димир, Петербург и др.), играя «Лодку», «Вертеп», исполняя традиционные русские песни и церковные песнопения.

«Вертеп» Александра Грефа — спектакль, основу которого составляет кукольное представление Рождества в завершенном пространстве вертепного домика; спектакль, наполненный колокольными звонами[5], русскими песнями. Кукольное представление играется при свечах в комнате или зале, но вне профессиональной сцены (что естественно, поскольку вертеп, как и всякое фольклорное произведение, не может существовать в системе «зритель-актер»).

Таким образом, к концу XX в. вертеп в России снова вернулся к религиозной теме, и, как и в прежние времена, выполняет религиозно-просветительскую задачу: доходчиво рассказать, показать и объяснить один из ключевых моментов Священной Истории. Вполне вероятно, что в будущем вертепное представление постепенно обретет вторую (комическую) часть кукольного представления. Но это уже тема для будущих исследований.

Литература

Авдеева 1837 — *Авдеева Е.А.* Записки и замечания о Сибири. М., 1837.

Галаган 1882 — *Галаган Г.П.* Малорусский вертеп // Киев. старина. 1882. Т. IV. № X (окт.). С. 1—38.

Геродот 1993 — *Геродот.* История: В 9 кн. М., 1993. Кн. 2: 63.

Гоголь 1951 — *Гоголь Н.В.* Вий // *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7 т. М., 1984. Т. 2. С. 139—174.

Голдовский, Смелянская 1998 — *Голдовский Б.П., Смелянская С.А.* Театр кукол Украины: Страницы истории. Сан-Франциско, 1998.

Кулиш 1994 — *Кулиш А.* Летопись театра кукол в России XIX века (1800—1874) // *Голдовский Б.* Летопись театра кукол в России XV—XVIII веков; *Кулиш А.* Летопись театра кукол в России XIX века (1800—1874). М., 1994. С. 91—255. (Б-ка «Театра чудес»).

Перетц 1895 — Кукольный театр на Руси: Исторический очерк В.Н. Перетца // Ежегодник Имп. театров: Сезон 1894 — 1895 гг: Прилож. Кн. 1. СПб., 1895. С. 85—185.

Семевский 1863 — *Семевский М.И.* Торопец // Библиотека для чтения. СПб., 1863. № 12. С. 1—40.

Сулоцкий 1858 — *Сулоцкий А.И.* Начало театра в Сибири // Тобольские губернские ведомости. 1858. 22 марта (№ 12).

Щукин 1860 — *Щукин Н.* Вертеп // Вести. Имп. РГО. СПб., 1860. Ч. 29. Кн. 7. С. 25—35.

[5] Любопытно, что, не имея возможности приобрести необходимые им для игры колокола, участники коллектива успешно использовали различной величины орудийные гильзы, которые, как выяснилось, музыкально звучат не хуже.

Л.П. СОЛНЦЕВА
(Москва)

ПОДКРКОНОШСКИЕ ЛЮБИТЕЛИ, ИЛИ СОСЕДСКИЙ ТЕАТР ЧЕХИИ

Памяти чешской коллеги Даниелы Мусиловой, открывшей мне этот край.

Понятие «соседский театр» в контексте чешского народного театра впервые рассмотрел П.Г. Богатырев, придававший этому типу народного театра большое значение. В известную книгу «Народный театр чехов и словаков», изданную в Праге на чешском языке [Bogatyrev 1940], он включил специальную главу «Соседский, или сельский театр» (на русском языке этот раздел опубликован не был).

С одной стороны, соседский театр следует отличать от театра фольклорного. Фольклорный театр анонимен, «режиссером» в нем является традиция, импровизация, вариативность; включение локальных элементов здесь возможно при неизменности традиционного канона. Соседский театр опирается на конкретного автора, который собирает соседей, ставит с ними свою пьесу; зрителями спектакля также являются односельчане[1]. Фольклорный театр не нуждается в подмостках — в соседском театре сцену ставят всем миром[2].

С другой стороны, необходимо провести границу между соседским и любительским театром. Последний ориентирован на подражание театру профессиональному, что сказывается в первую очередь на выборе пьес, тогда как соседский театр вполне оригинален и в репертуарном и в постановочном отношении.

Предложенный П.Г. Богатыревым термин «соседский театр» был принят чешской фольклористикой, которая в 60-е гг. XX в. стала пристально изучать это явление. В основном исследователи обращались к народному творче-

[1] Исследователь природы народного театра в Чехии, актер театра им. Шальды Войтех Рон полагает, что зрители соседского театра отличаются от обычных зрителей гораздо большей активностью, ибо, «заранее зная сюжет, проживают происходящее одновременно с актерами, а порой даже горячее» (из беседы Л.П. Солнцевой с В. Роном. Либерец, Чешская республика. 11.7.1998).

