуальные и болезненные темы. Социальная пародийность отвечала желанию публики и являлась важнейшим элементом народной кукольной комедии.

П. Г. Богатырев был уверен, что наибольшего развития народный кукольный театр достиг у чехов. Подъем бродячего кукольного театра в Чехии он связывал с национально-освободительным движением и деятельностью чешского кукольника Матея Копецкого, репертуар которого собрал и издал его сын.

Ученый был глубоко убежден, что народный кукольный и драматический театр имеют как существенные знаковые сходства, так и различия. В своей поздней работе «О взаимосвязи двух близких семиотических систем. Кукольный театр и театр живых актеров» (1973) П. Г. Богатырев отмечал: главная задача народных кукольников состояла в том, чтобы заставить публику забыть, что перед ней куклы, а не живые люди. Кукольники любили приравнивать свой театр к театру живых артистов, показывая этим, что их куклы «могут делать» то же самое, что и «живые люди». Эта двойственность с древнейших времен составляла суть куклы — марионетки — маски, изначально обреченной быть моделью, имитацией, метафорой, образом человека.

Статья П. Г. Богатырева «Кукольный театр в Мюнстере» увидела свет в 1931 г. на немецком языке. В это время (с лета 1931 г. по октябрь 1933 г.) ученый преподавал в Германии, в Вильгельм-Университете г. Мюнстера. По методу изучения фольклорного театрального представления статья чрезвычайно близка к работе «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923), к которой в ней неслучайно имеются многочисленные отсылки. Оба исследования выполнены в духе синхронного описания с элементами структурного анализа, разрабатывавшихся русскими формалистами, в том числе и П. Г. Богатыревым. В статье приводятся интересные наблюдения над жизнью не слишком хорошо «документированного» явления традиционной культуры — народного кукольного театра. Она позволяет восстановить еще один из этапов движения ученого к его наиболее масштабной теоретической работе о фольклорном театре — «Народный театр чехов и словаков»<sup>1</sup>, в которой в полной мере будут использованы функционально-структуральный и семиотический подходы. Публикация статьи на русском языке пополнит серию статей П. Г. Богатырева о европейской традиции в народном кукольном театре.

Перевод с немецкого, предисловие и примечания  
Татьяны Владимировны Говенько

<sup>1</sup> Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 11–166. Работа была написана и впервые опубликована на чешском языке: Bogatyrev P. G. Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940.

В городе Мюнстере проходит традиционная летняя ярмарка (Sommersend)<sup>2</sup>. Кричат до хрипоты торговцы, оглушительно гремят голоса артистов перед кафешантанами, кружится музыкальная карусель. Шум толпы с глухим ревом заполняет площадь Гинденбург<sup>3</sup> и прилегающие улицы.

На афише: «Предложение от северного обозрения — загадочная сенсация, дом безграничных возможностей, сакральное искусство в совершеннейшем виде!» Разве можно отказаться от подобного чуда? Люди проходят внутрь и видят обыкновенные фокусы-покусы: в пустом стеклянном ящике из ниоткуда появляются юноша и девушка; ларец с оживающей головой мумии (очень похожей на кассиршу); и, наконец, аналитик характеров. «Господа, всего лишь за десять пфеннингов он опишет ваш характер, назовет ваши счастливые и несчастные периоды жизни» и т.д.

На ярмарке есть бродячие певцы с шарманками и интересные картины, писанные маслом, со старинными романтическими сюжетами; чревовещатели; «сибилла» — женщина-загадка: «тысячу марок получит та дама, которая не уступит ей в силе». И еще вы найдете здесь плакаты и афиши не хуже, чем картины Анри Руссо<sup>4</sup>! Такая выставка могла бы продемонстрировать интересную связь с историей искусств.

И вся эта «низкая культура» представляет особенный интерес в основном для этнографов, социологов и историков культуры, ведь все это скоро исчезнет, и мы должны попытаться удержать то, что сможем...

А вот и он — «Кукольный театр Гонзеля» («Honsels Original Kasper-Theater»)! Из вагончика на колесах выходит артист-кукольник. Совсем еще молодой мужчина. Он трубит в горн, и со всех сторон сбегается ребятишка. Представление начинается.

Я посещал этот театр на протяжении всей ярмарки каждый день и наблюдал как за игрой актера, так и за публикой. В последний день я познакомился с артистом и его семьей, и они пригласили меня на дополнительный спектакль. С расширенной программой кукольный театр выступал перед пациентами лечебницы в Мюнстере. Благодаря этому событию я получил возможность описать и оценить эту работу.

