



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

И. Н. Соломоник

КУКОЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСТОКА И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

На первый взгляд может показаться, что между традиционными кукольными представлениями Востока и спектаклями современных кукольных театров Запада мало общего. Но стоит только повнимательнее присмотреться к этим двум феноменам, «полистать их историю», — и за внешней несхожестью обнаруживаются очень существенные внутренние связи. С одной стороны, Восток оказал значительное влияние на формирование «языка» современного искусства кукол, с другой — он испытывает сейчас сильное обратное воздействие Запада.

В этой статье я остановлюсь главным образом на влиянии традиционного восточного театра на современный и прослежу его в способах управления куклой и способах показа представлений. Кроме того, я коснусь также темы последующих преобразований заимствованного материала.

Один из главных элементов кукольного спектакля — *кукла*. Ее устройство, механика управления ею определяют всю систему выразительных средств представления, все его художественные приемы — техника театра неизбежно, необходимо влияет на его художественный язык.

В современном театре при всем разнообразии кукольных постановок, их стилей, приемов, драматургии довольно легко выделить несколько основных типов кукол. К ним относятся в первую очередь тростевая кукла (жесты которой создаются тростями, прикрепленными к ее рукам), кукла, управляемая нитями («марионетка» по терминологии русских народных кукольников), перчаточная кукла, кукла на палке. И если мы посмотрим на эти типы кукол с исторической точки зрения, то обнаружим, что почти все они пришли к нам из традиционного театра и, как полагают многие специалисты, берут свое начало на Востоке¹. Некоторые из них попали в Европу и Россию, вероятно, в далеком-прошлом, другие — сравнительно недавно. О пути первых историки строят лишь гипотезы, связи с современным театром вторых прослеживаются иногда очень ясно. Больше всего внимания привлекали вопросы происхождения перчаточной куклы и марионетки. Не излагая высказанные гипотезы, отмечу только, что аргументация в пользу восточных корней этих кукол выглядит достаточно убедительной.

¹ См.: S. Lévi. Le théâtre indien. Paris, 1890; R. Pischel. The home of the puppet play. London, 1902; О. Цехновицер. История народного кукольного театра в Азии и Европе. — О. Цехновицер, И. Еремин. Театр Петрушки. М.—Л., 1927; С. Образцов. Театр китайского народа. М., 1957; М. Кадыров. Узбекский традиционный театр кукол. Ташкент, 1979, и др.

Немного позже будет рассказано, как пришла в современный театр тростевая кукла. Проблематичнее всего связь с Востоком куклы на палке. Этот простейший тип куклы был известен и восточному, и европейскому народному театру. В Иране крупные куклы на палках изображали персонажи мистерии о гибели Хусейна — внука Магомета², а во многих областях Восточной Европы часто носили по праздникам кукол-животных, разыгрывая с ними комические сценки. В Белоруссии, например, носили Журавля: «На высокой палке делается птичья голова; к палке привешивается широкий мех или взятая в складки простыня, под которыми скрывается парень. Журавль пляшет, длинным клювом долбит зрителей и всячески смешит их»³.

К такому же типу относится и маленькая кукла на стержне, предназначенная для домашних рождественских представлений польской «люпки», украинского «вертепа», белорусской «батлейки». Восточную параллель к ним составляют, очевидно, куклы из новогодних представлений в буддийских монастырях Тибета. Их описания встречаются в записках французского миссионера Юка⁴, в работе немецкого востоковеда Э. Шефера⁵, а недавно дополнительные сведения о них сообщил мне специалист по тибетскому искусству Г. Дагъяб (родившийся в Тибете, окончивший там ламаистский университет, а сейчас работающий в ФРГ).

Сюжеты этих представлений были связаны с новогодними обычаями, а действующими лицами выступали буддийские монахи — ламы. Несмотря на большие морозы, достигающие зимой в Тибете 30—40 градусов, кукольный театрик сооружали у входа в храм, прямо под открытым небом. Главной особенностью тибетских кукол на палке был материал, из которого их изготовляли: небольшие скульптуры (около 30 см) лепили из свежего сливочного масла и затем раскрашивали разными красками. Юк восхищался мастерством и артистичностью лепки, тонкостью отделки мельчайших деталей — можно было даже определить национальность персонажа по чертам лица, фактуру ткани в его одежде. По словам Шефера, одни кукольные ламы изображались играющими на музыкальных инструментах, другие — с священными предметами ламаистского культа в руках и т. д.