[2] П.Г. Богатырев ввел понятие «сценического пространства», в котором актер из человека повседневности превращается в персонаж спектакля.

ству XVIII и первой половины XIX в. — периода формирования национального самосознания, когда в крестьянской среде происходил процесс переосмысления достижений ученой (высокой) культуры. Ведущую роль в изучении соседского театра сыграл профессор Карлова университета Ян Копецкий. Параллельно с ним находил и восстанавливал старые тексты Войтех Рон [Рон 2002]. В 1987 г. вышла книга чешского этнографа Людмилы Сохоровой «Соседский театр эпохи национального возрождения» [Sohorová 1987].

Со второй половины XVI в. в сельской местности играли рождественские пьесы за пределами костела. Переходным звеном от церковной мистерии к народному театральному действу, исполняемому на чешском языке, считается пьеса «Комедия о рождении Господа Иисуса Христа», сочиненная Яном Тобейдесом Битешским. По мнению исследователей, именно в ней явственно прослеживается движение от средневековой литургической драмы к театру фольклорного типа, названному впоследствии сельским, или *соседским*.

После потери Чехией национальной независимости (1620 г.) именно крестьянство в условиях тотального онемечивания, проводимого Австрийской империей, оставалось хранителем традиций национальной культуры на всей территории чешских земель. Народная культура не только продолжала существовать, но и развивалась в районах компактного проживания чешского населения. В сельской местности зрелищно-игровая национальная традиция проявлялась ярче и активнее, нежели в городах, заселенных немцами (персонажи в разыгрываемых крестьянами рождественских действах говорили исключительно по-чешски). Немалое значение здесь имели и природные условия, способствовавшие географическому обособлению сельских областей, таких как Подкрконошье.

Крконош — многокилометровый горный хребет на северо-востоке Чехии — отделяет страну от Германии и Польши. Многоцветье лугов соперничает в Подкрконошье с суровой красотой леса. Вдоль реки Йизеры, берущей свое начало на снежных вершинах, от Железного Брода начинаются крутые горные склоны. Первые поселения возникли здесь в XIV — XV вв. Выше других населенных пунктов находится с. Высокое над Йизерой, возле него — Стара Вес (Старая деревня. — *Л.С.*), Тршич, Држково, Скленаржице, Пасека и другие деревеньки, бóльшая часть которых в настоящее время влилась в Высокое. Покровителем края считается добрый дух гор — Краконош — могучий длиннобородый старец в зеленом долгополом кафтане, с курительной трубкой до земли, в шляпе, украшенной грибами и листвой. Краконош — любимец чешской детворы.

Подкрконошский край издавна известен своими ремеслами. Среди местных жителей были каменщики и столяры, стеклодувы и кружевницы, мастера музыкальных инструментов и вышивальщицы бисером, художники, расписывающие яркими растительными орнаментами шкафы, люльки, сундуки и другие предметы утвари, которые вместе с пестрыми половиками и дорожками составляли убранство подкрконошского дома. Однако прославился этот край не ремеслами, а театром. Первые дошедшие до нас сведения об истории местных театральных действ связаны с именем калелана Даниела Метелки. В 1750-х гг. в селении Држково он начал возрождать традиционные религиозные представления. Вслед за Метелкой театральную деятельность продолжил местный учитель Ян Петрушка (1763 — 1819). Пешком пришедший в Прагу навестить родственника, 10 января 1786 г. он присутствовал на спектакле В. Тама «Бржетислав и Итка». Этот спектакль был сыгран на чешском языке первыми профессиональными актерами в первом здании театра «Боуда» («Сарай». — *Л.С.*), построенном патриотами на конном рынке (теперь Вацлавская площадь). Увиденное потрясло двадцатичетырехлетнего учителя. Я. Петрушка сочинил пьесу об одном из героических эпизодов истории чешского народа и поставил ее со своими учениками, приспособив для показа собственный дом.

Начало чешского профессионального театра непосредственно связано с эпохой Национального возрождения. Долгие годы оно рассматривалось исследователями вне сферы народного театра. Последний же, по существу, являлся не только хранителем того, что было накоплено в национальной культуре предшествующих времен, но и главным источником развития профессионального театра. Вслед за П.Г. Богатыревым о значительном вкладе соседского театра в национальную культуру заявил известный режиссер Эмиль Франтишек Буриан, творчеством которого восхищался В.Э. Мейерхольд. Буриан отметил: «Сегодня появились этнографы (из их среды хотел бы выделить прежде всего профессора Богатырева), которые доказали, что именно народный театр победил театр школьный, что именно народный театр донес почти до наших дней традиции чешской самобытности, той, что могла представлять интерес и для мира. В трудах по истории чешского театра мы найдем лишь несколько фраз, касающихся сельского театра. О

том, что играли в нем под открытым небом, что пьесы были религиозные и рыцарские. Но как их играли, откуда брались эти пьесы? Писал ли их сам народ или просто импровизировал, использовал ли костюмы или обходился национальной одеждой, играли ли их на подмостках или прямо на земле, с реквизитом или без — обо всем этом теория чешского театра молчит. Пишут о наивности народных пьес, а мы сегодня имеем доказательства, что именно эта наивность открыла в театре театральность» [Burian 1946, 164]. В своих размышлениях Э.Ф. Буриан основывался, в частности, на публикациях в журнале «Люмир», повествующих о деятельности сельского, или соседского, театра и об одном из его создателей — Франтишеке Воцедалике [Mikovec 1855]. Приведем здесь цитату из этих публикаций.

