

ТЕАТР МАРИОНЕТОК В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ М. ДЕ ГЕЛЬДЕРОДА

© 2009 Е.В.Киричук

Омский государственный университет им. Ф.М.Достоевского

Статья поступила в редакцию 30.12.2008

Статья посвящена поэтике этого театра и определила особенности его системы персонажей, которых драматург считал своими марионетками, отождествляя себя с кукольником, рассматриваются особенности времени и пространства в его драмах, как категорий условных, определяющих границы его фантастического, ирреального мира и определяют доминанту комического начала в его драматургии.

Ключевые слова: драматургия театра марионеток, время и пространство театрального мира.

Ранний период становления в драматургии Мишеля де Гельдерода связывается с его увлечением бельгийским театром марионеток, творчеством династии брюссельских мастеров-кукольников Тооне. Это увлечение было связано со знакомством с жизнью старинного предместья Брюсселя – Маролльского квартала (Les Marolles), куда Гельдерода впервые привел писатель-символист Жорж Эккоуд (1854 – 1927). Дружба с Эккоудом по признанию Гельдерода открыла ему мир марионеток, и их создателей – кукловодов и мастеров по изготовлению кукол, с которыми ему довелось беседовать в Маролльском квартале. «Маролль – старинный народный квартал Брюсселя. Он тянется от площади Шапелль, где жил Брейгель в своем последнем пристанище, до Дворца Правосудия»¹. Этот удивительный район Брюсселя был, как его называет Ж.Франси «...был настоящим Двором Чудес», где в маленьких кафе встречались самые невероятные человеческие типажи: «...которые со времен юности Эккоуда, представляли собой самый живописный сброд. Там встречались самые отъявленные бахвалы и болтуны, которых только можно себе представить рядом со старыми мастерами кукол, с которыми был знаком Эккоуд и которых он восхвалял Гельдероду, представляя его им»².

Страсть к театру марионеток и марионеткам, которую Гельдерод пронес через всю свою жизнь, определила содержание раннего этапа его творчества и повлияла на становление его театра в целом: «Фарс о смерти, кото-

рая чуть не померла» 1924, «Мистерия Страстей Господних» 1925, «Дьявол, который проповедовал чудеса» 1934 – пьесы, написанные Гельдеродом для театра марионеток. Но поэтика этого театра повлияла на драматурга более глубоко и определила особенности его системы персонажей, которых он считал своими марионетками, отождествляя себя с кукольником; особенности времени и пространства в его драмах, как категорий условных, определяющих границы его фантастического, ирреального мира; доминанту комического начала в его драматургии. Все эти черты, изначально присущие его драмам, связаны с духом театра марионеток Тооне, в честь которого он написал статью-приветствие и включил в сборник своих новелл «Католическая остановка» 1922 фрагмент «Куклы». Один из неизданных текстов Гельдерода об открытии марионетки от 1947 года³ говорит о последней как об эстетической основе его театра. «Часто нам нужны те, кто меньше нас». Это общее рассуждение, которое я процитировал однажды вечером бледным снобам в подвальчике марионетистов, никто толком не понял. Почему я обращаюсь к марионеткам – потому, что актеры отсутствуют. Те, кто меньше меня, скорее мои учителя, чем я их хозяин. Это история об ученике волшебника»⁴. Гельдерод, называющий себя «старым ребенком», признается, что марионетка учит всем добродетелям и взрослых, и детей, за-

Киричук Елена Владиленовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. E-mail: kirichuk@bk.ru

¹ Francis J. L'eternel aujourd'hui de M. de Ghelderode. Musin, Bruxelles, 1968. – С. 117.

² Там же. – С. 119.

³ Эссе М. де Гельдерода «Фландрия – это сон» почти полностью включено в книгу Ж.Франси, также как фрагмент «Кукла» и др. Ж.Франси, как литературный секретарь Гельдерода и один из первых авторов книги о нем («Вечное сегодня М. де Гельдерода» Ж.Франси выходит через 6 лет после смерти драматурга в 1962 году) поместил тогда неизданные фрагменты произведений Гельдерода в свою работу. – С.120 – 128.

⁴ Там же. – С. 122.

