

*Е. Г. Хотько*

## КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР ВИКЛЕИМ КАК ФЕНОМЕН ЯРМАРОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается феномен народного кукольного театра Румынии – виклеим, ярмарочное представление театра кукол с участием персонажа Василаке, его эволюционирование, влияние европейского, русского и турецкого кукольных театров на развитие светского кукольного театра Румынии.

**Ключевые слова:** ярмарочные представления, виклеим, кукольный театр Василаке.

*E. G. Khotko*

## PUPPET THEATRE VIKLEIMUL AS A PHENOMENON OF FAIR CULTURE

The article examines the puppet theater in Romania, which was and remains an integral part of the Romanian national, including the fairs and street culture. Puppet street performances are a bright distinctive phenomenon with long history, established traditions, form a stable repertoire and range of basic characters.

Folk puppet theater appeared in Romania at the end of XVII – beginning of XVIII century. There is a perception that the puppet theater of Romania was an imitation of the Turkish puppet theater. However, we cannot exclude other ways influenced the development of the Romanian puppet theater, Ukrainian form of puppet theater *wertep* and Polish *shopka*. Polish *shopka* went through Ukraine, Belarus, Central Russia, and gave rise to this form of theater.

In Wallachia, a box, in which a puppet show was played, was called Kivot, and it looked like a miniature temple made of boards, paper taped. The main aspect of the action consisted of the main presentation and satirical scenes. Such plays were performed in the homes of villagers and urban neighborhoods. The show was a mixed story, mixed genres and artists who defined the concept of Vikleim. *Shopka*, *Batleika*, *Wertep* had a significant impact on the Romanian puppet theater, which acquired traits in common with the folklore of other nations, so the puppet Romania was originally decorated with art that is firmly linked to the national identity.

There is a whole category of heroes dolls in the history of puppetry, related to the same archetype, namely, expressive, feeling good, morale, supporting confidence in the inexhaustible power of the people. Such a hero in Russia was *Petrushka*, in England was *Punch*, in Italy was *Pulcinella*. These dolls have become folk heroes for puppet comedies, taking over the police, tricksters and even death, they themselves remain immortal.

Just like *Parsley*, *Punch* or *Pulcinella*, Romanian *Vasilache* was undefeated in his unmasking regard. We can assume that *Vasilache* his wit and habits resembled Russian *Petrushka*. This is evidence by the similarity of the trade fair presentation of Russian *Petrushka* and Romanian *Vasilache*, dolls' clothes, and puppeteer equipment. Fair *Vasilache* puppet theater for a long time continued to be the sole representative of the Romanian puppetry art.

**Keywords:** fair presentation, vikleimul, puppet theatre Vasilake.

Феномену виклеима и главному персонажу ярмарочных представлений – Василаке (румунскому Петрушке) – более ста лет. Однако в отечественной не только учебной, но и в научной современной литературе практически об этом явлении нет никаких развернутых сведений.

Между тем кукольный театр – составная часть румынской национальной, в том числе – ярмарочной культуры. Это – яркое самобытное явление, имеющее свою длительную историю, сложившиеся традиции, формы, устойчивый репертуар и определяющий раз и навсегда круг основных персонажей.

Народный кукольный театр появился на территории Румынии в конце XVII – начале XVIII века. Тогда же появляются и первые, пусть весьма схематичные, тексты, которые были скорее похожи на краткий комплект драматического произведения. В 1805–1806 годах особым успехом пользуются короткие театральные пьесы с оригинальным сатирическим сюжетом. Одна из них называлась «Комедия бана Константина Канта» и была написана молдавским писателем Констаке Конаки в содружестве с Николаем Димаки и Д. Белдиманом. Вторая пьеса – «Женский суд» – переработка комедии Аристофана, сделанная тем же самым Конаки, была написана в сатирическом стиле [13].

Опираясь на эти сведения, можно утверждать, что в начале XVIII века до появления первых театральных сообществ и до первых светских театральных спектаклей Георгия Асаки в Яссах в домах гетмана Гика или до первых румынских представлений театра «Красный родник» в 1819 году, уже существовала та форма искусства, которая известна как «кукольное искусство». Где именно игрались названные пьесы и где действовали эти кукольные театры, при дворе или в каком-нибудь общественном месте, не известно [5, с. 6–7].

Не известно также, были ли эти пьесы написаны для театра, в котором принимала участие перчаточная кукла Василаке, или это были пьесы для кукольного виклема.