«В Крконошах во втором десятилетии нашего столетия расцветали соседские представления, особенно в селе Стара Вес. Их главным виновником являлся некий Франтишек Воцедалек, который сам написал много пьес и сам показывал их на сцене, а точнее на поляне. Об этом литературном самоучке нам стали известны следующие подробности. Даже его собственные дети не могут сказать о месте рождения этого сельского писателя. Около 1780 — 1790 гг. он стал заниматься ремеслом и с тех пор обосновался и жил здесь до самой смерти, которая наступила в 1845 г. Выучен он был портновскому делу, вернее, уже живя в селе Стара Вес, стал сапожничать, однако ни читать, ни писать не умел. Где же он мог этому научиться? Возле его жилья не было и намека на школу. И только Петрушка мог помочь ему сделать первые шаги в чтении, письме и счете. Около 1802 г. в руки Воцедалека попала Библия и она вызвала у него желание научиться читать и писать. Он мог позволить себе посвящать свое время этому лишь по воскресеньям, так как в остальные дни должен был думать о хлебе насущном. Около 1809 г. один из его сыновей был завербован в армию, и отец следовал за ним до самой Праги, где впервые посетил настоящий театр. Вернувшись (подобно Я. Петрушке. — *Л.С.*), принялся за сочинение своей театральной пьесы. К этому времени неизвестно каким образом он сделался каменщиком и вместе с кучей своих сыновей стал строить дома. Каждое воскресенье он неустанно трудился над своим сочинением, зимой 1811 г. его закончил и летом сыграл со своими соседями. Это была пьеса "Моисей". Всё лето с воскресенья до воскресенья, от праздника до праздника спектакль готовили. Жаль, что от него сохранился лишь небольшой кусочек. Каких усилий всё это стоило, можно судить хотя бы по тому, что Воцедалек должен был читать свою пьесу до тех пор, пока не знающие грамоты исполнители не запоминали текст своих ролей. Летом 1813 г. игрался следующий спектакль. Он назывался "Новая комедия о Давиде, писанная Францем Воцедалеком, соседом селения Старая Вес, № 75"»[3].

Ф.Б. Миковец опубликовал и описание театрального пространства пьес, которые разыгрывались в с. Стара Вес и ближайших деревнях, где также были свои «писмаки», то есть грамотеи-сочинители. Эти авторы на свой лад излагали религиозные и светские сюжеты, почерпнутые из самых разных источников. В подкрконошских селах пьесы «писмаков» охотно ставили на сцене, определенным образом фольклоризуя. Поэтому до нас дошло множество вариантов пьес с одним и тем же названием. В каждом селе народ включал в эти пьесы свой жизненный опыт, свои проблемы и переживания, актуальные и близкие для всего «мира». Разыгрывая сюжеты из Священного Писания, сельские актеры рассказывали и о себе самих.

Следует отметить, что соседский театр в Высоком над Йизерой существовал одновременно с любительским, который возник в 1786 г. Любители разыгрывали пьесы чешских и зарубежных авторов («Бржетислав — чешский Ахиллес», «Осада Праги» Я.Н. Штепанека; «Фридомен, или Дорога к железным рудникам» Ф. Гольбейна). Ф. Воцедалек не принимал участия в театральной жизни любителей. Он ставил пьесы, опираясь на «соседей», то есть жителей сел Стара Вес и Скленаржице, входивших в Высоцкий округ. При этом Ф. Воцедалек поддерживал контакты с аналогичными «соседскими» труппами по другую сторону Крконоша — в Железном Броде и Боскове.

Э.Ф. Буриан убедительно доказал, что современный театр черпает новизну и вдохновение в старинной традиции театральной народной культуры. Следом за этим исследователем Ян Копецкий, многие годы занимавшийся изучением старочешской народной театральной культуры, скомпоновал найденные им новые и ранее известные варианты пьес Подкрконошья. Бóльшая их часть была поставлена в 1960-х гг. профессиональным режиссе-

[3] Спустя почти сто лет П.Г. Богатырев привел эти тексты во второй части своего труда «Народный театр чехов и словаков» [Bogatyrev 1940, 252—282] и таким образом не просто привлек внимание к прежде изолированно существующей форме зрелищно-игровой культуры, но и способствовал серьезному пересмотру этнографами, фольклористами и практиками роли театра в иерархии духовных ценностей чешского народа.

