

УДК 008:001.8 13.09

Е. Г. Хотько

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЯРМАРОЧНОГО ДОСУГА В КОНТЕКСТЕ ЯРМАРОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ

Статья рассматривает исторические корни возникновения ярмарочного досуга в России. Вместе с ярмарочными формами торговли и особенностями ведения рыночных отношений рассматриваются зрелищно-игровые формы ярмарочной культуры. В частности, особое внимание уделяется специфике кукольного театра как одному из ярких феноменов ярмарочной культуры.

Ключевые слова: ярмарка, ярмарочная торговля, театр Петрушки.

E. G. Khotko

HISTORICAL BACKGROUND AND DEVELOPMENT OF THE LEISURE FAIR IN THE CONTEXT OF FAIR CULTURE IN RUSSIA

The article examines the historical roots of Leisure Fair in Russia. Par with fair trade and forms of market relations peculiarities of running fairground forms of culture are reviewed. In view of the close trade relations between Russia and Europe, it is clear that the forms of trade fairs and business features were borrowed from Europe.

Together with fair trade and forms of market relations in peculiarities of Russia could be found numerous spectacular and game forms of European culture as fun game puppet shows, circus acts with animals, performances of jugglers and acrobats. At one level, theatrical guests with sales representatives have made significant changes and influence on the development of free trade and fair areal holidays in Russia. At the same time, art is not art only but also goods. Thus, on a par with traditional, unheard and unseen played a major role in street art. The uniqueness of Russian culture was just in ability to take all of New England, Poland, Romania, France, Holland and adapt a combination of different genres on Russian soil.

Fair for the Russian people was perceived as a holiday with freedom of speech, equality, uncontrollable laughter. A puppet theater was in special demand on the fairgrounds, it could be considered one of the most striking phenomena of culture. Variety of forms and types of puppet theaters in St. Petersburg aroused great interest among the public. At fairs and festivals especially popular performances of petrushechniks. Comedy was unprecedented condemning the power of laughter. Popularity puppet comedy was so great that the inspired writers, poets, composers, playwrights used Petrushka dolls for their works. M. Gorky, N. Nekrasov, F. Dostoevsky enthusiastically wrote about Petrushka. I. Stravinsky turned to comedy theater Petrushka in creative works.

Thus, there has been some retail space spread that mixes commerce and entertainment. Incredible combination of all sorts of entertainment and commercial transactions did not only trade at the fair, but was a kind of spiritual center, which combined tastes and customs of the people.

Keywords: fair, exhibition trade, Petrushka puppet theater.

Ярмарки (Jahrmak, Messe, фр. Foire, англ. Fare) – места периодических съездов торговцев и привоза товаров, главным образом, для оптового торго. Jarmarchat (ярмарки) в Европе известны с X века. Неудобные пути сообщения между центрами торговли и отсутствие безопасности для торгующих при перевозке товаров с давних времен заставляли доставлять эти товары в те места, которые имели охрану и были менее обременены пошлинами и поборами местных властей. Ярмарки были и местом оптового торго, и путями перемещения массы товаров для их правильного распределения. Подобное значение европейские ярмарки начинают приобретать уже в XI–XII веках, прежде всего во Франции, развившей свою торговлю ранее других европейских государств [13, с. 811]. До конца XIII столетия основной товарообмен в Европе совершался непосредственно на ярмарках. Развитие ярмарок во многом зависе-

ло от их географического положения. Так, например, Лейпциг находился между крупными торговыми центрами Вены и Праги, между устьями рек Рейна и Бреславля, устьем Вислы и Майна, поскольку здесь был завязан узел трех основных водных артерий страны: Рейна, Эльбы и Дуная. Первые сведения о Лейпцигских ярмарках относятся к 1170 году. По решению императора Максимилиана I, ярмарки получали «пакетное право», по которому на 15 миль вокруг Лейпцига не могла осуществляться никакая оптовая торговля [12].