Итак, в первую очередь артист-кукольник сообщил мне имена персонажей:

1. *Шут Кашпер* («Kasper — это краткая форма от слова *Kasperle* (Кашперле)», — сказал мне артист-кукольник). Костюм шута из желтой и красной ткани, шутовской колпак с кистями. Для драк ему нужны самые разные вещи: расщепленный прут, чтобы усиливать звук от ударов; дубина, сковорода, нож, сабля, шпага, револьвер и ружье (они нужны ему для битвы); сражается он еще и башмаком.

2. *Полицейский* (Schupo). Зеленое пальто, кивер.

3. *Пес* (Hund). По сути, большая лохматая морда с широко распахивающейся пастью. Напоминает пасть преисподней средневековых мистерий.

4. *Негр* (Neger). С черным лицом и красным языком.

5. *Два гусара* (Feldhusaren). Один молодой и второй старый в защитного цвета униформе, в фуражках, окантованных мехом.

6. *Турецкий султан* (Türkischer Sultan). Красный помпезный костюм с блестящей канителью, на шапке золотой месяц.

7. *Русский* (Russe). Большой, толстый, красный нос; одет в старинный черный шелк с белой меховой опушкой (польский костюм).

8. *Черт* (Teufel). Лицо черное, красный рот и красные рога, которыми он бодается.

<sup>2</sup> Ярмарку в Германии обычно называют *кермис* (Kermis). В Мюнстере она получила другое название — *сенд* (Send), от слова *синод* (Sinod). Начиная с IX в. в Мюнстер дважды в год съезжались все епископы для проведения общего собрания. В этот период на рынке отменялись привилегии для купцов и ремесленников, народ веселили ярмарочные артисты, люди катались на каруселях и качелях. До XVI в. любой конфликт на ярмарке жестко карался законом. Летний сенд появился в XIX в. До сих пор ежегодно в Мюнстер съезжаются тысячи людей, чтобы повеселиться на весенней, летней и осенней ярмарках. В 1931 г. Sommersend проходил с 26 по 30 июня (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>3</sup> В 2012 г. площадь была переименована в Дворцовую площадь (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>4</sup> Анри Руссо (1844—1910) — французский художник-самоучка (прим. переводчика. — Т. Г.).

9. *Разбойник Бил* (Räuber Bil). Костюм из заплаток.

10. *Марица — жена разбойника Била* (Maritza). Чепчик.

11. *Господин* (Herr). Черный костюм. Цилиндр.

12. *Смерть* (Tod). Белый череп и белая рубаха.

13. *Старый Кашпер* (alter Kasper). Отличается от молодого крючковатым носом.

У всех фигур есть ноги (кроме Смерти), благодаря чему одного из персонажей можно оставить перед рампой; в России ноги есть только у главного героя — Петрушки. В остальном в русском кукольном театре все то же самое: Петрушка — русский Кашпер; солдаты; турок; негр; господин; черт; пес.

И только начинается спектакль: одиннадцатый акт...

Представление длится с паузами часа два. На ярмарке оно конечно же короче. Чаще всего — два акта и завершение с традиционным возгласом: «Представлению конец!» и т.д. Детали действия, как правило, варьируются. Так, например, в сцене с виселицей обоих гусаров иногда даже вешают.

Во всех представлениях мы обнаружили существенное различие с русским кукольным театром, для которого характерна трагикомическая концовка: черт или пес хватает Петрушку за длинный нос и тащит его в Ад, при этом Петрушка вопит что есть мочи: «Пес, оставь мой нос!» Здесь же, напротив, — победа на стороне Кашпера (то же самое происходит с английским Панчем и с чешским Кашпером).

Все персонажи во время представления общаются на немецком разговорном

языке, местами употребляя диалектные слова. Особый интерес представляет речь Русского. Он говорит без артиклей, вместо слов «мне» и «тебе» употребляет только «себе», звук «о» у него всегда открытый, ближе к звуку «а». Ошибки Русского в немецком произношении воспроизведены хорошо, но в речи его много не русских, а польских слов. Что касается остальных не немецких персонажей, то Султан говорит патетически, Негр лишь изменяет голос. Вопрос относительно речи иностранцев в народном театре и в анекдоте — тема интересная и еще неизученная. Некоторые наблюдения над языком нечехов в чешском народном театре и нерусских в русском анекдоте я изложил в главе «Характерные особенности в языке некоторых действующих лиц» в моей книге «Чешский кукольный и русский народный театр»<sup>5</sup>. Патетически помимо Султана говорят еще Черт и Смерть: «Человек, ох, человек!», что напоминает речь Мефистофеля в чешской кукольной пьесе о докторе Фаусте<sup>6</sup>. Бросающимся в глаза речевым средством для оживления действия является неизменное искажение слов и предложений<sup>7</sup> при сохранении тона и стиха (ср. в моей книге главу «Сцены, построенные по контрасту»)<sup>8</sup>.