ром, глубоким знатоком чешской народной культуры Карелом Палоушем (уроженцем Подкрконошья) в пражском Реалистическом театре. Эти постановки оставили глубокий след в современной чешской культуре, однако на любительский театр большого влияния не оказали.

Театр в Высоком над Йизерой, лидер сельского любительского движения, просуществовал до сегодняшнего дня. Его коллектив состоит из представителей семейных династий и ведет свое начало от Я. Петрушки и Ф. Воцедалека, главных сочинителей соседских пьес, и их потомков. До Я. Копецкого тип соседского театра здесь не культивировался. Когда к соседскому театру обратилась профессиональная труппа, он привлек внимание и любителей из Высокого над Йизерой. Для постановки была выбрана «Комедия о звезде» Воцедалека. Титульный лист рукописи гласит: «Подобия особ (исполнители персонажей пьесы. — *Л.С.*), повествующих в стихах и обычной речи о Рождении Иисуса Христа, или так называемая "Комедия о звезде", записана в октябре месяце 1839 года» [Komedie o hvezde 1839, 1]. Рукопись старинной пьесы подготовил для сцены Ян Копецкий. Руководитель коллектива театральных любителей «Краконош» медсестра Мария Гейралова, которая возглавляла его более сорока лет, обратилась за помощью в постановке соседской пьесы к Карелу Палоушу. В 1990 г. пьеса была поставлена. Эффект получился неожиданный даже для самих исполнителей: соседский театр в прямом смысле этого слова вернулся на свою почву и в свою среду. Каждый актер обрел в спектакле ту подлинность сценического поведения своих персонажей, которая может быть присуща только первоисточнику.

Помимо евангельских персонажей в пьесе участвуют Оповедник (Ведущий. — *Л.С.*), Черт, Смерть, жители Иерусалима и Вифлеема. Декорации условные, будто рисованные детской рукой, весьма приблизительно обозначающие место действия. В них верх предназначен для Ангела, низ — для всех остальных. Спектакль строится по традиционной, принятой в соседском театре с давних времен схеме: парад исполнителей с пением проходит через зрительный зал и вступает на сцену. Впереди Ирод, за ним три еврея и три короля, Иосиф, Мария, три пастуха и замыкающая шествие Смерть с косой. На сцене слева сидят деревенские девушки (хор), справа — музыканты (флейта, клавесин, скрипка). Оповедник, молодой человек в сюртуке местного учителя, обращаясь к публике, просит снисхождения и доверительно сообщает, что сейчас перед зрителями оживет история рождения Спасителя.

Начинается спектакль своеобразной дискуссией. На сцену выходят три иерусалимских еврея и сокрушенно говорят о том, что миром стал править Дьявол. В подтверждение их слов появляются Черт и Смерть. По очереди они

Здание театра «Краконош», построенное в 1925 г. на средства, собранные населением города. 1993 г.

декларируют свое всевластие. Но вот наверху, в белых одеждах, с голубой лентой через плечо, возникает Ангел и торжественно возвещает, что помощь людям придет от Спасителя. Оробевшая смерть вынуждена согласиться. «*Из Вифлеема глас о Слове, что послано от Бога и непорочное тело отдано*»... [Komedie o hvezde 1839, 3].

Далее следует ряд бытовых жанровых сцен. Мария не хочет принимать Святого Духа. Иосиф отказывается брать в жены беременную невесту — и хор вынужден вмешаться, чтобы прояснить ситуацию: речь идет о спасении всего человечества. Наконец, при участии Архангела Гавриила, согласно Писанию, все сомнения разрешены.

Сцена подготовки населения Иерусалима к переписи выглядит почти гротескно. Ведущий зачитывает манифест Ирода, у городских ворот выставляется стража, жители города пытаются этой переписи избежать. Евреи один за другим подкупают стражу и ускользают через городские ворота прочь, а солдаты подсчитывают прибыль. Иосиф и Мария, напротив, смиренно отправляются на место переписи. Их поведение исполнено благости и кротости: друг к другу они обращаются только «*мой наимилейший*». Тут Черт подговаривает обывателей Вифлеема отказать им в пристанище. Отчаявшимся супругам ничего не остается, как расположиться в брошенной пещере, которую бедняки иногда используют под хлев. Пещера в спектакле представлена в виде вырезанного в рисованных декорациях пространства с яслями, заполненными сеном. Здесь же, в двух шагах от Вифлеема (на то и условность театрального действа), Черт нашептывает спящему Ироду приказ умертвить младенцев.