ставляя человека обрести детское восприятие мира. Скульптор марионетки или ее создатель создает это игровое пространство, навевая мысль о греховной сущности такого театра: «Это не происходит без того, чтобы не погрешить против Бога»⁵. Но человек от века создает изображения человека и Гельдерод делает парадоксальный вывод: «Эта грубая кукла, – а она должна быть примитивной, чтобы заслужить имя марионетки, до того называвшейся «фантош» (смешная кукла), – заставила Бога примириться со святотатством»⁶. Гельдерод считает истоком театра марионеток фольклор – народное искусство, в котором юмор, жизнерадостность сочетается с трагическим началом. Именно в таком театре могла быть сыграна Мистерия Страстей Господних, осмысленная в народном сознании и в примитивной, но полной высокого чувства, эстетике театра марионеток. Надо сказать, что свою мистерию на эту же тему он восстанавливал по рассказам завсегдатаев Маролльского квартала, как сам утверждает в этом фрагменте. Свои пьесы для театра марионеток он писал на французском языке, но это, по его словам, не умаляет их народной (фламандской) сути, которая содержится в том, чтобы уловить этот волнующий, тревожный колорит фольклорного восприятия мистерии. «Ему я остался верен, благодаря ему, я открыл самые прекрасные души, такие как папаша Убю из Театра Фуйнансов, освистанный с яростью»⁷. Марионетка носит часть души своего создателя, но, в отличие от него, она бессмертна, – заключает Гельдерод.

Поэтика театра марионеток, связывающаяся у Гельдерода с фольклорным началом, формировала основу и предшествующего ему символистского театра. Персонаж-марионетка был идеальной фигурой условного пространства символистской драмы: он нес в себе абстрактную природу и разрушал миметическую основу театрального зрелища. Примеры, связанные с появлением такого рода спектаклей достаточно многочисленны: пьеса М.Метер-линка «Принцесса Мален» 1889, «Убю король» А.Жарри, написанный для «кукольного театра фуйнансов».

Сам М. де Гельдерод, помимо выше перечисленных пьес, положил в основу «Проделки Великого Мертвиарха» 1934 – 35 свой фарс для кукольного театра «О Смерти, которая чуть не померла»: «...канву фарса, опирающегося на давние фольклорные традиции, он

еще в 1919 году восстановил ее на основании отрывочных свидетельств профессионалов-кукольников, завсегдатаев кабачков Маролльского квартала в Брюсселе, где, кстати, при жизни Гельдерода и после его смерти эту пьесу не раз ставили знаменитые кукольники династии Тооне»⁸. Пьеса Гельдерода «О дьяволе, который проповедовал чудеса» также относится к текстам, написанным вначале для театра марионеток. Именно к такой форме театра обратится драматург после закрытия Народного Фламандского театра в Брюсселе: «Я начал писать для марионеток, устав от большой сцены с ее компромиссами и неизбежным подчинением, стремясь к чему-то новому, ни на что не похожему»⁹. Гельдерод имеет в виду период с 1932 по 1944 год, когда были созданы «Красная магия» 1931, «Исход актера» 1933, «Осада Остенде» 1933, «Сир Галевин» 1934, «Проделка Великого Мертвиарха» 1934 – 35, «Мадемуазель Иаир» 1934 – 36, «О дьяволе, который проповедовал чудеса» 1934 – 36, «Поминки в аду» 1936, «Сорока на виселице» 1937, «Школа шутов» 1937, то есть весь корпус его драматургии, определивший его успех в конце 40-х годов во французском театре.

Проблема кукольного театра, как одной из древних форм театра вообще, состоит в соединении классических, канонических форм театра с площадными, народными, ярмарочными театрами. Жанры сатиры, буффонады, фарса и даже святочных рождественских представлений в Бельгии уходят корнями в Средневековую культуру. Этимология слова марионетка восходит к имени «Марийон» – «Мария». Святая Мария – мать Иисуса была одной из самых распространенных героинь святочных представлений. Значение ее имени было перенесено на название кукол, с помощью которых оно создавалось.

Отождествление театрального персонажа с марионеткой в русле метафизического сознания символистского театра создает прецедент отказа от психологизма, как в характеристике конфликта, так и самого персонажа. В театре Гельдерода одним из таких персонажей является марионетка смерти или персонаж из неживого пространства, пространства смерти, перенесенный в пределы жизни по законам фантастического мира сценической сказки. Незримая смерть витает в драматических картинах Метерлинка, на которого ориенти-

⁵ Там же. – С. 123.