Уже упомянутая аналогия сцены с появлением Петрушки-Солдата в русской кукольной пьесе представляет особый интерес в плане гипотезы о том, что эта кукольная пьеса мигрировала в Россию из Германии. В этой же связи находится путаница слуги поручений господина: мотив, часто встречающийся в народных анекдотах.

Важнейшим приемом кукольного представления являются неизменные вопросы Кашпера к публике с тем, чтобы привлечь ее к участию. Некоторые

<sup>5</sup> Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр // Сборники по теории этнического языка. Берлин; 1923. Вып. VI.

<sup>6</sup> «Такой способ выделения речи высших кругов совсем не встречается ни в русском народном театре, ни в русском народном анекдоте. Правда, для выделения речи инородцев пользуются всеми способами деформации речи, но это только в речи инородцев... Р.О. Якобсон высказал предположение, что ошибки в окончании слов при изображении действующих лиц высшего класса могут иметь и историческое объяснение — высшие круги плохо говорили по-чешски» [Там же, 71] (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>7</sup> «Комические сцены, основанные на игре сходных по созвучию, но сильно отличных по значению слов, очень употребительны в русском народном театре» [Там же, 47] (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>8</sup> Сцены, построенные по контрасту: «Одно действующее лицо произносит слова, должностные производят драматическое впечатление, другой — слова, похожие звучащие на слова первого, но резко отличающиеся по смыслу и должностные производят комическое впечатление» [Там же, 66] (прим. переводчика. — Т. Г.).

сцены совсем немислимы без этого взаимодействия. В русской кукольной пьесе также имеют место подобные диалоги с публикой, а еще нам известны диалоги кукол со стоящим рядом музыкантом в русском, английском и туркестанском народном театре<sup>9</sup>. Так, например, разговор с публикой предваряет начало представления в русском спектакле. Петрушка появляется на сцене и говорит: «Доброе утро, господа! Ваш старый знакомый снова здесь!» «Доброе утро, Петр Иванович! Как ваши дела?» — выкрикивает из толпы какой-нибудь добродушный старик и учтиво кланяется. «Почему вы так печальны?» — спрашивает следом за стариком баба в шерстяном платке. Рослый парень в малиновой рубахе и новой фуражке кричит басом: «Петр Иванович, не хочешь спеть нам песенку?»<sup>10</sup> Общение с публикой присуще и чешскому кукольному театру; я вспоминаю Гурвинека (Hurvínek) из известного кукольного театра Пильзена<sup>11</sup>.

В нашем случае диалог подогревал публику и заполнял содержанием сцену. Остался лишь шаг к введению живого актера непосредственно в постановку, как это сделали, например, в Петроградском государственном детском театре: в спектакле «Гулливер в стране лилипутов»<sup>12</sup> Гулливера играл настоящий актер. Этот спектакль был представлен в Праге. Обстоятельно я писал об этом в журнале «Центральная Европа» (10 октября 1929 г.) в статье «Выставка кукольного театра СССР в Праге»<sup>13</sup>.

Впрочем, в нашем театре [в Мюнстере] в спектакле тоже участвовал настоящий актер. На ярмарке я видел шестилетнего брата кукловода. Вооруженный палкой, он сидел на рампе и помогал Кашперу сражаться с его врагами и даже сам на них набрасывался. Простодушная публика пока еще принимает непосредственное участие в победе Кашпера, она пока еще близка к театру и пока еще пылко увлекается действием. Введение ребенка в кукольную пьесу для этого театра, похоже, уже стало традицией. Еще дедушка актера-кукольника в качестве персонажа драмы привлекал живого младенца. На ярмарке выступал еще один «живой актер»: он стоял за ширмой и просил публику не скупиться. Но тут появился Кашпер. Он стал мешать своему хозяину, и тот был вынужден вступить с ним в драку<sup>14</sup>.