Проблема аутентичности, определения степени самобытности румынской игры кукол не может рассматриваться вне влияний, оказанных на ее развитие, но тот факт, что становление в Румынии независимой формы светского театра совпадает с появлением на территории страны пришедшего с востока фарса Карагез имел свои последствия; но ни в коем случае турецкая игра кукол не может считаться определяющим элементом оригинального народного сатирического театра. Четкие похожие черты двух модальностей кукольного театра подчеркнуты Лазэрем Сэиняну в исследовании «Игра кукол, ее взаимоотношения с фарсом Карагез» [11]. Заново находят общие направления сатиры и некоторая похожесть типажей. Карагез и Хаджи Айват как бы подходят Паяцу и Деду из румынского театра. Предметом внимания и там, и там являются социальная реальность и политические отношения, западная мода и неологизмы, неправильное произношение слов иностранцами, другие похожие мотивы, представленные в том же самом направлении – в сторону гротеска и даже аморальности. Также сохраняется дифференциация типажей в первую очередь по национальности и религии как общая манера индивидуализации персонажей. Нужно отметить, что внешние влияния сохранялись долгое время на уровне придворного театра. Фарс Карагез принадлежал к театру теней, был представлен при дворе командой из шести комедиантов, которые были одеты в белые и красные одежды с посеребренными посохами, с очень высокими головными уборами. Они управляли куклами и импровизировали фарс по известной канве: диалог произносился на румынском, греческом и чаще турецком языке, чтобы быть доступным космополитическому составу приглашенных ко двору. Спектакль разворачивался за белой простыней, освещенной светильниками, от которых проецировались силуэты, управляющиеся по технике театра марионеток. Удача этих спектаклей зависела во многом от мастерства комедиантов, а также от того, насколько хорошо зритель видел разворачиваемое действо, полное ясных намеков. О древности термина «Карагез» в румынском языке свидетельствует исследование Дмитрия Кантемира «Иероглифическая история» [17], в котором объясняется эта знаменитая маскарадная кукла.

Определенная связь между игрой румынских кукольников и старыми ателланами (такая же индивидуализация типажей с помощью масок, такая же тенденция к гротеску) дала основание Д. Олэнеску, автору работы «Театр у румын» [6], говорить о развитии кукольного театра Румынии из данной примитивной формы римского фарса. Исследование «Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов» Л. Фридендера [14], которое цитирует Д. Олэнеску, как и знаменитая «История марионеток» Шарля Маньена, действительно говорят о родстве комедии Полишинеля и ателланских фарсов [18]. Но для Румынии ни один документ не подтверждает проникновение данных форм римского театра на территорию ни до, ни после колонизации Дакии. Будучи обоснованной, гипотеза отодвигает начало существования румынского театра назад в прошлое, а именно в римскую Античность, где соединяет многие аспекты связи с фольклором Европы.

Николай Йорга, в свою очередь, считал румынскую игру кукол «подражанием турецкого театра марионеток, Карагеза», пришедшего в эпоху фанариотов [10]. В поддержку той же гипотезы высказались и Лазэр Сэиняну [11], Н. Картожан [12].

Между двумя историческими этапами, определяющими формирование румынской игры кукол (римская колонизация и эпоха фанариотов), заключающих в себе во времени и пространстве множество возможных элементов влияния, нельзя исключить также и влияния средневекового религиозного театра через трансильванских венгров, пришедших в румынскую провинцию еще в XIII веке.

Нельзя исключать и другие пути воздействия: украинскую форму кукольного театра – вертеп, польскую – шопку. Шопка (уменьшительно - шопы) в польском языке означает шалаш с соломенной

крышей, ясли. Это религиозное представление библейского сюжета, имеющее место в церкви во время Рождества. Со временем некоторые сцены стали принимать все более светский характер, а в XVIII веке шопка и вовсе теряет свою религиозную направленность, распространяется по городам и селам, переносимая бродячими кукольниками [19].

Из Польши шопка проникла в XVIII веке на Украину, Белоруссию, Центральную Россию, где дала начало такой форме как вертеп (шалаш) [15, с. 73–75]. Определение это пришло от ящика для кукольных спектаклей и перешло на характеристику самого представления, которое состояло из двух разных элементов, определяемых структурой ящика. Ящик театра вертеп состоял из нижней части – «земля и ад» и верхней – на этаже домика. Иногда верхний этаж называли – небо. Части накладывались одна на другую. Внизу представляли короткие сцены – сатирические, взятые из реальности, без взаимосвязи одна с другой, вверху – на этаже – представляли эпизоды религиозного характера, как, например, поклонение волхвов, избивание младенцев Иродом и т. д. [16, с. 47].

