

# К ИСТОРИИ НАРОДНОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА: ВЕРТЕП, БАТЛЕЙКА, ШОПКА

Х. ЮРКОВСКИЙ  
(Варшава)

## О ПРОИСХОЖДЕНИИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ КУКОЛЬНОЙ МИСТЕРИИ<sup>1</sup>

Исследования по истории театра кукол встречаются больше трудностей, чем исследования какого-либо другого вида зрелищного искусства, так как театр кукол был прежде всего увеселением для народа. Если даже случалось, что зритель проявлял к нему интерес, то интерес этот был кратковременным. И если хроникеры и мемуаристы подчас замечали его, то обыкновенно описывали как курьез, не заботясь ни о сборе полной информации, ни об указании связи этого театра с другими видами искусства. Заметки о театре кукол лишь изредка складывались в логичный ряд размышлений, показывающих взаимосвязь описываемых явлений. Только авторы работ XIX в. и нашего времени попытались упорядочить сведения о театре кукол, представляя его историю как процесс развития, связанный с условия-

<sup>1</sup> *Хенрик Юрковский* — признанный польский ученый-театровед, педагог. Среди его наиболее значительных трудов: 1. *Dzieje teatru lalek. Państwowy instytut wydawniczy*. Т. 1: *Od antyku do romantyzmu*. Warszawa, 1970; Т. 2: *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*. Warszawa, 1976; Т. 3: *Od wielkiej reformy do współczesności*. Warszawa, 1984. («История театра кукол» в 3 т.); 2. *Aspects of puppet theatre by Henryk Jurkowski (a collection of essays)*. London: Puppet center Trust, 1988; 3. *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek (wybrał i opracował Henryk Jurkowski)*. Państwowa wyższa szkoła teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Wydział lalkarski we Wrocławiu. Т. 1: *Renesans — Barok — Romantyzm*. Copyright PWST we Wrocławiu, 1999; Т. 2: *Modernizm*. Copyright PWST we Wrocławiu, 2000.

Настоящая статья была опубликована на английском языке в журнале «*Animations. A review of puppets and related theatre*» (December 1988 / January 1989, P. 23—40) под названием «*Szopka, Vertep and Batleyka*. Henryk Jurkowski theorises about the origins of Eastern Europe's folk Nativity puppet play».

ми жизни самих кукольников или с изменениями театрального искусства вообще.

Не все загадки истории театра кукол уже выяснены. В частности, мало изучено происхождение представлений, игравшихся в Средней и Западной Европе по случаю праздника Рождества. В Польше их называли *шопками*, на Украине *вертепами*, а в Белоруссии *батлейками*. Они являются еще одной разновидностью рождественской кукольной мистерии<sup>2</sup>.

В Европе рождественские кукольные мистерии были известны начиная с XVI в. На протяжении веков формировались многочисленные разновидности этого жанра, отличающиеся и архитектурой сцены<sup>3</sup>, и способом использования текста.

Шопки, вертепы, батлейки были небольшими переносными театрами, имели форму прямоугольного ящика, состоящего из нескольких ярусов-этажей. По крайней мере два из них представляли собой своеобразные сценические окна [Барышев, Санников 1962, 162; Марковский 1929, 198; Reinfuss 1958, 38], что давало возможность показа нескольких мест действия одновременно. Таким образом, это были театрики с пережитками симультанной сцены<sup>4</sup>.

В отличие от Польши, Украины и Белоруссии в Средней и Западной Европе были

<sup>2</sup> *Мистерия* — жанр западноевропейского средневекового религиозного театра XIV—XVI вв.; его возникновение было подготовлено развитием литургической драмы. Содержание Мистерии составляли сюжеты Библии и Евангелия. Сцены религиозного характера чередовались с интермедиями, вставными комедийно-бытовыми эпизодами (прим. переводчика).

<sup>3</sup> В данном случае под сценой подразумевается площадка, на которой происходит сценическое представление. Современный тип сцены сложился в результате длительной эволюции, связанной с общим развитием театрального искусства и принципов декорационного оформления спектакля. Строение сцены называется ее архитектурой (прим. переводчика).