В XVIII веке с развитием европейской промышленности ярмарочные прилавки наполняются новыми товарами. Главным поставщиком льна и пеньки для Германии становится Россия. Через Россию поступают на Лейпцигские ярмарки материи и парча, вытканые золотом и серебром, сало, кожи, воск, щетина, кость. Роль Лейпцигской ярмарки как главного торгового центра повышается благодаря России. Лейпцигская ярмарочная культура, совершенствуя формы своей деятельности, переходит к торговле по образцам. К услугам торгующих на этих ярмарках имелись промышленные выставки, устраиваемые во время ярмарочного торга, и постоянные выставки образцов.

Поскольку ярмарки соответствовали главным церковным праздникам, то проводились основные торги в период Рождества, Нового года и Пасхи. Начало такой торговой недели обозначалось колокольным звоном. Заведовали всей торговлей восемь гильдий – гильдия торговли голландской, колониальной, москательной, суконной, полотняными товарами, мехом, рыбой и вином.

В течение XVI–XVII веков ярмарки настолько увеличили продажи, что продолжались более трех недель. Некоторые торговые представители начинали оптовые продажи задолго до официального начала торговых недель, таким образом, пасхальная и осенняя ярмарки получили название оптовых. Такие оптовые ярмарки долго оставались главными торговыми точками, к которым стекались все основные товары, шедшие из Европы в Россию.

В виду тесных торговых связей между Россией и Европой, совершенно очевидно, что ярмарочные формы торговли и особенности ведения торговли были заимствованы из Европы. Так, в Европе владельцы больших территорий, на которых располагались ярмарки, получали дополнительные доходы в виде сборов и пошлин. В России увеличение ярмарочных торгов в городах и уездах вносило в казну дополнительные казенные сборы, установление же особого процентного сбора с гильдейских капиталов позволяло купцам I гильдии иметь право на беспроцентную торговлю на всех ярмарках страны [19].

Сведения о русских ярмарках мы находим у австрийского дипломата XVI века Герберштейна, который упоминает и о ярмарке на реке Молог, при городке Холопьем, куда «во время ярмарки стекаются люди разных племен из самых отдаленных мест», и о ярмарке в Нижнем Новгороде, и о московских ярмарках, и об особенностях ведения торговли русскими купцами [5, с. 464]. Со временем ярмарочный торг развился в других регионах страны, как приморских, так и во внутренних. Петр I в регламенте 1721 года главному магистрату вменял в обязанность заботиться об умножении ярмарок. Увеличилось число и роль мелких ярмарок, на которые периодически доставлялся товар, раньше находившийся далеко от покупателей, в более крупных торговых центрах.

Однако, учитывая характерные черты существовавших уже к тому времени сельских базаров и торжков, крупные ярмарки претерпели некоторые видоизменения. Перепись ярмарок в России в 90-х годах XIX века показала перспективы развития и угасания различных видов ярмарочной торговли: однодневных – 64,29 %, от 2 до 7 дней – 32,56 % и только 3,15 % выпадало на долю ярмарок, продолжительностью более недели. Абсолютное число последних не превышало 525. Среди них только 11 работали более месяца. Увеличению мелких ярмарок способствовала, с одной стороны, недостаточность постоянных мест розничной и мелочной торговли, а с другой – возможность для крестьян сбывать на ярмарках свои продукты и покупать товары без всяких посредников [8, с. 4].

С расширением торговых отношений в XIX столетии и с упразднением внутренних пошлинных сборов, с проведением железных дорог, с развитием деятельности коммивояжеров, значимость ярмарок уменьшается: большинство закрывается или становится местом незначительного торга, некоторые принимают новую форму коммерческих организаций – форму аукционов и расчетных палат.

Вместе с ярмарочными формами торговли и особенностями ведения рыночных отношений Россия открыла для себя и многочисленные зрелищно-игровые формы европейской культуры – смеховые пьесы кукольных представлений, цирковые номера с дрессурой животных, выступления жонглеров и акробатов. Наравне с торговыми представителями Россию наводнили и гастролеры всякого толка, которые повлияли на свободное развитие ярмарочно-площадных гуляний в России и внесли в них существенные изменения. Уникальность русской ярмарочной культуры заключалась в умении принимать все новое из Англии, Польши, Румынии, Франции, Голландии и адаптировать сочетания различных жанров на русской почве.