Известно, что в Валахии ящик, в котором игрались кукольные представления, назывался ««кивот» и выглядел он как миниатюрный храм, сделанный из дощечек, обклеенных бумагой, пропитанной для большей прозрачности растительным маслом. Бумага расписывалась рисунками с видами Вифлеема: сада царя Ирода, части городской площади» [6, с. 95].

В Молдавии ящик назывался хырзоб «он был «одет» изнутри и снаружи цветной бумагой и внизу отделан заячьим мехом. Передняя часть имела два больших стеклянных окна, между окнами отверстие, через которое куклы обращались к зрителю» [4, с. 33].

Содержательная сторона действия состояла из основного представления и сатирических сцен, поданных самой социальной реальностью того времени. Игрались такие пьесы в домах сельских жителей, в городских кварталах. Завершались представления обычно библейским сюжетом драмы Ирода. Здесь смешанный сюжет, смешанные жанры и исполнители: представление, инспирированное Библией, религиозный сюжет (Ирода), исполненный актерами, кукольное представление светского характера, названное виклеим.

Такой своеобразный синтетический театр, где одновременно сосуществовала и кукольная игра с разновидностью театра живого актера, поддерживаемого церковью, значительно облегчал доступ кукольника к широким слоям городского и сельского населения. К концу XIX века практика театра виклеима становится антрепризой, кукольный театр теряет все больше и больше зрителей.

Несомненно, румынский кивот и молдавский хырзоб являются тем видом кукольного театра, который известен как польская шопка, белорусская батлейка, вертеп в России – они оказали существенное влияние и воздействие на румынский кукольный театр, который обретал черты, общие с фольклором других народов. Очевидно и то, что кукольное искусство Румынии изначально получило черты искусства, которое крепко связано с местной жизнью, с национальной самобытностью.

Начавшееся с конца XVIII века и продолжавшееся все последующее время ухудшение положения крестьянства все больше усугублялось, а фанариотские князья и тяжелое турецкое иго усиливали угнетение простого народа. Многочисленные заметки иностранных путешественников, проходящих через Румынию, свидетельствуют об отчаянном положении жизни румынского крестьянина.

Эти же документы говорят о злоупотреблениях управляющих, о вооруженных отрядах официальной власти, подавляющих протест масс. Такие реальности подготовили появление «светской куклы» и сделали так, что в первый период становления кукольной игры ее атакующие диалоги были направлены против знаменательных фигур из общественной жизни, иногда похожие до физической идентификации с реальными персонажами: духовенства, армии, феодального боярства и даже представителей верховной власти. Ценным индикатором популярности кукольных представлений, показывающих власть как ее видит простой народ, является документ о запрете представлений – «куклы не будут носить военных одежд или не будут похожи на какую-нибудь личность, а будут обычными и не будут употреблять грязных слов, или затрагивать правительство, либо какую-нибудь личность» [2].

Постепенно игра кукол теряет свою боевитость. Повторные репрессивные меры, навязываемые кукольному уличному театру, цензура тематики, постоянный контроль над командами кукольников

сглаживают ядовитость сатиры. Все запреты, предназначенные покончить с протестной активностью, вызвали волну активности среди жителей Румынии, в комиссариаты полиции в Бухаресте от жителей районов Флэмында, Табач, Влэдика, Пантелимон, Новая Деля было подано множество заявлений для разрешения деятельности кукольных театров. Эти районы объявляют себя гарантами своих команд виклеима и просят разрешения на представления: «без костюмов, которые имитируют военных и духовенство, только с одной флейтой, одним кларнетом и кимвалом, без барабана и только до 12 ночи» обязуется Петраке Григорий из района Слободзия показывать свои кукольные представления вместе с 16 мальчиками, которыми управляет [1, с. 32]. «Не будут носить аморальных костюмов, не будут устраивать беспорядки и не будут пользоваться шумными инструментами», – гарантируют таким же образом Маноле Николай и Йордан Антон [3, с. 8, 50]. «Без костюмов и только с простым Паяцем», – объявляют Александру Константину и Опря Опреску [9, с. 13].