В сценических образах Ангела и Черта народное мышление персонифицировало Добро и Зло, поступки этих действующих лиц жестко предопределены. Характеры остальных персонажей целиком зависят от самих исполнителей. Так, сцены с участием трех пастухов (особенно ссора пастухов с королями, или волхвами, о том, кто из них ближе к Младенцу) по яркости колорита можно сравнить со сценами «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира, в которых действуют ремесленники. Любопытно, что волхвы объясняются с Иродом на исковерканной латыни, а с пастухами бранятся по-чешски.

Всё, что касается рождения Христа, окрашено в радостные и возвышенные тона. Звуки фанфар символизируют наступление полуночи, над сценой появляется картонная звезда, распахиваются ворота хлева, и юная Мария (ее играет сельская учительница Яна Покорна) поет колыбельную, которая словно вобрала в себя нежность и радость всех матерей Подкрконошья. В памяти невольно возникает трогательная деревянная скульптура высоцкого храма «Дева Мария Радостная», вырезанная неизвестным местным мастером XIV в. Ведущий и Хор торжественно возвещают о рождении Спасителя, ликуют и пляшут пастухи: «*Сын божий спустился к нам с небес!*» [Komedie o hvezde 1839, 25]. Хор славит Рождество Царя Небесного. Возвышающийся над всеми Ангел тем временем возглашает:

«Комедия о звезде». В ролях: Ангел — Славка Губачкова, Иосиф — Йозеф Гейрал (старший), Мария — Яна Покорна

В маленьком местечке Вифлеем
В хлеву для скота родился Спаситель.
Матушкой положен в яслички.
Дышат на него ослик и бычок.
Так они узнают своего господина
И согревают его.
Вместо колыбели — ясли,
Вместо мягкой постели — ветошь,
Свет дают ему звезды небесные,
А я возвещаю вам о его рождении!
[Komedie o hvezde 1839, 26].

Выскочивший в зрительный зал Черт пытается посеять среди публики недоверие: «*Что это с вами, и вы этому верите! Разве это Бог, в дерьме и нищете рожденный*» [Komedie o hvezde 1839, 28]. Однако спектакль заканчивается, как все сказки мира: зло наказано (Ирод покорно следует за Смертью), добро торжествует. Растроганный Ведущий в заключение смиренно обращается к зрительному залу: «*Милая публика! Просим прощения за наши прегрешения в этом представлении*» [Komedie o hvezde 1839, 60].

Спектакль «Комедия о звезде», поставленный К. Палоушем, прекрасно передал атмосферу соседского театра, народного праздничного зрелища. Оказалось, что художественный язык народного театра в том виде, в каком он сложился в конце XVIII — начале XIX в., не только не устарел, но, обладая значительным арсеналом выразительных средств, смог обогатить язык современного профессионального и любительского театра. Можно сказать, произошел переворот в умах как исполнителей, так и зрителей, переосмысление самого понятия *соседский театр*. Конкретное историческое явление открылось с новой, эстетической стороны. Знаковым событием в этом плане стало празднование 80-летия Карела Палоуша в Праге, которое Мария Гейралова описывает в письме от 1 сентября 1993 г., адресованном автору настоящей статьи:

«Хочу рассказать Вам о нашем спектакле "Комедия о мучении", показанном в Праге в честь восьмидесятилетия со дня рождения Карела Палоуша. Он состоялся в том числе и благодаря Вашим усилиям. Думаю, что чествование было достойным. Мы привезли огромный торт в виде книги, было множество корзин с цветами; нам удалось приобрести прекрасную книгу "Священная земля"; пан Бартоничек (высоцкий кондитер. — *Л.С.*), который играл Пилата, преподнес юбиляру пряничную форму с изображением распятия, а мы с трудом нашли и смогли ему подарить герб Высокого из стекла. По окончании спектакля наш Яник (сын Марии Гейраловой. — *Л.С.*) и Светка (ее невестка. — *Л.С.*) в костюмах Иисуса и Марии спустились в зрительный зал и вывели пана режиссера на сцену, где передали ему подарки и поздравления. Это было прекрасно и искренно. Жаль, что это не происходило на сцене Реалистического театра, ведь

«Комедия о звезде». Пастухи (слева направо): Ярослав Воцедалек, Франтишек Воцедалек, Йозеф Воцедалек.

«Комедия о мучении и славном воскресении Господа нашего Иисуса Христа».

Оркестр в левой кулисе: Иржи Горачек, Павел Дряенский, Мария Гейралова (клавесин).

Сцена из спектакля.

Хор в правой кулисе: Люция Несвадбова, Ермила Новотна, Иржи Гилмар, Виктор Блажик.