⁶ Там же. – С. 123.

⁷ Там же. – С. 126.

⁸ Шкунаев С. Комментарий // Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 698.

⁹ Остендские беседы // Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С.621.

руется ранний Гельдерод, но его смерть приобретает уже несколько иные черты – черты трагикомического персонажа, только намеченные Метерлинком, но получившие воплощение в театре Гельдерода.

Особое пространство смерти возникает в произведениях таких бельгийских символистов, как Ш. Ван Лерберг (пьеса «Почувявшие»), Ж.Роденбах («Мертвый Брюгге» и «Сказки»). М.Метерлинк также занимает свое заслуженное место в этом ряду, недаром Гельдерод называет его среди тех немногих, которых он считает своими учителями. Определяя школу бельгийского символизма как один из истоков формирования драматургии Гельдерода, мы обнаруживаем общую черту у нашего драматурга и его предшественника М.Метерлинка: тенденцию к доминированию тематики смерти в драматическом корпусе творчества того и другого автора и введение в тексты драм особой символики смерти, моделирующей пространство драмы как пространство смерти. Эта черта объединяет ряд бельгийцев, таких как Лерберг, Роденбах и Метерлинк с экспериментальным опытом французского символистского театра, где тематика смерти была ведущей. Для Метерлинка смерть – это способ прозрения, обращения к миру сокровищ духа («Сокровище смиренных»), для Гельдерода смерть – часть вечной игры провидения с человеком, именно так проблема поставлена в его драмах на эту тематику: «Проделка Великого Мертвиарха», «Варавва», «Мадемуазель Иаир». Во всяком случае, и для того, и для другого эстетическим приоритетом в развитии этой темы послужил театр марионеток, для которого написаны вышеназванные пьесы Гельдерода и «Принцесса Мален» 1889, «Там, внутри», «Смерть Тентажиля» и «Алладина и Паломид» 1894 Метерлинка. Тип персонажа-марионетки, несущего в себе аспект смысловой неоднозначности и, являющегося, прежде всего, эстетическим объектом на сцене, становится объединяющим звеном поэтики драм Метерлинка и Гельдерода.

Поэзия, связанная с театром, неизбежно поднимает вопрос, по Гельдероду, связанный с проблемами человеческого существования, а смерть – одна из главных. Тематика смерти в рамках этого же подхода развивается в драматургии Гельдерода, но трагикомический аспект в ней выражен намного ярче, поскольку источником является не только своеобразный, с готическим оттенком, бельгийский декаданс. В отличие от Метерлинка истоком его обращения к этой теме служит не только погружение в мистические законы бытия, но и

его контакт со средневековой культурой площадного театра, в его национальном аспекте – театре марионеток.

Многочисленные диablerии и карнавалы смерти были распространенной формой лубочных представлений этого театра. Тема смерти у М. де Гельдерода связана и с трагическим, и с карнавальным мироощущением. Подобно А.Жарри, в гротескном мире которого смерть не вызывает даже замешательства или хотя бы сожаления и не воспринимается как трагедия, Гельдерод создает в своем театре фарсовый, трагикомический образ смерти. Смерть – объект для шуток и розыгрышей, она во всем противоположна жизнерадостной природе истинного фламандца – любимого персонажа Гельдерода. Смерть – марионетка имеет функцию лубочного персонажа и с ней связана символика красного цвета. Часто ее истоком служат живописные образы П.Брейгеля Старшего.

Герои Гельдерода – Утробий Пузанский («Дьявол, проповедовавший чудеса») и принц Обожрисс («Проделка Великого мертвиарха») воплощают в действии «идеальное» фламандское мироощущение, определяющееся верой в вечные раблезианские или де костеровские добродетели. Монсеньор Утробий сокрушается о пропавшем обеде, приготовленном по случаю прибытия знаменитого проповедника, поскольку последний питается одной дождевой водой: «Прощай, мое пиршество! Никто не осмелится в нем участвовать. Все угощения придется выкинуть на помойку... А я зачухну и захирею ... Господи, ведь он по мою душу явился, этот палач! Ведь все эти реформаторы привыкли бить людей прямо по башке, а моя башка – это брюхо!»¹⁰. Орденом Большого брюха награждал своих подданных король Убю и его гротескный облик создает именно эта часть тела. Чревоугодие как добродетель и винопитие как качество лойяльного гражданина характеризуют жителей княжества Брейгелландия, придуманного Гельдеродом. Обращаясь даже к самой смерти, пьяница Сизанос не теряет чувства юмора и присутствия духа: «О великий долговяз, свалившийся с луны, король Поста, Ваше Высочество, Ваше Худейшество, Ваше Мерзейшество!...Я взываю о милости, я, смиренный Сизанос – инспектор и дегустатор винограда и хмеля княжества Брейгелландия»¹¹. Смерть или восставший из могилы мертвец Некрозотар явился возвестить конец света. Брейгел-