Карнавалы, смеховые пьесы, увеселения с участием дрессированных зверей, выступления артистов, карликов, уродов, великанов, шутов, акробатов и многих других представителей европейской западной площадной культуры создавали для простого народа, – по словам М. Бахтина, – «второй мир» [2, с. 25].

Общий уклад жизни русского человека объединял эстетические и экономические стороны ярмарочной культуры. Ярмарка воспринималась как праздник с его свободным словом, фамильярностью, равенством, безудержностью смеха. «Торговля, – по словам русского писателя В. Белова, – всегда сопровождалась обменом культурных ценностей. Национальные мелодии, орнаменты, элементы танца и костюма, жесты и, наконец, национальный словарь одалживались и пополнялись за счет национальных богатств других народов, не теряя при этом основы и самобытности» [3].

Именно на городской ярмарке сельские жители старались провести свое свободное время, видимо, по этой причине отдельные виды сельских празднеств и забав переносятся с оттоком деревенского населения в города.

С течением времени сотни деревенских затейников нашли экономическую выгоду в своем ремесле и сумели «продать» свое искусство потешника на городской ярмарке. Окончательно оторвавшись от деревенского уклада, они стали настоящими профессионалами в ремесле потешника. Забавники сельских увеселений в разных странах имели свои названия. В Польше – франты, в Болгарии – кукеры, в Германии – шпильманы, в России – скоморохи. На первом этапе такого творчества искусство шпильмановско-скоморохов отличалось синкретизмом, каждый из них мог танцевать, петь, рассказывать сказки и былины, играть на музыкальном инструменте. На втором этапе творчество шпильмановско-скоморохов уже подразделялось по видам: кто-то владел комическим искусством, кто-то цирковым, обладатели дара рассказчика и певцы именовались трубадурами. Отдельные представители творческого и музыкального дара именовались жонглерами (от лат. *Jogulator* – потешник). Одновременно с творчеством трубадуров развивается творчество вагантов (от лат. *Vagari* – бродяжничество). Творчество вагантов процветало в XII–XIII веках в Германии, Англии, реже в Северной Италии. Особой популярностью пользовались во Франции, славившейся своей вольностью нравов.

Во 2-й половине XII века в Германии под влиянием творчества трубадуров появляются миннезингеры с песнями, восхваляющими крестовые походы [21]. В творчестве вагантов активно прослеживается бунтарский и антицерковный дух. Выступления артистов основываются на пародии церковных гимнов и обрядов, что в свою очередь вызывает негодование священнослужителей. И трубадуры, и ваганты за свою фривольность были гонимы церковью. Однако, несмотря на явные вольности в этом виде творчества, ни светская власть, ни духовенство не могли устоять перед соблазном просмотра веселых выступлений артистов подобного рода [4].

В XVIII веке в виду особого удачного географического положения и умелой политики Петра I Петербург стал «Окном в Европу» и перевалочным пунктом, местом адаптации зарубежных трупп и отдельных актеров к новым российским условиям и вкусам. С конца XVIII века Петербург представлял собой «вавилонское» смешение языков и традиций. Жизнь северной столицы, в противоположность Москве с ее семейным патриархальным бытом, была сосредоточена на улице. Уличный Петербург имел свой язык, атмосферу, дух ярмарочной стихии. В XVIII веке, замешанном на игровой стихии, театральностью был пронизан быт и государственная деятельность. Сама жизнь воспринималась сквозь призму игры.

Большой популярностью у жителей Северной Пальмиры пользовались заезжие «показыватели кукол» [16, с. 9]. В XVIII «играющем веке» кукольные представления вошли в силу и стали пользоваться огромной популярностью [6, с. 178–179].

Разнообразие форм и видов театра кукол в Петербурге этой поры поражало и вызывало огромный интерес у публики. На ярмарках и гуляниях особой популярностью пользовались выступления петрушечников, каждый из кукольников проигрывал комедию до 10 раз в день и никогда не ощущал недостатка в зрителях.

Первые гастроли русских кукольников начались с благословения Петра Великого. Труппа, состоящая из иностранных кукольников, под руководством Яна Сплавского, отправилась из Москвы по городам Поволжья, с ними же в труппе давал представления и «русской человек Петрушка Иванов» [18].