<sup>4</sup> *Симультанная сцена* (от франц. *simultane* — одновременный) — тип декорационного оформления спектакля, при котором на сцене устанавливаются одновременно (по прямой линии, фронтально) все декорации, необходимые по ходу действия (прим. переводчика).

попул  
перен  
шей с  
атра.  
бине:  
кулис  
ций д  
цип п  
была  
чаях  
на мес  
приме  
Си  
были  
Льеже  
на ко  
мест д  
ских т  
ствова  
стерии  
ческук  
71].  
Есл  
пользо  
ских те  
нетки  
ра), а  
вину м  
имела  
в движ  
простр  
анимат  
Пос  
ствия и  
мистер  
бы в от  
странст  
рамой.  
кверху  
лы мог  
[Prohaz]  
Теат  
сходств  
яселька  
мистер  
сцены Р  
Он полу  
ятельно  
хранилс  
современ  
ми ясель  
Таким о  
взаимод  
  
<sup>5</sup> Суж  
англ. — с  
довательн  
театральн  
— начале  
корации с  
нять место  
переводчик

популярны мистерии стационарные — не переносные. Их показывали на сцене, ведущей свое происхождение от барочного театра. Такая сцена имела просцениум, в глубине задник-перспективу, иногда по бокам кулисы. И хотя подчас в решении декораций давал о себе знать симультанный принцип представления событий, по сути это была сукцессивная сцена<sup>5</sup>. В некоторых случаях такие театрики переносились с места на место, но это не было правилом, как, например, в шопке или в вертепе.

Сцены, ограниченные рамой-порталом, были у бельгийских кукольных театров. В Льеже сцена имела перспективу и кулисы, на которых было нарисовано несколько мест действия одновременно. В провансальских театриках, по всей вероятности, существовал один задник для всех эпизодов мистерии, но он также был замкнут в сценическую раму [Pigon 1950, 118; Rippert 1956, 71].

Если в шопках, вертепах, батлейках использовались куклы на палке, то в бельгийских театрах применялись тяжелые марионетки на проволоке (длиной до одного метра), а в провансальских — куклы наполовину механизированные: каждая из них имела собственный механизм, приводящий в движение конечности, но для движения в пространстве была необходима помощь аниматора.

Постоянное, не переносное место действия имели также чешские и итальянские мистерии. Их строили под крышей, но как бы в открытом пространстве, то есть в пространстве, не ограниченном сценической рамой. Сцена такой мистерии поднималась сверху несколькими планами, причем куклы могли действовать на каждом этаже [Prohazka 1908, 159].

Театр последней разновидности имел сходство с так называемыми церковными ясельками, где находились неподвижные мистериальные фигурки. Обычай показа сцены Рождества в храме известен с XVI в. Он получил распространение благодаря деятельности св. Франциска Ассизского и сохранился по сегодняшний день, однако в современных храмах рядом с неподвижными ясельками встречаются и механические. Таким образом, церковные обычаи вновь взаимодействуют с паратеатральной дея-

<sup>5</sup> Сукцессивная сцена (от франц. — *successif*, англ. — *successive*, лат. — *successivus* — последовательный, следующий один за другим) — тип театрального здания и сцены, появившийся в XV — начале XVI в. в Италии. Перспективные декорации с подвижными кулисами позволяют менять место действия по ходу спектакля (прим. переводчика).

тельностью. Дело в том, что неподвижные церковные ясельки находились под влиянием оживляемой кукольной мистерии уже с момента возникновения этой мистерии, то есть с XV и XVI вв. Думается, что тогда в неподвижные ясельки впервые был привнесен элемент движения, анимации. Этот факт не имел большого значения для истории развития яселок, которые и до сегодняшнего дня остаются в храме. Иной была судьба оживляемых кукол, выступавших в литургической драме<sup>6</sup> и в мистериях. Им пришлось покинуть храм, так же как и актерам, игравшим «живые мистерии». Мистериальный театр, насыщенный светскими элементами, вынужден был в конце концов оставить церковные придельи и искать покровителей и исполнителей вне церкви. Он нашел их среди членов городских цехов и религиозных братств.