В комиссариаты Бухареста, в префектуры полиции Яссы и других городов страны поданы были сотни гарантийных писем, новых прошений и разрешений на деятельность команд виклеима.

И, тем не менее, критическое отношение народного автора к реальности оставалось в целом тем же. Так, в молдавском тексте, собранном Т. Бурада, кукольное представление начинается с песни чабана и неожиданно заканчивается сценой, в которой появляется Наполеон Бонапарт. И хотя нападки куклы направлены теперь были на гораздо более узкую социальную среду, настроение простого народа остается прежним, они скептически относятся к торговцам, представителям духовной власти, завоевателям.

Среди персонажей светского представления, указанных Теодором Бурада, значатся куклы: Василаке, Гачица – его жена, дочь Чубэроаи, могильщик, турок, казак, дьякон из церкви, господин Лейба Бадраган, калека, мышь и кошка.

В варианте из Мунтении, собранном Г. Дем. Теодореску, типы более определенные и более репрезентативные с социальной точки зрения: продавец кисломолочных продуктов, бражник, житель Олта, охотник, госпожа Марица, поп, дьякон, русский, турок.

Для достижения комического эффекта артисты пользуются особенностями произношения иноземцев. Ирония, однако, не обходит ни диалект жителя Олта, ни еще менее скверный французский прононс госпожи Марицы. Однако, супружеская неверность Василаке, капризы старой девы, хвастовство Гиндэ Охотника, конкуренция между яуртником и бражником, другие подобные жизненные аспекты интересуют социальную сатиру только в той мере, в которой доказывают моральное здоровье народа и его вкус. Реалистичное изображение действительности, интерес, который пробуждает в массах игра кукол, переданная устной традицией из поколения в поколение, определяют в комплексе народно-румынской драмы оригинальность и свой собственный способ выражения.

Активное развитие торговли в течение XIX века приводит к умножению больших рынков по всей территории страны, а их частота, привязанная к национальным праздникам на протяжении всего года, укореняется все больше. Купцы настойчиво просят у правительства разрешения таких рынков в своих владениях [8]. Контракты между крестьянами и торговцами становятся все более тесными и благодаря этому возникают перспективы новых социальных отношений.

Выражением хорошего тона и остроты ума становится народный герой кукольного представления по имени Василаке, который с успехом входит в традицию народного ярмарочного театра. Сатирический театр Василаке развивается на рынках при поддержке простой публики, которая находит в представлении протестную позицию.

В истории кукольного искусства существует целая категория героев, родственных одному и тому же архетипу, а именно – выразителю хорошего народного чувства и боевого духа, поддерживающего уверенность в неисчерпаемой силе народа. Таким героем, выразителем боевого народного духа, в России был Петрушка, в Англии – Панч, в Италии – Пульчинелла. Эти куклы стали народными героями кукольных комедий, по очереди побеждающие полицию, обманщиков и даже смерть, сами же оставаясь бессмертными. В грубой и наивной форме игры уличных кукольных представлений народ воплощал уверенность в том, что он тоже остается непобедимым.

Так же, как Петрушка, Панч или Пульчинелла, как и все народные герои, румынский Василаке остается непобежденным в своем демаскирующем отношении. Веселый Василаке страдал от представителей установленного порядка, «которые не переносили кукол с открытым лицом и широкой улыбкой» [5, с. 25], тем более не любили, чтобы Василаке громко говорил неприглядную правду в адрес несправедливого социального устройства.

Несомненно, Василаке, личность отважная и бескомпромиссная, своим острословием и повадками напоминал русского Петрушку. И Василаке, и Петрушка были перчаточными куклами, оба одеты в одежду простолюдина – рубашка с высоким воротом, на голове у той и у другой куклы шутовской колпачок. От Петрушки Василаке отличало лишь лицо – огромные глаза правильной формы, рот с плотно сжатыми губами придавали всему облику благородство и сдержанность натуры, тогда как Петрушка имел миндалевидные чуть раскосые глаза и широко открытый рот. Оба были любимцами публики, острыми на язык, с неизменными дубинками, которые пускались в ход по любому случаю. Представления и русского ярмарочного театра Петрушки, и румынского Василаке имели схожесть по сценкам, и тот, и другой были насыщены национальным материалом – шутками, притказками, пословицами.