Многие исследователи сходятся во мнении, что театр Петрушки возник в результате проникновения на ярмарочную площадь наравне с торговыми представителями комедиантов и кукольников из Германии, Франции или Италии. По мнению Б. Голдовского, на формирование кукольного театра в России повлияли представления немецкого кукольника Иоганна Зигмунда со спектаклями «Дон Жуан», «Доротей», «Эсфирь» [6].

Кукольные представления относятся к явлениям фольклорного театра. Эти представления характеризуются высокой степенью условности, именно этому способствует сама природа куклы. После выхода книги М. Бахтина о Франсуа Рабле стала очевидной связь Петрушки и его европейских собратьев с карнавальной культурой Средневековья [2].

Рассмотрим самый яркий персонаж театра «буратини» – Пульчинелла. Существует мнение, что прототипом Пульчинеллы послужил живой актер. Однако, после раскопок в 1726 году, когда была найдена бронзовая статуя в точности воспроизводящая фигуру и костюм Пульчинеллы, встает вопрос, так кто же был первым из них, кто выступил первый в этой роли – фантош¹ или живой актер? Несомненным остается лишь одно, Пульчинелла на протяжении многих веков есть и остается душой театра марионеток. Где бы ни ставился балаганчик – везде появлялся Пульчинелла, в Риме – Полличинелла, во Франции – Пунч, в Германии – Гансвурдт, в Испании – Дон Кристоваль Поличинелла, и везде в низменном белом широком костюме, перетянутым кожаным поясом, в остроконечном колпаке, с черной полумаской на лице, с крючковатым носом и большим родимым пятном на щеке. Такая голова и костюм как нельзя больше представляли совершенный тип буратино и имели наибольшее удобство для того, чтобы привести куклу в движение тремя пальцами. Неизменно Пульчинелла оставался хитрым и безрассудным, а иногда сдержанным и молчаливым, жадным и злым на язык, с неизменной палкой в руках, которую пускал в ход для того, чтобы побить по голове или рогатого дьявола, или полицейского.

Весельчак и остряк, носитель сатирического начала в комедии дель арте Пульчинелла вдохновил писателя А. Толстого в сказочной повести «Золотой ключик, или Приключения Буратино» наделить своего персонажа не только итальянским именем, но и в некоторой степени приписать ему характерные черты Пульчинеллы. Однако Буратино по своему складу больше похож на русского Петрушку – и характером, и сюжетом. Взять хотя бы основную сцену, где Петрушка непременно встречается с городовыми, полицейским или дворником. Герой сказки А. Толстого в своих приключениях так же сталкивается с городовым и подвергается преследованию полицейских. Буратино имеет и такую отличительную черту характера Петрушки, как природная грубость. Вот некоторые высказывания Буратино в адрес Мальвины – «дура девчонка», или Пьеро – «Пьеро, катись к озеру...», или сверчка, в которого он кинул палку, – «я здесь хозяин, убирайся отсюда» [22, с. 4–5]. И, тем не менее, простодушная и доверчивая кукла Буратино, местами хамоватая, грубая и хвастливая, как итальянский Пульчинелла, отражает русские черты характера – это бескорыстие, зачастую во вред себе, отсутствие жадности, нерасчетливость.

Русский Петрушка долго сохранял костюм своих европейских собратьев, кукольных шутов и дураков, мудрецов и забияк: остроконечный колпак, бубенцы, красный кафтан, обязательный горб и огром-

¹ «Фантошей» – итал. – «fantoccini» – фантоши предназначались для увеселения простого народа. Что касается слова «буратини», то оно применялось к фигуркам, предназначенным для сценок, состоявшим из головы и рук (без туловища), соединенных широким плащом, под которым пряталась рука актера.

ный нос [14, с. 17]. Подчеркнутая семантика гротескного тела – наличие горба и огромного горбатого носа, – амбивалентность образов, где одновременно похвала и брань, разоблачение и смех ставят Петрушку на одну ступень с народной смеховой культурой [17, с. 23–24]. От остальной кукольной братии Петрушка отличается своим писклявым голосом, для чего использовался специальный инструмент – пищик. В театре Петрушки пищик выполнял двойную роль: первая, где модератор служил для речевой характеристики главного героя, вторая – смех Петрушки – стал основной музыкальной темой спектакля.