Изгнание светских (секуляризованных) литургических представлений из храмов практиковалось настолько широко, что вошло в сознание верующих как непреложное правило на многие столетия. Этим воспользовался польский мемуарист Енджей Китович, прилежный наблюдатель обычаев первой половины XIX в. [Kitowicz 1951, 59—63]. Открыв светские элементы в тогдашних костельных ясельках, он вывел из них польские шопки, считая их творением XVIII в. Данное мнение было ошибочно в силу различия традиций шопок, вертепов, батлеек, с одной стороны, и традиции неподвижных яселок, с другой. Сегодня для большинства историков театра ясно, что шопка относится к европейской кукольной мистерии и разделяет общую с ней судьбу [Lewitter 1950]. Приведенное выше описание архитектуры мистериальных сценок свидетельствует, что решение пространства польской шопки не похоже на ясельки, устанавливаемые в храме.

С точки зрения видов сценического пространства можно выделить следующие типы рождественских кукольных мистерий:

- 1) представления переносные, показываемые на симультанной сцене (шопки, вертепы, батлейки);
- 2) представления стационарные, дававшиеся на сукцессивной (с последовательной сменой места действия) сцене, ограниченной сценической рамой (мистерии бельгийские и французские);

<sup>6</sup> Литургическая драма — вид средневекового, преимущественно западноевропейского, религиозного представления (IX — XIII вв.). Входила в состав пасхальной или рождественской службы (литургии) и представляла собой инсценировку евангельских эпизодов (прим. переводчика).

3) представления стационарные, по сценическому оформлению пограничные с театром и церковными ясельками, не имеющие сценической рамы (мистерии чешские и польские).

Рождественские кукольные представления имели общий источник текстов — колядки, диалоги и мистерии. Кукольники разных стран использовали их неодинаково. Одни ограничивались пением колядок, другие с благоговением сохраняли старые мистериальные диалоги, третьи пользовались новыми версиями мистерий, обработанными в соответствии с поэтикой народной драмы XIX в. (с делением на акты и сцены). И всё же в обработке текстов одно было общим: кукольники дополняли мистериальные мотивы светскими элементами. Это были интермедии, жанровые сцены, фрагменты театральных пьес или, наконец, театральные персонажи, заимствованные из совершенно другой традиции (например, Чанчес — комедийный персонаж из Бельгии, который как рупор (*porte-parole*) своих зрителей вносил в мистерию современное, народное, с долей наивности чувство юмора).

Самые старые из известных текстов использовались в шопках, вертепах и батлейках. Религиозная часть этих представлений имела, как правило, свободную композицию, характерную для средневековой мистерии. Светская же часть складывалась преимущественно из интермедийных мотивов XVII в. Все другие кукольные мистерии Европы содержали в светской части эпизоды более позднего происхождения. Их творцы в большей мере, чем польские и русские кукольники, заботились об актуализации светских мотивов.

Изложенные выше предварительные рассуждения призваны обратить внимание на тот факт, что шопки, вертепы и батлейки обладают наиболее давней сценической архитектурой, основанной на принципе симультанности, а их тексты — наиболее давней композицией и набором мотивов-тем (интермедии). Далее из этого утверждения следует, что шопки, вертепы и батлейки занимают отдельное место в семье европейской кукольной мистерии, отличаясь от всех остальных ее разновидностей. Интерпретация этого факта может идти в двух направлениях:

1) шопки, вертепы и батлейки, с точки зрения своеобразия их формы и характера текста, составляют особый вид европейской мистерии, развивающийся в изоляции от других ее разновидностей;

2) шопки, вертепы и батлейки являются одной из разновидностей европейской ку-

кольной мистерии, которая развивалась во взаимосвязи со всеми остальными разновидностями, но более медленно, что позволило ей сохранить старинную архитектуру и старинный мистериальный текст.

Мы посвятим наши размышления этому второму направлению.

Шопки, вертепы и батлейки — это ящики с одним, двумя, тремя и даже большим количеством этажей. В одноэтажном ящике (вертепе) окно сцены открывает падающая вниз заслонка. В случае двух или большего количества этажей ящик имеет двери (как триптих), которые открывают две сценки, расположенные на разных уровнях (батлейка). Иногда их архитектура напоминает архитектуру здания. Многоярусные вертепы строились по типу маленького классицистского дворца, а многоэтажные шопки были наподобие готического костела с башнями.