там пан Палоуш проработал главным режиссером целых 30 лет... Ваша идея показать спектакль на сцене Института театра на Целетной улице оказалась выполнима, и наш коллектив делал всё, чтобы спектакль прошел так, как задумал его пан Палоуш. <...> Говоря по правде, к этому событию больше бы подходила "Комедия о звезде", но тогда нам пришлось бы везти громоздкие декорации в специальной грузовой машине, а это много дороже. К тому же летом играть рождественскую игру? Во всяком случае, Институт театра сумел

достойно поздравить человека, всю свою жизнь отдавшего чешскому театру! В зале находились многие знаменитости и специально приглашенные люди. Вышел ряд рецензий на спектакль, в том числе самая подробная — пана Граша в журнале "Любительская сцена". Спектакль "Комедия о мучении и славном воскресении Господа нашего Иисуса Христа" мы сыграем еще на фестивале "Краконошская театральная осень" у нас в Высоком 11 октября, а затем умолкнем. Может быть, декорации и костюмы наших народных пьес мы сможем использовать на Международном фестивале, который нам бы хотелось организовать опять же в Высоком»[4].

Приведенное письмо служит примером характерной для носителя традиционной культуры неразрывной связи процесса искусства с повседневным течением жизни. Спектакль, сыгранный в Праге, стал важным событием для каждого члена этого любительского театра, даже не занятого в спектакле, потому что доказал важность соседского театра для современной чешской культуры. Ранее сами исполнители недооценивали значение пьес, представленных ими на суд публики. Даже разыгрываемые в Высоком над Йизерой соседские пьесы неизвестных авторов («Комедия о двух купцах и жиде Шейлоке», «Комедия о Либуше и девичьей войне в Чехии» и др.), прежде не ставившиеся коллективом в один ряд с пьесами Воцедалека, теперь начали осмысливаться иначе.

В 1995 г. в Праге по инициативе молодых театральных критиков состоялся фестиваль старочешских пьес, поставленных в профессиональном театре. Фестиваль не принес художественного обновления, на которое рассчитывали его создатели, так как они не учли природы фольклорного сознания любителей, работающих над спектаклем. Непосредственность и органичность поведения библейских, евангельских или просто фольклорных персонажей на сцене определяется не столько мастерством исполнителей, сколько их естественной верой в сакральную природу происходящего.

Самый яркий пример тому — спектакль «Вифлеемская звезда», показанный в 2001 г. на фестивале «Краконошская театральная осень» в том же Высоком над Йизерой. Коллектив из небольшого селения Маков привлек к участию в спектакле старшеклассников из соседнего Высокого Мута, по существу создав

Мария Гейралова. 1960-е гг.

свой вариант известной соседской пьесы в обработке Яна Копецкого — «Комедии о звезде». В программке к спектаклю значатся два имени: Ян Копецкий и Моймир Балинг — композитор, наполнивший спектакль аутентичными рождественскими песнопениями и колядками. Театральная условность здесь выглядит не приемом, а скорее проявлением внутренней логики, исходящей из поведения исполнителей, словно взявших за образец наивность вифлеема, который ставился в каждом доме на Рождество. Как просто и естественно, например, Мария и Иосиф, отыграв сцену, забирают яслички с младенцем Иисусом, освобождая место Ангелу, а затем возвращаются снова. И так несколько раз. Никого не смущает, что функцию пастухов выполняет женский хор. Спектакль из Макова вышел за пределы календарных дат рождественского цикла и приобрел реальную эстетическую значимость, как, впрочем, и народные вифлеемы, которые сегодня украшают краеведческие музеи страны (в Тршебошевицах существует целый музей, посвященный этому виду народного искусства) и демонстрируются посетителям в частных домах. Театральный коллектив из Макова, не исключая прямого предназначения спектакля «Вифлеемская звезда» как части рождественского цикла, тем не менее опроверг мнение Марии Гейраловой о том, что рождественская пьеса должна играться только в этот

[4] Из личного архива Л.П. Солнцевой. Текст письма приводится в сокращении.

календарный период. Круглый год спектакль дарит актерам и зрителям радостное ощущение праздника. Основные исполнители, люди разных поколений — доярка Либена Ваврова (Мария), инженер Йозеф Швец (Иосиф), школьница Кристина Душкова (Ангел) и особенно Франтишек Седлински, староста Макова, двадцать пять лет играющий в этом любительском коллективе (Черт), — колоритно, самозабвенно представили своих персонажей. Эти люди могут служить ярким примером актеров «соседского театра» — по выражению П.Г. Богатырева, носителей «зерен сакральности в современном народном действе» [Bogatyrev 1940, 91].