Комедия Петрушки представляла ряд сцен, не связанных друг с другом, и была ограничена несколькими куклами, имеющимися в распоряжении кукольника. Представление легко можно было прервать в любой момент, либо поменять сцены местами, либо добавить новые, подходящее к данному моменту. В этом одна из причин популярности представлений театра Петрушки. Легкая приспособляемость, проницательность, злободневность, пропуск сцен без ущерба для всего представления – все это говорит о том, что комедия Петрушки была самостоятельным представлением, поскольку она применяла три основных элемента, характерные для комедии дель арте: пользовалась постоянными героями – как главным, так и эпизодическими; показывала этих персонажей в изменяющихся обстоятельствах и в различных взаимоотношениях с партнерами; пользовалась импровизацией [26, с. 166].

Популярность кукольной комедии была так велика, что вдохновила писателей, композиторов использовать образ Петрушки для своих произведений.

Так, Иван Щеглов назвал Петрушку главным героем ярмарки: «... вон... на краю поля белеется низенькая, невзрачная на вид палатка с развивающимся на крыше носовым платком вместо флага... Но, почтение, господа, к этой убогой палатке: в ней живет сам Петр Иванович Уксусов!.. Посмотрите, пожалуйста, около его балаганчика всегда самая плотная и самая довольная толпа... Здесь это какая-то совсем особая нервно-возбужденная толпа, и на всех лицах, от детей до стариков, написано такое напряженно-любопытное ожидание, точно готовится невесть какое блистательное зрелище, – хотя всем отлично известно, что готовится появиться всего лишь маленькая кукольная фигурка с длинным носом и горбом на спине. И вот – о радость! – раздается знакомый пронзительно-гнусавый окрик и в боковой прорехе палатки, образующей нечто вроде открытой сцены, появляется он – главный герой ярмарки – Петрушка...» [25, с. 117].

Е. Сперанский говорил о Петрушке, что он шире понятий «отрицательный» и «положительный», народ выдумал его себе на забаву и на страх властям предрержащим [24].

О веселой кукле с восторгом писали М. Горький и Н. Некрасов. Максим Горький считал Петрушку выдающимся героем народной кукольной комедии, который «побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что – в конце концов – именно он преодолет все и всех» [7, с. 222–223]. А Николай Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» так описывал кукольные представления:

*Комедия не мудрая,
Однако и не глупая,
Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз!* [15].

Композитор И. Стравинский обращался к комедии театра Петрушки. Закончив отрывок своего будущего произведения он искал название, которое выразило бы одним словом характер музыки, а, следовательно, и образ персонажа. «И вот однажды я вдруг подскочил от радости, – вспоминает композитор, – «Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!» [10].

Часто обращался к кукольным сравнениям и метафорам в своем творчестве и Ф. М. Достоевский. Так, в произведении «Братья Карамазовы» писатель строил некоторые эпизоды в соответствии с традициями французской комедии дель арте. Митя – герой романа, некоторыми своими повадками и поведением напоминает Петрушку. По словам исследователя творчества Ф. М. Достоевского, О. А. Соля-

киной, «образ Федора Павловича в наибольшей степени соответствует комедийному амплу старика, и вместе с тем глава семейства Карамазовых напоминает героя французского театра пантомимы Пьеро, – именно так назовёт отца Дмитрий» [23]. В своем дневнике Ф. М. Достоевский описывает встречу в Петербургском клубе с художником и актером И. Ф. Горбуновым, который повел его «слушать Петрушку». «Именно слушать, так как в отличие от своих западноевропейских братьев, русская уличная комедия – это по большей части не комедия действия и ритма, а комедия диалога, текста и анекдота» [9, с. 13].

Комедия о Петрушке не знала себе равных по обличительной силе смеха. Исторические и социальные условия России XIX века, особенно второй его половины, способствовали тому, что выступления народных увеселителей приобретали все более злой, сатирический, остросоциальный характер. Но привлекательность комедии для народа была не в сатирическом изображении полицейского, священнослужителя и т. д., не их «развитие» было интересно зрителю, а их «преодоление», их посрамление. А преодолевали их бунтарское начало, заложенное в победном смехе Петрушки. Здесь действовали законы эксцентрики и сценической гиперболы [1, с. 25].