Сцены шопок, вертепов и батлеек, независимо от количества ярусов, сооружались по принципу симультанности. В одноярусном вертепе ясельки и трон Ирода находились на одном уровне, следовательно, на этой сцене было два «дома». Уступка современному пониманию пространства заключалась в том, что во время сцен Ирода ясельки закрывались занавеской-заслонкой [Виноградов 1905]. В двухэтажных вертепах и батлейках на верхней сцене находились ясельки, а на нижней — трон Ирода (в вертепе рядом с троном Ирода находился также и вход в ад-пекло).

Польская шопка имела несколько ярусов. В трехъярусных конструкциях (две сцены) деление мест действия было более или менее таким же, как и в вертепе. Но в более высоких шопках на четвертом ярусе от пола часто находилась «краковская свадьба» — прикрепленные к плоскому вращающемуся кругу пары в народных краковских костюмах. Бывали также и одноярусные шопки, но своим строением они отличались от вертепов подобного типа, ибо были лишены движущейся заслонки, закрывающей окна сцены. Известны также случаи, когда такой «домик» с ясельками имел еще дополнительные, расположенные по бокам окна-домики, а перед ними находилась плоская площадка с вырезанным желобком для вождения кукол. Можно сказать, что здесь вертикальная конструкция шопки была интерпретирована как пространство горизонтальное [Reinfuss 1958, 38].

Ящики шопок, вертепов, батлеек не похожи ни на одну существующую театральную сцену, будь то театр актерский или кукольный. Думается, что прототип этих сцен

мож  
Одн  
Как  
ящи  
сове  
цом  
мог  
вещ,  
шкаф  
П  
ширс  
1924,  
раны  
ходи  
моме  
В те  
лись  
скром  
прост  
сти (в  
этого  
тому  
ходил  
Христ  
перени  
пенно  
ми, а т  
ком в  
верхне  
темати  
чала и  
полне  
ти. В  
лись б  
Наряду  
вописн  
церков  
цов при  
жизнь  
резьбы  
ере обя  
ствами  
какому  
гартъ [Br  
Reta  
ных меж  
женных  
ности. В  
странен  
временн  
тий и ра  
живопис  
ле, котор  
тельный  
менные и  
резные у  
храмов, с  
двери на  
иконами,  
о главны

можно найти только в церковной резьбе. Однако речь идет не о ясельных фигурках. Как нам известно, ясельки находились не в ящиках, их фигуры ставили в одной из часовен в «открытом пространстве». Образцом для сцены шопки, вертепа и батлейки мог быть резной алтарный шкафчик-поставец, или *retablo*, проще говоря, переносной шкафчик-алтарь.

Переносные алтарные шкафчики были широко распространены в XVI в. [Braun 1924, 279 и 623]. Появились они, однако, раньше. Чтобы понять их функции, необходимо вернуться, хотя бы на короткий момент, к временам раннего средневековья. В те времена службы в церквях отправлялись около алтарей простой конструкции и скромного убранства. Это были ящики или простые каменные столы. На их поверхности (менсе) не было никаких украшений, этого не разрешали церковные власти, потому что в глубине апсиды за алтарем находился трон епископа, то есть наместника Христа. В более поздние века, когда трон перенесли в другое место, на менсе постепенно появились крест, ковчежец с мощами, а также собственно и *retablo* — не слишком высокие доски или шкафчики, на поверхности которых размещался ряд икон, тематически связанных между собой. Сначала иконы *retablo* были барельефными, выполненными в металле или в слоновой кости. В конце средневековья распространились более дешевые *retablo* — деревянные. Наряду с резными *retablo* появились и живописные. Это произошло по инициативе церковных властей, которые в конце концов признали полезным популяризировать жизнь Христа и деяния святых при помощи резьбы и живописи. В 1310 г. Синод в Триере обязал духовенство визуальными средствами информировать верующих о том, какому святому посвящен конкретный алтарь [Braun 1924, 282].

*Retablo* состояло из ряда икон, связанных между собой тематически и расположенных в хронологической последовательности. В этом сказывался широко распространенный в средневековье принцип одновременного изображения многих мест событий и развития событий. Средневековая живопись и резьба были подчинены фабуле, которая раскрывалась через последовательный ряд икон, что напоминает современные исторички в картинках. Алтарные резные украшения, фризы раннеготических храмов, саркофаги, ковчежцы с мощами, двери наиболее важных святынь покрыты иконами, которые рассказывают верующим о главных религиозных событиях. Напри-

мер, двери собора в Гнезно состоят из 18 икон, которые изображают апостольские деяния св. Войцека, закончившиеся его мученической смертью [Bialostocki 1966, 139—141 (Рис. 18)].