Оборудование румынского кукольника на ярмарках было очень простым и легко переносимым: маленькая ширма, холст, который скрывал кукольника и ящик для хранения кукол. Постоянно преследуемый полицией, кукольник был вечно в тревоге – готовый в любой момент к бегству. Так что это мобильная инсталляция была очень удобна.

Искусство кукольника передавалось от отца к сыну, также устно «по наследству» передавались и тексты, которые, не будучи писанными, не подлежали официальной цензуре. Именно поэтому эта категория простых людей, которые добывали свой хлеб честно и без компромиссов, открыто преследовалась.

В начале XX века среди румынских ярмарочных кукольников считались самыми лучшими Константин Пунте и его ученики К. Борцш, Илие Добре и Ионице Георге, кукольник – венгр Штефан Сабо [5, с. 25]. Одевались куклы обычно на руку, иногда управлялись нитями, иногда это были головки кукол, одетые на пальцы рук. Все куклы изготавливались из дерева и материала. Кроме Василаке и Мариоары в представлении участвовали куклы – жандарм, священник, толстый торговец, напыщенный фронт и другие похожие фигуры из верхушки румынского общества.

Остается знаменательным тот факт, что публика ярмарок, состоящая, как правило, из простых крестьян, на которых в полной мере и проявлялась сила бояр и влияние церкви, активно поддерживала кукольный театр, способствующий постепенному разрушению авторитета данного класса.

Румынский кукольный театр имеет свои специфические черты. Внедрение кукольного театра в контекст народной драмы в Румынии, с одной стороны, подчеркивает общие условия, в которых эта форма театра возникла, а, с другой стороны, определяет в рамках того же драматического рода народного искусства специфику кукольного театра, его собственный уровень артистической экспрессивности. Взятые из жизни конфликты и ситуации, присущие эпохе, узнаваемые типажи, – все это обеспечивало спектакли фундаментальной размеренностью, реализмом.

Позиция, с которой раскрывается правда в энергично очерченных красках, остается той же, а огромная способность охватывать социальный феномен и широкое влияние, которое она оказывает на массы, приближает игру кукол к тем же целям, которым служат другие формы проявления народного светского театра.

Тексты кукольных представлений проявляют драматическую модальность игры кукол, технику индивидуализации типов, фактуру смешного или комизма, направление данной игры к новым формам развития.

В более новых вариантах адаптирование текста к новым временным реальностям, словарный запас персонажей, оснащенный неологизмами, осовременивание музыки, аккомпанирующей представлению, подтверждает одну из основных характеристик жанра: способность оперативно отражать в историческом и лингвистическом аспекте новые реальности ежедневной жизни, мгновенные зарисовки социальной реальности эпохи, порой с прямой и безжалостной сатирической силой, а иногда и наивные эпизоды с сатирической формулировкой, мотивы вдохновения, разная манера поведения –

все вместе представляет драматический материал игры кукол Румынии. Это тот театр, в котором индивидуализируется с драматическими средствами целая галерея социальных типов. Это тот театр, где с неизбежностью в действие вовлекается зритель, а все представление имеет прямую воспитательную функцию.

В таком театре процесс индивидуализации достигается не тонкими психологическими характеристиками, дифференцировка осуществляется непосредственно, по главным чертам, акцентируя внимание зрителя на социальном статусе персонажа в первую очередь. Комизм же проистекает и из рудиментарных форм пародий, и из прямых намеков, и из наивных лингвистических дериваций. Кукольные персонажи вызывают смех своими подчеркнутыми физическими свойствами, гипертрофированными чертами характера. Точное их определение возникает только в развитии действия, когда отрицательная черта, которая достойна осуждения, противопоставляется активным комментарием, когда игра становится зеркалом души.

Кукольный спектакль на ярмарочной площади Румынии занимает все большее пространство и на основе традиций, постоянно приспосабливаясь к ежедневной ситуации, переходит в XX век, где сохраняет как наследство непобедимое качество народного, реалистического театра. Выдавленный на периферию артистической жизни, ярмарочный театр еще долго продолжает оставаться единственным представителем румынского кукольного искусства.