¹⁰ Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 278.

¹¹ Там же. – С. 156.

ландия должна погибнуть от взрыва кометы в полночь того же дня, когда было получено ужасное сообщение. Некрозотару соответствует доминанта красного цвета – толпа, приветствующая Великого Мертвиарха, называет его красным человеком. Декорации приобретают ярко-красный фон в конце первого действия при появлении Некрозотара. Два католических гимна *Dies irae* и *De profundis* играют роль лейтмотивов во втором действии, предвещающая конец света. Апокалипсическая картина дополняется сценой попойки во дворце Обожрисса, в которой участвуют Сизанос, его приятель Пустоль, сам принц и Некрозотар. Сама смерть под влиянием чар Бахуса начинает сожалеть о своем предназначении. В диалоге Сизаноса, Пустоля и Некрозотара многочисленные реминисценции соединяются с ироническим осмыслением реплик. Некрозотар наделен пафосной интонацией, а Сизанос и Пустоль – иронической. Таким образом Гельдерод заставляет своего зрителя или читателя участвовать в иронической профанации самой трагической проблематики смерти. (карнавальное мироощущение) «Некрототар ...Я наслал огонь на Содом и Гоморру. Я разрушил Вавилон вместе с его высокомерной башней. Собственными руками я завязал петлю на шее Иуды.

Пустоль. Ну, а еще что?

Некрототар. Я протянул Сократу кубок с цикутой, а Нерону – кинжал. Передо мной пришлось отчитываться Магомету. О других и не говорю. Пыль, прах... Прах императорский, диктаторский, философический...

Сизанос. Поэтический, литургический, риторический, шовинистический, эротический, венераический...

Пустоль. Демагогический, демократический...

Некрототар. Аристократический, эстетический... От всего этого праха даже в горле запершило. Дайте выпить!

Сизанос. ...За здоровье издыхающего мира!¹²

Апофеозом «пира» становится конец света. Но герои не погибают, апокалипсис не состоялся. В результате светопредставления умерла сама смерть или, как выяснится позже, просто пала жертвой слишком большой дозы алкоголя. Очнувшись, Некрозотар вспоминает древнюю Брейгелландию, в которой он когда-то блаженствовал. Он завидует живущим в нынешней стране – краю золота и лазури. Теперь смерть может умереть, поскольку долг ее

выполнен. Фарсовое, пародийное решение темы смерти привносит в драматургию Гельдерода карнавальное мироощущение, создавая эффект перевернутого мира, где сама смерть может оказаться в ситуации не могущественного властителя, а обыкновенного человека. Так, например, история с ведьмой Слюнианой, оказавшейся бывшей женой несчастного Некрозотара, которого она избивала палкой и метлой. Травестируя образ смерти, Гельдерод придает самой этой тематике комический смысл.