Об истории этого театра и его репертуаре я узнал следующее. Хозяин театра — господин Гонзел, сам не играет: выступает его сын. Мастерство актера-кукловода молодому человеку передалось от матери; его бабушке 80 лет, и она тоже была актрисой кукольного театра, а дедушка — основатель театра — умер в возрасте 109 лет. Он был французом. Когда-то, ребенком, его похитил мнимый офицер, после мальчик прибил к странствующему театру и научился водить кукол. Традиции этого театра довольно глубокие. По моим подсчетам он зародился в период наполеоновских войн, т. е. его возраст примерно такой

<sup>9</sup> В главе «Публика» П. Богатырев сетовал, что «теоретики театра мало внимания обращают на публику, между тем как наблюдения над публикой могут дать интересные показания того, как сильно воспринимается пьеса и какое влияние оказывает она на окружающую среду» [Там же, 84] (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>10</sup> Ср.: *Bogatyrev P. Ruské loutkové divadlo // Loutkář. 1922–1923. 7 (9). С. 64, 65.*

<sup>11</sup> Речь идет о пильзенском театре кукол, которым руководил профессор Й. Скупа (1892–1957). Две известнейшие куклы Скупы — Спейбл и его сын Гурвинек (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>12</sup> Автор пьесы Елена Яковлевна Данько (1898–1942) — художник, драматург, актриса театра марионеток, одна из основательниц Первого Петроградского театра кукол (ныне — Петербургский театр марионеток им. Евг. Деммени). Премьера кукольной пьесы Е. Я. Данько «Гулливер в стране лилипутов» состоялась в 1928 г. (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>13</sup> *Богатырев П. Г. Выставка кукольного театра СССР в Праге // Центральная Европа. Прага. Год третий. 1929. № 20. 10 октября. С. 5–8.*

<sup>14</sup> Подробнее об этом см.: *Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем. Кукольный театр и театр живых актеров // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 308: Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 306–329.* В этой работе П. Богатырев пришел к выводу, что это две различные, «хотя и близкие семиотические системы театрального искусства: семиотической системе кукольного театра и семиотической системе театра живых актеров» [Там же, 313] (прим. переводчика. — Т. Г.).

же, как и у театра знаменитого чешского кукловода Матея Копецкого<sup>15</sup>.

При отсутствии письменной традиции трудно ответить на вопрос о генезисе пьес. К тому же раньше театр был марионеточным и пьесы играли на подобие «Геновевы», «Рыцаря-разбойника» и т.д.<sup>16</sup>; преобразование кукольного театра началось сравнительно недавно по экономическим

причинам. Поскольку разыгрываемые в театре марионеток спектакли никогда не записывались, как уверял актер, на мой взгляд, доверять ему труднее, чем чешскому театру марионеток, имеющему рукописи<sup>17</sup>.

*Статья впервые была опубликована:  
Dichtung und Welt. № 34. Приложение  
к Prager Presse, 1931. 23. 8. № 1–3.*

---

## СВЕДЕНИЯ О ПЕРЕВОДЧИКЕ

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького: 121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; тел.: +7 (495) 697 13 89, e-mail: govenko@mail.ru

---

## ABOUT THE INTERPRETER

E-mail: govenko@mail.ru

Tel.: +7 (495) 697 13 89;

Povarskaya 25a, 121069 Moscow, Russian Federation;

PhD (Philology), senior researcher of Folklore Department, World Literature Institute of the Russian Academy of Sciences named after A. M. Gor'kiy

---

---

<sup>15</sup> См. статью: *Bogatyrev P. Matej Kopeckij* // Центральная Европа. Прага. Год первый. 1927. № 25. 17 ноября. С. 9–10. Матея Копецкий (1775–1847) — один из основоположников чешского кукольного театра, актер, просветитель (доп. переводчика. — Т. Г.).

<sup>16</sup> Традиционные европейские кукольные пьесы (прим. переводчика. — Т. Г.).

<sup>17</sup> В главе «Репертуар» П. Богатырев писал: «В число шестьдесят одной пьесы, напечатанных сыном известного чешского кукольника Копецкого, входят и старые средневековые драмы вроде «Доктора Фауста» и драматизованные исторические легенды, как «Ольдрих и Божена», и драматизованные анекдоты вроде «Пан Франц из замка» и т.д. Наибольшей популярностью пользовались рыцарские пьесы» [Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр // Сборники по теории поэтического языка. Берлин; Пг, 1923. Вып. VI. С. 74]. И еще: «Если мы посмотрим репертуар кукольника Копецкого, то увидим, что сюда входили пьесы разных эпох и самых разнообразных литературных направлений» [Там же, 77, 78] (прим. переводчика. — Т. Г.).