В 2002 г. коллектив «Краконоша», переживший глубокий кризис из-за болезни руководителя, снова заставил говорить о себе. Причиной тому стала пьеса молодого учителя чешского языка и литературы Петера Пыхи — «Республику за коня и футбол». Пьеса написана именно про жителей Высокого над Йизерой, про соседей, живущих бок о бок, вошедших в легенду, ставших историей. Соседский театр ожил в прямом смысле этого слова. В основу сюжета пьесы лег герб Высокого. На нем изображен лесник с ружьем на плече, пригвоздивший медведя рогатиной к дереву. Согласно легенде, в очень далекие времена лесник по прозвищу Гавлас Павлата, повстречав в горах медведя, не убил его, а приручил. Петер Пыха в своей пьесе вывел высоцкого лесника в роли Оповедника, фигуры весьма характерной для соседского театра. Ведущий-Павлата подробно излагает историю появления высоцкого герба. Как преданный королю подданный, он привел прирученного медведя на королевский двор. Король умилился, от подарка отказался и повелел включить лесника с медведем в герб Высокого. Оказывается, грустно заключает Оповедник, чтобы попасть в герб, достаточно накормить медведя!

Пьеса Петера Пыхи начинается так: «Занавес раздвигается. На пустой сцене полотняный экран. Перед ним две зажженные лучины. Звучит мрачная траурная мелодия, которая в средние века исполнялась в костелах при похоронах. За экраном возникают тени плакальщиц, автоматически, словно часовые механизмы, ломающих руки. Посредине — мужчина с крестом в руке, бормочущий латинские фразы. Внезапно обнаруживается еще одна фигура, лежащая в постели. Она приподнимается, опираясь на локти: *"Хочу сказать последнее слово, отче"*»... [Pycha 2001, 3]. Это гроза здешних мест, одноглазый разбойник Гинек. Он просит зарыть после его смерти три сундука с награбленным золотом неподалеку от мест разбоев. Автор пьесы решил представить свой вариант истории спрятанного в этих ме-

«Республику за коня и футбол». Оповедник — Ян Ваверка (старший).

стах клада, чтобы тот (как желал разбойник) «*вернулся в мир с наибольшей пользой*» [Pycha 2001, 4]. Павлата, принимая вид сошедшего с герба патрона Высокого, предстает по очереди перед крестьянами Метелкой, Главаткой и Паточкой, чтобы сообщить о кладе, который им предстоит найти. При этом Павлата проникновенно, словно заклинание, повторяет мало соображающим спросонья избранникам одну и ту же фразу: «*Не забудьте о своем народе, что триста лет томится под Габсбургами!*» [Pycha 2001, 4]. Фраза эта сакраментальна. В пьесе отражен переломный исторический момент — выступление чешских политиков во главе с профессором Масариком за выход из Австро-Венгрии и создание Чехословацкой республики (октябрь 1918 г.). Хотя все три персонажа не могли быть к этому событию равнодушны, жизнь их заполнялась повседневными хлопотами, так что после того, как крестьяне наткнулись на клад, ни один из них не вспомнил призыв Павлаты. Думая о всеобщем благе, каждый из обладателей клада стремится убедить других в истинной пользе для общества своих личных пристрастий: Метелка выступает за приобретение еще одного коня (он единственный, кто безотказно помогает обрабатывать землю остальным, а когда в школе изучают парнокопытных, экспонатом служит его лошадь), Главатка — за создание футбольной команды и стадиона, а Паточка — за организацию музея местных минералов. Объединившиеся за их спинами жены вообще требуют поделить найденное золото. И все-таки наступает момент рождения республики, когда каждый житель горного края одерживает победу над самим собой. Как рождение Спасителя для человечества, так и рождение республики потребовало от каждого *личного* вклада. Только после этого население становится нацией. Пьеса лишена дидактики и наставлений, в ней преобладают юмор и простодушная доверительность.

Петер Пыха в соответствии с обычаями соседского театра выступил в театре «Краконош» и в качестве режиссера своей пьесы. Все участники дружно помогали ему в этом, так как ставили спектакль про самих себя. Удивительно, как учитель, приехавший из шахтерского Кладно, мог так органично слиться с мироощущением жителей этого края, постичь их заботы и чаяния, прошлое и настоящее. Например, прототипом Черта выступает в пьесе местный полицейский Пумр. Он подглядывает, подслушивает, устраивает провокации, но его то и дело оставляют в дураках. Знал ли автор пьесы, что, когда в Высоком фашисты внедрили фискал, население достало из сундуков национальные одежды и стало с вызовом их носить?

«Республику за коня и футбол». В ролях: сапожник Главатка — Иржи Либал, крестьянин Метелка — Ярамир Воцедалек, учитель Паточка — Мартин Гнык.

Заслуживает внимания оформление программки спектакля. В ней от руки нарисован план Высокого с обозначением домов трех героев — Метелки, Главатки и Паточки, а также костел, площадь и кладбище. Далее следует текст: «Представление состоит из трех картин, в которых окучивают картофель, пропагандируют футбол и основывают республику. По рассказам старожилов написал высоцкий учитель Петер Пыха»[5].