#### Литература

1. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăunturu, Comisia de Negru. – București. – Dosar 168/1860. – P. 32.
2. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăuntru. – București. – Dosar 133/1865.
3. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăunturu, Comisia de Negru. – București. – Dosar 168/1864. – P. 8, 50.
4. Burada T. Istoria Teatrului în Moldova. – București, 1922. – P. 33.
5. Gîtză Letiția. Teatrul de papuși romînesc. – București, 1963. – 64 p.
6. Ollănescu D. Teatrul la Romîni // Analele Academiei Romîne. – Ser. II. – T. XVIII, 1895–1896. – P. 95.
7. Acta păpușarilor și irozilor din 1864, Arhiva primăriei din Iași.
8. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăuntru, Administrație Infîntări de tîrguri și bîlciuri în țară. – București. – Dosar 82/1844, 53/1856, 112/1860, 53/1861.
9. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăuntru, Comisia de Albastru. – București. – Dosar 20/1869. – P. 13.
10. Iorga N. Dări de seamă despre Teodor Burada, Istoria Teatrului în Moldova // Revista Istorică. – 1915. – Iunie. – Nr. 6. – P. 121.
11. Lazăr Săineanu Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz. – București, 1900.
12. Cartoian M. Cărțile populare în literatura romînească. – București, 1938. – Vol. II.
13. Соч. // Примии nostri poeți. – București, 1954.
14. Friedländer L. Moeurs romaines d'Auguste aux Antonins, II. – P. 338–366; tr. Franc., chez Rothschild, 1865–1874.
15. Барышев Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Минск: Наука и техника, 1992. – 293 с.
16. Виноградов Н. Н. Белорусский вертеп // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – СПб., 1908. – Т. XIII, кн. 2. – 84 с.
17. Кантимир Д. Иероглифическая история. – Кишинев, 1957. – 432 с.
18. Маньен Ш. История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней / пер. Озелли. – Машинописная копия // Архив музея ГАЦТК, ед. хр. Р-220.
19. Юрковский Х. История театра кукол (от Античности до романтизма). Паньстовы институт издавнички / пер. И. Жаровцевой. – Машинописная копия. – Варшава, 1970 // Архив театра им. С. Образцова, ед. хр. № 5254.

#### Literatura

1. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăunturu, Comisia de Negru. – București. – Dosar 168/1860. – P. 32.
2. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăuntru. – București. – Dosar 133/1865.
3. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăunturu, Comisia de Negru. – București. – Dosar 168/1864. – P. 8, 50.
4. Burada T. Istoria Teatrului în Moldova. – București, 1922. – P. 33.
5. Gîtză Letiția. Teatrul de papuși romînesc. – București, 1963. – 64 p.
6. Ollănescu D. Teatrul la Romîni // Analele Academiei Romîne. – Ser. II. – T. XVIII, 1895–1896. – P. 95.
7. Acta păpușarilor și irozilor din 1864, Arhiva primăriei din Iași.

8. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăuntru, Administrație Infintări de târguri și bilciuri în țară. – București. – Dosar 82/1844, 53/1856, 112/1860, 53/1861.
9. Arhivele Statului. Fond Minister din Lăuntru, Comisia de Albastru. – București. – Dosar 20/1869. – P. 13.
10. Iorga N. Dări de seamă despre Teodor Burada, Istoria Teatrului în Moldova // Revista Istorică. – 1915. – Iunie. – Nr. 6. – P. 121.
11. Lazăr Săineanu Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz. – București, 1900.
12. Cartoian M. Cărțile populare în literatura românească. – București, 1938. – Vol. II.
13. Соч. // Primii noștri poeți. – București, 1954.
14. Friedländer L. Moeurs romaines d'Auguste aux Antonins, II. – P. 338–366; tr. Franc., chez Rothschild, 1865–1874.
15. Baryshev G. I. Teatral'naja kul'tura Belorussii XVIII veka. – Minsk: Nauka i tehnika, 1992. – 293 s.
16. Vinogradov N. N. Belorusskij vertep // Izvestija Otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj akademii nauk. – SPb., 1908. – T. XIII, kn. 2. – 84 s.
17. Kantimir D. Ieroglificheskaja istorija. – Kishinev. 1957. – 432 s.
18. Man'en Sh. Istoriya marionetok Evropy s drevnejshih vremen do nashih dnei / per. Ozelli. – Mashinopisnaja kopija // Arhiv muzeja GACTK, ed. hr. R-220.
19. Jurkovskij H. Istoriya teatra kukol (ot antichnosti do romantizma). Pan'stvovy institut vydavnichi / per. I. Zharovcevoj. – Mashinopisnaja kopija. – Varshava, 1970 // Arhiv teatra im. S. Obrazcova, ed. hr. № 5254.