*Retablo* также подчинялись правилу симультанного показа событий. Подобно плоской алтарной испанской живописи, называемой *eredos*, они состояли из нескольких, а порой из множества икон, расположенных по горизонтали на нескольких этажах так, что слева направо можно было «прочитать» всю историю. В храмах XIV и XV вв. небольшие переносные *retablo* были заменены постоянными, которые помещались в глубине апсиды. Их величина бывала внушительна. Алтарь-*retablo* кафедрального собора в Севилье состоял из 36 своеобразных икон.

Становится очевидным, что применение огромных *retablo*, или постоянных алтарей, отодвинуло в тень переносные *retablo*. Они были уже не нужны. Их передали в небольшие храмы, а затем в руки церковных служителей, которые, как оказалось, сумели использовать их для зрелищных целей. Эти маленькие переносные ящички с закрывающимися крыльями состояли из 9—10 образцов-кессонов, заполненных скульптурами. После соответствующей переделки эти скульптуры можно было приводить в движение — оживлять, например, с помощью плоско укрепленного колеса, на окружности которого прикреплялись фигурки.

Английский испановед Джон Варей, собравший большую информацию по этому вопросу, писал об Испании: «В *retablo*, которое в прошлом году везли с собой иностранцы, деревянные куклы при помощи часового механизма чудесно представляли, да так, что в одной части *retablo* мы видели рождение Христа, а в другой события страстей и столь натуральные, что они напоминали бывшие на самом деле» [Varey 1957, 82].

*Retablo* аналогичной конструкции показывали и в XVII в. К началу века относится «*El retablo de la entrada del Rey pobre*», показываемое в Мадриде в Teatro de la Cruz куклами, оживляемыми «непосредственно». В конце века появился «Ноев ковчег» Франциска Сантоса (здесь куклы механические сочетаются с куклами, оживляемыми аниматором) [Varey 1950, 93]. В XVII в. рядом с *retablo* религиозного содержания развилось также *retablo* светское, на что указывает раек маэсо Педро, описанный в «Дон Кихоте» М. Сервантеса (русский вариант Н. Любимова. — прим. перевод.).

Механические *retablo* мог обслуживать один кукольник, который сначала пускал в ход механизм, а затем уже в роли рассказчика объяснял события, происходящие на симультанно расположенных сценках театра. Представление с куклами, оживляемыми «непосредственно», обслуживал кукольник вместе с помощником. Первый становился кукловодом, второму же выпадала роль рассказчика.

Как следует из сообщения XVI в., театр *retablo* принесли в Испанию иностранцы, возможно, французы или итальянцы. В Польше, по-видимому, распространению механических театров содействовали итальянцы, которые, подчеркивая значение своего искусства, награждали себя титулом «магистра». Первый такой магистр появился уже в начале XVI в. Его пребывание отмечено в дворцовой книге расходов, так как ему было заплачено за представление, данное для королевича Зигмунда: «1506 Feb. 23. Magistro de Omnibus Sanctis, qui comediam in presencia dni recitavit faciendo tabernaculum cum personis 3 flor» [Pawiński 1893, 256]. Из этой заметки следует, что магистр пользовался театром, называемым *tabernaculum*<sup>7</sup>. Такой театр, по всей видимости, немного меньше, чем *retablo*, но при этом механизирован. Магистр сам его обслуживал и сам же читал текст комедии. Дата показа, как и название театра, говорят, что «комедия» имела религиозное содержание.

Во второй половине XVII в. в Варшаве тоже выступал магистр из Италии с показом «движущихся фигур» или картин. Показ состоял из тринадцати сценок на светские темы [Jurkowski 1970, 31 (Рус. 15)]. Этот магистр прибыл один, а из того, что он показывал свое искусство при помощи фигур и картин, следует заключение: его театр имел симультанную сцену, как *retablo* или *tabernaculum*. Сцена с последовательной сменой мест действия (сукцессивная) требовала бы большего количества обслуживающих ее кукольников.