Кукольные спектакли на основе национальных традиций, постоянно приспосабливаясь к ежедневной ситуации, переходят в XX век, где сохраняют, как трофей, непобедимое качество народного и реалистического театра. Неуклонное развитие торговли приводит к умножению крупных ярмарок по всей России, и их периодичная частота, привязанная к национальным праздникам на протяжении всего года, укореняется все больше.

В то же время ярмарочное искусство – не просто искусство, но и товар, подчиняющийся законам рынка. Поэтому, наравне с традиционным, неслыханное и невиданное играло большую роль в ярмарочных развлечениях. Таким образом, на торговых площадях происходила некая диффузия, которая смешивала в себе торговлю и развлечения. Невероятное сочетание всевозможных увеселений и коммерческих операций делало ярмарку не только торговым, но отчасти и духовным центром, где красочно вырисовывались вкусы и нравы народа.

Литература

1. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. – М., 1977. – С. 25.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – 543 с.
3. Белов В. Лад // Очерки о народной эстетике. – Изд. 2-е, перераб. – Л.: Лениздат, 1984. – Ч. III. – 352 с.
4. Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII веков. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 440 с. – (Сер. Живая история: Повседневная жизнь человечества).
5. Герберштейн и его историко-географические известия о России. Соч. Е. Замысловского. С прим. мат-лов для географ. атласа России XVI века. – СПб., 1834. – С. 464.
6. Голдовский Б. Летопись театра кукол в России XV–VIII веков. – М., 1994. – Б-ка «Театра чудес».
7. Горький М. О литературе. – М.; Л., 1937. – С. 222–223.
8. Денисов В. И. Ярмарки. – СПб., 1911. – С. 4.
9. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. М. Н. Покровского. – Л., 1940. – Вып. 2, т. 4. – С. 13.
10. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / А. Н. Крюков. – Л.: Музыка, 1971. – 450 с.
11. Костылев В. В. Театральные перекрестки провинции «В Муром... на ярмарку с женой...» // Первый Муромский сборник. – Муром, 1993. – С. 120.
12. Миллер П. И. Лейпцигская ярмарка. – СПб.: Тип. В. Каршбаума, 1900.
13. Мурашкинцев А. Ярмарка // Энциклопедический словарь. – СПб.: Изд-во Д. Л. Брокгауз, Н. А. Эфрон, 1890. – Т. 82. – С. 811.
14. Народный театр. – М., 1991. – С. 17.
15. Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо // Собр. соч.: в 15 т. – Л.: Наука, 1985. – Т. 5.
16. Некрылова А. Ф. Куклы и Петербург // Кукольные в Петербурге. – СПб., 1995. – С. 9.
17. Некрылова А. Ф. Традиционная архитектура народной кукольной уличной комедии // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол: сб. ст. – М., 1984. – С. 23–34.

18. РГАДА. – Ф. 40. – Д. 1. – Л. 4. См.: 1699, 1701, 1702. Ср.: 1750.
19. Регламент или Устав главного магистрата 16 января 1721 года // Реформы Петра I: сб. док. / сост. В. И. Лебедев. – М.: Гос. соц.-эк. изд-во, 1937.
20. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Отдельный оттиск «Ежегодника императорских театров» сезона 1894–1895 годов. – СПб., 1895; М., 1991. – С. 11.
21. Поэзия трубадуров; Поэзия миннезингеров; Поэзия вагантов. – М., Художест. лит., 1974. – 575 с.
22. Сказки о Деревянном Человечке: сб. – Минск: Изд-во «Универсіеэцкае», 1998. – С. 4–5.
23. Солянкина О. А. Жанровый генезис романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы (традиции комедии, водевиля, фельетона)»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010.
24. Сперанский Е. В. Актер театра кукол. – М.: ВТО, 1965. – 156 с.
25. Щеглов И. Народ и театр. – СПб., 1911. – С. 117.
26. Юрковский Henrik. История театра кукол (от Античности до романтизма) / Паньстовы ин-т издавничі; пер. с пол. И. Жаровцовой. – Варшава, 1970. – Машинописная копия // Архив театра кукол им. С. Образцова, ф. д. № 5257.