Эти представления показывали только раз в году. В знаменитом монастыре Кунбум они были составной частью большого религиозного праздника, устраиваемого на 15-ю ночь первой луны (Новый год отмечается в Тибете по лунному календарю). Каждый раз кукол делали заново. Их число было очень велико (Юк пишет, что кукольные ламы выходили на сцену «вереницами»), и монастырские скульпторы приступали к изготовлению комплекта масляных персонажей задолго до торжественной ночи. Целыми днями работали они на холоде, а чтобы тепло пальцев не портило тончайших рельефов лепки, постоянно опускали руки в чаши с ледяной водой. Это был, как отмечает Юк, мучительный труд, калечивший пальцы монахов и причинявший им большие страдания.

Ни Шефер, ни Юк не описывают технического устройства театра, но по рисунку и объяснениям Г. Дагъяба можно понять, что он представлял собой конструкцию из деревянных рам, обтянутых кожей, напоминающую немного ширму китайских кукольников для представ-

² Иранских кукол на палке можно видеть в музее Государственного центрального театра кукол (ГЦТК). Они были вывезены из Ирана в начале этого века цирковым артистом Д. Лонго.

³ Е. Романов. Белорусский сборник, в. 8 — Быт белоруса. Вильна, 1912, с. 111—112.

⁴ *Huc. Souvenir d'un voyage dans la Tartarie, le Tibet et la Chine pendant les années 1844, 1845 et 1846, t. 2. Paris, 1850, p. 100—101.*

⁵ E. Schäfer. *Fest der weissen Schleier. München, 1954, S. 184.*

лений перчаточной куклы (только, вероятно, больших размеров). Кожи украшались цветным рельефным орнаментом из того же сливочного масла. В верхней передней части оставлялось прямоугольное отверстие — место действия кукол. Очевидно, оно находилось выше голов кукловодов, работавших внутри и скрытых от глаз зрителей кожаной ширмой. Сцену освещали масляные светильники; их колеблющееся на ветру пламя оживляло кукол, возмещая до некоторой степени скульптурную застылость поз, отсутствие движений рук и головы.

Современный театр унаследовал куклу на палке от европейских народных представлений. Вполне возможно, что этот простейший тип куклы возник независимо в разных частях света, хотя не исключено, что между европейской и восточной куклой на палке тоже существует какая-то генетическая связь.

Но если связь с Востоком современной куклы на палке остается пока неясной, то цепочка фактов, соединяющая традиционную восточную тростевую куклу с современной, выстраивается очень определенно. И поскольку этому вопросу до сих пор не было уделено специального внимания, я остановлюсь на нем подробней.

Тростевая кукла очень прочно вошла в практику советских театров. Сложилось мнение, что она родилась в одном из первых советских театров кукол — в театре художников Н. Я. и И. С. Ефимовых. Однако это не совсем точно. Ефимовы действительно были первыми, кто начал у нас работать с тростевыми куклами, но такие куклы были известны с древних времен театру кукол Азии. И если сопоставить некоторые факты, то можно отчетливо проследить путь древней тростевой куклы в современный театр.

Народному театру кукол Европы этот способ управления куклой не был знаком. Восточные куклы тростевой системы стали появляться на Западе сравнительно недавно, вероятно в XIX в. Привозили их обычно европейцы, путешествовавшие по Востоку или жившие там какое-то время. Среди тростевых кукол, попадавших в Европу, преобладали яванские «ваянги» — плоские или объемные куклы, изготовленные соответственно из пергамента или дерева. Путешественников и коллекционеров они привлекали тонкостью и изяществом резьбы, а ученые — исключительной ролью театра в яванском обществе. К концу XIX в. в Западной Европе и России было уже довольно много частных и даже государственных коллекций этих фигур. У ваянгов было три трости: одна из них, стержневая, шла через весь корпус куклы, а две другие прикреплялись к ладоням фигуры для управления ее руками. Жесты рук — длинных, шарнирно соединенных в плече и локте, — казались необыкновенно красивыми и выразительными.

Первым европейским экспериментом работы с куклами, копировавшими яванских, был спектакль австрийского художника Р. Тешнера, поставленный им в 1912 г.⁶ Но этот эксперимент не оказал влияния на развитие европейской техники кукловождения — у Тешнера не нашлось последователей. И, возможно, тростевая кукла так и осталась бы коротким эпизодом в истории европейского кукольного театра, если бы ее не «открыли» независимо от Тешнера десятилетием позже Ефимовы и если бы «эстафету» тростевой куклы не принял у них Государственный центральный театр кукол, сыгравший главную роль в распространении этой техники кукловождения среди современных театров.