В рамках травестики может рассматриваться вся драматургия Гельдерода, посвященная Брейгелландии. Эксцентрические образы розовой виселицы («Сорока на виселице»), Смерти, явившейся верхом на пьянице Сизаносе («Проделка Великого Мертвиарха»), брюха или горба, заменяющих мозг, (Утробий из «Дьявола, который проповедовал чудеса» и Кракенбус из «Поминок в аду») позволяют оценить эту часть драматургии Гельдерода как своеобразный «ироикокомический» эпос о Брейгелландии. Персонажами его являются жизнерадостный толстяк, будь то монах, монсеньор, принц или простой крестьянин, пьяница, стражник, палач, злобный горбун, коварная уродливая ведьма, хитрый дьявол и т.д. Очевидно, что драматург выстраивает ряд образов – архетипов. Архетипический театр Гельдерода опирается, по его словам, на маску травести и искусство мима. «Я не раз повторял, – пишет Гельдерод, – что, по моему мнению, театр начинается там, где кончается искусство диалога – драматическая литература»¹³. Марионетка, также как и маска, была фактором формирования театра М. де Гельдерода. Гельдерод действует как «сценический писатель», создавая драматический текст, в котором будет доминировать чистая театральность: «...в марионетках меня покоряет их удивительная драматическая подвижность, особенный дух, стиль – да, да, высокий стиль, близкий к романскому и заметный не столько в языке, сколько в их облике и удивительной свободе жеста и речи»¹⁴. Гельдерод утверждает, что его пьесы с ремаркой «для театра марионеток» написаны для живых актеров, но они не способны сыграть их по замыслу автора. Значение этого древнего театра в использовании закона импровизации, на котором он строился: «Театр марионеток – это первичный театр живого слова театр, импровизаторов и шутов, каким он был задолго

¹² Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 201.

¹³ Остендские беседы // Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 624.

¹⁴ Там же. – С. 626.

до появления писаного текста, разных условий и утвердившихся позже правил. ... Спектакли марионеток не опираются на фиксированный текст, здесь нет заранее определенных диалогов. Кукольник располагает лишь канвой, фабулой нескончаемого повествования и преобразует все это в действие, воссоздает на собственном языке»¹⁵.

Театральный язык Гельдерода богат и разнообразен – он включает и символику цвета, и живописный декор, к которому мы обратимся несколько позже и поэтику театра марионеток. Символика цвета у Гельдерода определяется во взаимодействии с темой смерти. В пьесах «Проделка Великого Мертвиарха» и «О дьяволе, который проповедовал чудеса» в фиолетовый цвет окрашены небеса: это обстоятельство подчеркивается в ремарках к первой же сцене, в «Проделке» в веселую Брейгелландию является сама смерть, во второй пьесе – дьявол. В «Исходе актера» Ренатус – один из персонажей описывает свое впечатление от увиденного на похоронах: «Помню только зияющую внутренность церкви и что-то великолепное, ослепительное в клубках ладана – ах, да: то был катафалк. И плотина органных труб, которую прорвали фиолетовые волны смерти...» (5, 398) Эта пьеса написана драматургом в связи со смертью Рената Верхейена – актера Народного Фламандского театра и исполнителя ряда ролей в пьесах Гельдерода. Она лишена сатирической или трагической окраски, здесь драматург говорит о смерти серьезно, с оттенком метерлинковской мистической тоски. В сцене смерти актера Ренатуса появляются три ангела, которые заставляют его по приставной лестнице взбираться на небо. Наблюдающие за этим друзья актера оказываются перед лицом загадки смерти – тайны, к которой, как к двери, невозможно подобрать ключ.

Фиолетовый цвет, таким образом, означает обращение к теме смерти, или же предваряет ее развитие и является непосредственным обозначением. Символика красного цвета соответствует сценам, где торжествует смерть, где она появляется в роли персонажа-марионетки и вводит контекст живописи П.Брейгеля Старшего.

Лазурные и золотые цвета, напротив, связаны с идиллической тематикой любви и жизни и контрастируют с цветами смерти – красным и фиолетовым.

Тематика смерти может быть затронута в театре Гельдерода не только в фарсовом, трагическом ключе, ей свойственно также раз-

витие и в трагическом аспекте, где смех превращается в печаль.