Трудно сказать, какие воспоминания и какие чувства испытывали зрители, но спектакль «Республику за коня и футбол» стал событием для всех поколений городка, а к его исполнителям сразу же «приклеились» прозвища их персонажей. Спектакль был настолько популярен, что несмотря на узко локальную специфику воспринимался как притча и был выдвинут на Республиканский фестиваль «Ирасков Гронов — 2003».

Опыт театральных постановок соседских пьес в Чехии доказал, что старинные тексты дают современному профессиональному театру множество художественных импульсов и наглядно демонстрируют, где находится подлинный источник народности. Именно к этому жизнетворному источнику обращался К. Палоуш. Отрадно, что и в современном любительском театре продолжают жить и развиваться традиции соседского театра. Думается, что спектакль «Республику за коня и футбол» Петера Пыхи можно рассматривать как живое явление соседского театра, занявшее достойное место в любительской среде театра «Краконош».

Литература

Рон 2002 — *Рон В.* Мой «сосед» Петр Богатырев // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи / Сост. Л.П. Солнцева. СПб.: Алетейя, 2002. С. 26—30.

Bogatyrev 1940 — *Bogatyrev P.* Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940.

Burian 1946 — *Burian E.F.* O nové divadlo. 1930 — 1940. Praha, 1946.

Komedie o hvezde 1839 — Komedie o hvezde. Opsana v říjnu měséci, leta 1839 r. S rukopisu staré hry pro jeviště připravil Jan Kopecký. Archiv divadla «Krakonoš».

Mikovec 1855 — *Mikovec F.B.* Stopy selského či sousedského divadla v Čechách // Lumír. 1855. № V. S. 810—813; 834—835.

Pycha 2001 — *Pycha Petr.* Republiku za koně a fotbal aneb Obrázky z dějin národa Havlase Pavlaty. Archiv divadla «Krakonoš», 2001.

Sochorová 1987 — *Sochorová L.* Sousedské divadlo doby národního obrození. Praha, 1987.

[5] Divadelní spolek «Krakonoš» uvádí hru Petra Pýchy «Republiku za koně a fotbal». V premiéře uvedeno 31.3.2002.

А.Ф. НЕКРЫЛОВА
(Санкт-Петербург)

ТЕАТР ПЕТРУШКИ

Театр Петрушки был чрезвычайно популярен в России XIX — начала XX в. Выступления кукольника с любимцем публики — забиякой, острословом Петрушкой (Петром Ивановичем Уксусовым) — были своеобразной приметой городской жизни, особенно окраинных районов крупных городов. В выходные дни и во время народных гуляний, ярмарок петрушечники непременно оказывались в центре веселящейся толпы, собирая вокруг себя заинтересованную, благодарную и отзывчивую публику, которая охотно вступала в разговоры с Петрушкой, сочувствовала ему и громким смехом одобряла все его поступки и словесные выпады.

Преданными поклонниками Петрушки были дети. Ребятишки из непривилегированных слоев общества готовы были смотреть и слушать комедию по несколько раз в день, переходя с петрушечником и музыкантом из одного двора в другой, дожидаясь повторения спектакля через каждые полчаса. Детям из обеспеченных семей «Петрушку» (соответствующим образом адаптированного и с кукольником в «приличном платье») приглашали по праздникам на дом.

Петрушечники зачастую вели бродячий образ жизни, появлялись в самых отдаленных уголках Российской империи. Их привлекали крупные ярмарки и традиционные праздники, добираясь на которые они по дороге, для заработка и ради удовольствия, разыгрывали свои спектакли на площадях небольших городишек, в помещичьих усадьбах, в селах, трактирах, на хуторах.

Выступления с Петрушкой оставляли столь сильное впечатление, что тут же находились последователи. Они изготавливали или приобретали необходимый набор кукол, заучивали текст, а, начиная самостоятельно работать за ширмой, добавляли, как говорили ветераны кукольного дела, «всякую отсебятину». Ведь на самом деле все петрушечники строго придерживались установленного традицией канона, но варьировали его иногда слишком уж смело в соответствии с собственным талантом, наличием или отсутствием помощника, исходя из количества кукол и того, какой прием оказывала та или иная аудитория.

Тексты театра Петрушки издавались в виде лубочных книжек, выходивших огромными по тому времени тиражами, нередко с цветными иллюстрациями (например, сытинские издания начала XX в.). Такие книжки стоили совсем недорого и потому охотно раскупались городскими «низами» и крестьянами. Естественно, судить по ним о настоящем, устном «Петрушке» невозможно. «Причесанные» самими издателями, прошедшие цензуру, они лишь отдаленно напоминали реальные представления, хотя сохраняли главных персонажей, традиционный набор сценок, тип конфликта, некоторые обязательные формулы комедии, как вербальные, так и игровые (в ремарках, построении диалога и пр.).