Уже само наличие театра *tabernaculum* могло надоумить горожан, а главное церковных служащих, использовать имеющиеся переносные алтари в зрелищных целях. Переносные *retablo* (типа шкафчика) и алтарные складни известны в равной степени как в Польше, так и в западных странах. Называли их, однако, просто алтарями или, в переводе с латинского, таблицами (*tabulae*) [Grabowski 1852, 29]. Известны также *tabernaculum*, имеющие форму *retablo* из королевской сокровищницы начала XVII в.

<sup>7</sup> *Tabernaculum* — дощатое сооружение, будка, шатер (прим. переводчика).

[Pamiętnik 1874, 97]. Они были распространены также на востоке Речи Посполитой, где их называли вертепом<sup>8</sup>, как позднее называли переносной мистериальный театр на Украине. Студенты Киевской Академии использовали вертепы в качестве сценки, на которой разыгрывали и рождественские мистерии, и мистерии страстей Христовых [Киевософийский собор 1825, 215—216] — две самые популярные темы, показываемые в западных *retablo*.

Польская шопка развивалась одновременно с вертепом. Однако ее название, в отличие от слова *вертеп*, не литургического происхождения, а скорее театрального. В старой Польше «шопа» означало строение для сенаторских совещаний на выборном поле. В XVII в. в шопках давали также мистериальные представления. Может быть, именно поэтому маленькие переносные мистериальные сценки назывались шопками.

О популярности шопковых представлений говорит, между прочим, и то, что уже в XVII в. мы встречаем упоминание о домашних шопках. В Варшаве в начале XVIII в. шопка была уличным театриком [Rozmaitości 1867]. Из описи имущества члена Краковского магистрата Юзефа Вадковского (1738 г.) узнаем о подвижных ясельках (шопке) с персонажами, среди которых только Иисус был представлен «in triplici figurae» [Pachoński 1956, 350—351]. Присутствие трех фигурок Иисуса в Рождественской мистерии свидетельствует о том, что эти фигурки использовались в разных сценических контекстах (в соединении с разными персонажами), то есть их показывали в разных «отделениях» сцены, а следовательно, симультанно (однако из перечня персонажей не явствует, что фигурки Иисуса были разного возраста).

Архитектура шопки в тот период подверглась существенным изменениям. На ящике, имевшем форму *retablo* (прямоугольном), выросли башни, делающие его похожим на макет готического храма [Tupnac 1958]. Введение башен было переломным моментом. Шопка отходит от своего первоначального вида и с каждым разом все больше уподобляется костелу. В этом плане вертеп развивался медленнее, а еще медленнее батлейка, которая даже в начале нашего века была простым ящиком, закрываемым крыльями, как костельный триптих.

<sup>8</sup> О наличии в костеле вертепа как части алтаря свидетельствует запись в книге счетов одного из религиозных братств, сделанная во Львове в 1666 г.: «Года 1666 дня 14 июля выдано за вертеп и роспись дощечки к алтарю столяру 13 злотых и еще художникам за все работы к вертепу 18 злотых» [Марковский 1929, 3].

Если принять *retablo* за первоначальную модель многоэтажных сенок, а *tabernaculum* — одноэтажных, то можно представить следующие этапы развития шопок, вертепов, батлеек. Первоначально шопки либо были механическими театрами, либо «оживлялись» по их подобию. Они состояли из нескольких этажей, а каждый этаж из самостоятельных отделений. Первые изменения коснулись среднего этажа. Его закрыли, чтобы получить место для складирования кукол, а также место, откуда можно было бы прямо рукой приводить в движение кукол, находящихся на третьем этаже. В дальнейшем подобное пространство старались создать ниже первого яруса, а для этого можно было повесить обыкновенную занавеску. Следующее изменение состояло в том, что были ликвидированы поперечные стенки между отделениями и созданы две удлиненные сцены на первом и третьем этажах. И в шопке, и в вертепе остатки этих стенок существуют в виде колонок, которые словно подпирают крышу, создаваемую следующим вышерасположенным этажом. В результате изменений были устранены простые механизмы (некоторые из них в шопке остались, как, например, Краковская свадьба), и куклы механические уступили место куклам «индивидуализированным»; иначе говоря, кукол сняли с колесиков и с трансмиссионных лент. Благодаря этому появились на свет шопковые (вертепные, батлейковые) куклы — куклы на палке. Польский, русский и белорусский народы получили сценку подобной конструкции в XVIII в. от церковных служителей и студентов духовных учебных заведений и на протяжении всего XIX в. формировали ее согласно своим потребностям и фантазии. Однако ее конструкция осталась прежней, новые элементы (а именно декоративное украшение башнями) появились скорее во внешнем убранстве.