Literatura

1. Aseev B. N. Russkij dramatičeskij teatr ot ego istokov do konca XVIII veka. – М., 1977. – S. 25.
2. Bahtin M. M. Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa. – М., 1990. – 543 s.
3. Belov V. Lad // Očerki o narodnoj estetike. – Izd. 2-e, pererab. – L.: Lenizdat, 1984. – Ch. III. – 352 s.
4. Brjunel'-Lobrishon Zh., Djuamel'-Amado K. Povsednevnaja zhizn' vo vremena trubadurov XII–XIII vekov. – М.: Molodaja gvardija, 2003. – 440 s. – (Ser. Zhivaja istorija: Povsednevnaja zhizn' čelovečestva).
5. Gerbershtejn i ego istoriko-geografičeskije izvestija o Rossii. Soch. E. Zamyslovskogo. S prim. mat-lov dlja geograf. atlasa Rossii XVI veka. – SPb., 1834. – S. 464.
6. Goldovskij B. Letopis' teatra kukol v Rossii XV–VIII vekov. – М., 1994. – Biblioteka Teatra chudes.
7. Gor'kij M. O literature. – М.; L., 1937. – S. 222–223.
8. Denisov V. I. Jarmarki. – SPb., 1911. – S. 4.
9. Dostoevskij F. M. Dnevnik pisatelja za 1876 god // Učenyje zapiski Leningrad. gos. ped. in-ta im. M. N. Pokrovskogo. – 1940. – Vyp. 2, t. 4. – S. 13.
10. Igor' Stravinskij. Dialogi. Vospominanija, razmyshlenija, kommentarii / A. N. Krjukov. – L.: Muzyka, 1971. – 450 s.
11. Kostylev V. V. Teatral'nye perekrestki provincii «V Murom... na jarmarku s zhenoj... » // Pervyj Muromskij sbornik. – Murom, 1993. – S. 120.
12. Miller P. I. Lejpcigskaja jarmarka. – SPb.: Tip. V. Karshbauma, 1900.
13. Murashkincev A. Jarmarka // Enciklopedičeskij slovar'. – SPb.: Izd-vo D. L. Brokgauz, N. A. Jefron, 1890. – T. 82. – S. 811.
14. Narodnyj teatr. – М., 1991. – S. 17.
15. Nekrasov N. A. Komu na Rusi zhit' horosho // Sobr. soch.: v 15 t. – L.: Nauka, 1985. – T. 5.
16. Nekrylova A. F. Kukly i Peterburg // Kukol'niki v Peterburge. – SPb., 1995. – S. 9.
17. Nekrylova A. F. Tradicionnaja arhitektonika narodnoj kukol'noj uličnoj komedii // Mezhdunarodnyj simpozium istorikov i teoretikov teatra kukol: sb. st. – М., 1984. – S. 23–34.
18. РГАДА. – Ф. 40. – Д. 1. – Л. 4. См.: 1699, 1701, 1702. Ср.: 1750.
19. Регламент или Устав главного магистрата 16 января 1721 года // Реформы Петра I: сб. док. / сост. В. И. Лебедев. – М.: Гос. соц.-эк. изд-во, 1937.
20. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Исторический очерк // Отдельный оттиск «Ежегодника императорских театров» сезона 1894–1895 годов. – СПб., 1895; М., 1991. – С. 11.
21. Поэзия трубадуров; Поэзия миннезингеров; Поэзия вагантов. – М.: Художеств. лит., 1974. – 575 с.
22. Сказки о Деревянном Человечке: сб. – Минск: Изд-во «Универсіеэцкае», 1998. – С. 4–5.
23. Солянкина О. А. Жанровый генезис романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы (традиции комедии, водевиля, фельетона)»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010.
24. Сперанский Е. В. Актер театра кукол. – М.: ВТО, 1965. – 156 с.
25. Шеглов И. Народ и театр. – СПб., 1911. – С. 117.
26. Юрковский Henrik. История театра кукол (от Античности до романтизма) / Пан'стовы ин-т издавничі; пер. с пол. И. Жаровцовой. – Варшава, 1970. – Машинописная копия // Архив театра кукол им. С. Образцова, ф. д. № 5257.