Центральным произведением, посвященным теме смерти, Гельдерод называет свою пьесу «Мадемуазель Иаир» 1934. Сюжет этой пьесы опирается на новозаветную легенду о чудесах Иисуса. В Евангелии от Матфея есть фрагмент об исцелении им дочери некоего начальника. Когда Иисус пришел к нему в дом, то сказал, что девица не умерла, но спит. Народ смеялся над ним, но он взял ее за руку, и девица ожила. Гельдерод называет два источника, повлиявших на создание этой пьесы: библия и ландшафт города Брюгге, – «город-призрак музеев и творение искусства, наводящий на мысли о смерти. Храмы уложены там могильными плитами, а стены, кажется, готовы рассыпаться при первом ударе ветра. Брюгге уходит корнями в стоячие, мертвые воды, гнилые и безжизненные»¹⁶. Ощущение пространства смерти связано у драматурга с атмосферой этого города. Метерлинк писал об акватизме германских народов и фламандцев, которые в отличие от «сухих» французов обладают чувством поэзии водного пространства. Это чувство, несомненно, связано у Гельдерода с образом смерти. Представление о пространстве смерти, как о водной поверхности, у самого Метерлинка связано с введением в ландшафт своих пьес поверхностей болота, моря, реки, озера и т.д. У Гельдерода лишь иногда смерть связана с водой, зато сам он настаивает на существовании «своеобразной атмосферы одного старинного города, существующего как призрак, хотя внешне живого и бурлящего. Там невольно много думаешь о смерти, там все древнее – камни, кровь, земля, это город-старик, доживающий свой век чудом или по ошибке»¹⁷. Призрачная атмосфера города, уходящего корнями в стоячие воды, навеивает размышления об опыте смерти, тайну которой хранит душа, пережившая ее и вернувшаяся к жизни. Здесь нельзя не заметить, что даже сам Гельдерод в сборнике своих интервью «Остендские беседы» упоминает имя бельгийского писателя из круга символистов, который ввел тематику смерти, связанную с ландшафтом Брюгге. Жорж Роденбах (1855 – 1898) развивал в своем творчестве тему угасания когда-то славного города Брюгге. После создания центрального романа «Мертвый Брюгге» 1892 он получил прозвище «писателя мертвого Брюгге». Гельдерод использовал ландшафт мертвого города для

¹⁵ Там же. – С. 623.

¹⁶ Остендские беседы // Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 640.

¹⁷ Там же. – С. 640.

осмысления метафизической тематики.

Дочь Иаира (некоего начальника) по имени Бландина воскрешена колдуном, но она не может войти в чужой для нее теперь мир живых, поскольку людьми управляют суеверия и страх перед ее тайной. Лазарь объявляет Бландине, что она умрет навсегда, когда будет совершена казнь на Голгофе. Трагедия души, вернувшейся из мира мертвых, в этой пьесе 1928 года вновь возвращает нас к проблеме бестелесности. Память души о совершенной форме, утраченной в теле, выливается в состояние непонятной тоски. Смерть как переход от телесного к бестелесному – этот философский контекст вводит библейская легенда о дочери Иаира. Философия смерти, связанная с этой пьесой, отсылает к декадентскому мировосприятию и работе А.Шопенгауэра «Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа». «Смерть лишь изменяет формы жизни»¹⁸ – утверждает философ. Смерть не является трагедией уничтожения, она лишь цепь вечного цикла рождений и смертей, в котором выражает себя вечная воля. Страх перед смертью – величайшее зло для человека, который должен осознавать себя частью универсального пространства Все-

ленной. Метафизическая природа марионетки (по Клейсту и Гельдероду), ее бестелесность ставят ее в этом отношении выше человека. Драматург отмечал, что его замыслы не способны воплотить живые актеры. Персонажи-марионетки Гельдерода не испытывают этого ужаса («Проделка Великого Мертвиарха») и сам автор утверждает, что написал эту пьесу, чтобы освободиться от мистического влияния «Мадемуазель Иаир». «Смерть не исчезла из моего поля зрения, но тут я обошелся с нею иначе, сделал ее героем бурлескного фарса»¹⁹.

Введение такого персонажа, как марионетка – смерть, служит для преодоления страха, профанации мистического ужаса перед ней. Гротескная действительность в его пьесах о смерти возникает вокруг персонажа, задающего лирико-трагический или карикатурный, иронический контекст решения темы.

¹⁸ Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: 1993. – С. 96.

¹⁹ Остендские беседы // Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 643.

THEATRE OF PUPPETS IN M. DE GELDEROD'S EARLY DRAMATURGY

© 2009 E.V.Kirichuk^o

Omsk state university n.a. F.M.Dostoyevsky

The article is devoted to poetics of this theatre and has defined the features of his characters' system which the play-writer considered as the puppets, identifying himself with the puppeteer. The features of time and space in his dramas are considered as categories conditional, determining borders of his fantastic, unreal world and they are defined a dominant of the comic beginning in his dramaturgy.

Keywords: dramaturgy of puppets' theatre, time and space of a theatre world.

^o Kirichuk Elena Vladilenovna, PhD. Philological Studies, the senior lecturer of faculty of Russian and foreign literature.