Таким образом, *retablo*, которое европейские кукольники демонстрировали в XVI в., стало зародышем мистериальных кукольных представлений. Сначала это были механические представления, но под влиянием развивавшегося искусства они начали видоизменяться. В Западной Европе с XVII в. распространились театрики барочного типа (с задником — перспективной и кулисами), где играли так называемые ренессансные сценки, драмы, заимствованные из елизаветинского театра, и короткие сцены с комическими персонажами, главным образом из комедии *dell'arte*. *Retablo* и его традиции постепенно были забыты на Западе, но сохранились в странах Восточной Европы как шопки, верте-

пы и батлейки. Сегодня они являются уникальным примером народного искусства, существовавшего в течение четырех веков.

### Литература

Барышев, Санников 1962 — *Барышаў Г.І. Саннікаў А.К.* Беларускі народны тэатр батлейка. Мінск, 1962.

Виноградов 1905 — *Виноградов Н.Н.* Велікорусскі вертеп // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Т. X. Кн. 3. 1905. С. 360—382.

Киевософийский собор 1825 — *Евгеній (Болховитинов), митрополит Киевский и Галицкий.* Описание Киевософийского собора и киевской иерархии с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов и фасадов константинопольской и киевской Софийской церкви и Ярославова надгробия. Киев, 1825.

Марковский 1929 — *Марковський Е.* Український вертеп. Київ, 1929.

Białostocki 1966 — *Białostocki J.* Sztuka cenniejsza niż złoto. Warszawa, 1966.

Braun 1924 — *Braun J.* Der Christliche Altar in seiner Geschichtlichen Entwicklung. Monachium, 1924. Band II.

Grabowski 1852 — *Grabowski A.* Starożytne wiadomości o Krakowie. Kraków, 1852.

Jurkowski 1970 — *Jurkowski H.* Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu. Warszawa, 1970.

Kitowicz 1951 — *Kitowicz J.* Opis obyczajów za panowania Augusta III. Wrocław, 1951.

Lewitter 1950 — *Lewitter L.R.* The Polish Szopka // The Slavonic Review. 1950. T. XXIX. S. 77—85.

Pachoński 1956 — *Pachoński J.* Zmierz sławetnych. Z życia mieszczan w Krakowie w XVII i XVIII wieku. Kraków, 1956.

Pamiętnik 1874 — *Pamiętnik Jakuba Pszonki z autografu w bibliotece Ossolińskich* znajdującego się wydany. Biblioteka Ossolińskich. Zbiór materiałów do Historii Polski. Lwów, 1874.

Pawiński 1893 — *Pawiński A.* Młode lata Zygmunta Starego. Warszawa, 1893.

Piron 1950 — *Piron M.* Tchanchés et son evolution dans la tradition liégeoise. Bruksela, 1950.

Prohazka 1908 — *Prohazka K.* O Betlemech. Praha, 1908.

Reinfuss 1958 — *Reinfuss R.* Szopki krakowskie. Kraków, 1958.

Rippert 1956 — *Rippert P.* Les Origines de la crèche provençale et des sontons populaires à Marseille. Marsylia, 1956.

Rozmaitości 1867 — *Rozmaitości (artykuł bez podpisu)* // Tygodnik Ilustrowany. Warszawa, 1867. T. XV. Nr. 384. 2 lutego.

Turnau 1958 — *Turnau I.* Do dziejów szopki w wieku XVIII // *Pamiętnik Teatralny*. 1958. Z. I. S. 61—63.

Varey 1950 — *Varey J.* Minor Dramatic Forms in Spain, with Special Reference to Puppets. London, 1950. [Машинопись.]

Varey 1957 — *Varey J.* Historia de los titeres en España. Madryd, 1957.