Ефимовы начинали работать еще до Великой Октябрьской социалистической революции, и в те времена они ничего не знали о яванских куклах. Первые их персонажи были перчаточными, сделанными по образцу кукол русских народных петрушечников. Пока у них на ширме выступал Петрушка и похожие на его традиционных партнеров герои,

⁶ F. Hadamowsky. Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Wien — Stuttgart, 1956.

такие куклы вполне устраивали Ефимовых и даже больше — увлекали их. Но в 20-е годы Ефимовы стали расширять свой репертуар, вводя в него сказочные сюжеты, басни Крылова, современные сценки. И сразу же проявилась высокая степень привязанности перчаточных кукол к своей традиционной комедии — за пределами буффонады они казались маловыразительными, ограниченными в технических возможностях. «Они только и могут, что держать под мышкой палку и наносить ею удары», — разочарованно писала Н. Я. Ефимова⁷. Как было изобразить сказочную Бабу-Ягу, летающую на помеле, как передать басенные образы Журавля, Волка, как сделать фигуру «дедушки Крылова», который выходил на ширму, не смешной, а величавой, импозантной? Если



Рис. 1. Яванская плоская кукла представлений «ваянг пурво» (из коллекции ГЦТК)



Рис. 2. Яванские объемные куклы представлений «ваянг голек» (из коллекции ГЦТК)

учитывать, что Ефимовы были художниками реалистической школы, то легко представить их желание приблизить пропорции кукол к естественным формам людей и животных. Перчаточная кукла с коротенькими ручками-пальцами актера для этого не годилась. И вот в начале 20-х годов у Ефимовых зарождается прием, который очень близко подвел их к театру тростевой куклы. Прием этот заключается в том, что Ефимовы вынули свои пальцы из ручек (точнее — рукавов) перчаточной куклы и удлиннили руки персонажей, соразмерив их с пропорциями человека. А чтобы эти бутафорские руки не выглядели безжизненными, к кукольной ладони прикрепляли какой-нибудь предмет, нижний конец которого спускался за ширму и позволял манипулировать рукой куклы. Так «ходил», «опираясь на палку», дедушка Крылов, так «летала», держась обеими руками за метлу, Баба-Яга. Это еще не были

⁷ Н. Я. Симонович-Ефимова. Записки петрушечника. М.—Л., 1925, с. 106.

в полном смысле слова тростевые куклы: голова была насажена на палец актера, трость еще не стала чисто техническим элементом куклы, свободным от всякой смысловой нагрузки, жесты были ограничены очень узким назначением предмета, вложенного в руки персонажа. Но принцип тростевого управления жестом был «открыт». И когда Ефимовы встретили яванскую куклу — а встреча эта произвела на них огромное впечатление — восточная техника сразу же была ими освоена. «Увидела я древнюю куклу такой именно системы, только палочки, двигающие руки, по-видимому, не замаскированы их нужностью по теме. Эта... яванская кукла из позолоченного дерева, дышащая острой,



Рис. 3. Персонажи басни «Волк и журавль». Куклы Ефимовых (из коллекции ГЦТК)

странной красотой (нет, более того — силой!) сразу властно оттенила характер нашего семейства», — писала Н. Я. Ефимова в 1925 г., сравнивая яванскую куклу с куклами Крылова и Бабы-Яги⁸, а в следующем, 1926 г., в их театре появляются первые персонажи из спектакля «Макбет»⁹ — теперь уже безусловно тростевые куклы.

Таким образом, хотя трость в театре Ефимовых и была до некоторой степени спонтанным порождением, влияние восточной куклы на их творчество отрицать нельзя. Но, устанавливая эту связь между яванской и ефимовской куклой, я хочу подчеркнуть, что ефимовская тростевая кукла не была простым переносом восточной техники в свой театр. Тростевые куклы из «Макбета» — это сложный синтез собственного опыта Ефимовых и сильных впечатлений, оставленных восточными ваянками. Не изобрести Ефимовы до встречи с яванской куклой своего Крылова и Бабы-Яги, восточная техника управления, возможно, не нашла бы реального применения в их куклах. Усвоение восточной трости в данном случае было не механическим копированием, как у Тешнера, а творческим процессом, одним из характерных свойств которого является «избирательный интерес» к заимствуемому материалу, его переос-

⁸ Н. Я. Симонович-Ефимова. Указ. раб., с. 100.

⁹ А. Yefimov. Macbeth in Yefimov's puppet theatre. Moscow, 1964, p. 3 (рукопись доклада из архива Советского центра Международного союза кукольников — УНИМА).

мысление¹⁰. Это сказалось в нескольких специфических чертах, отличающих кукол Ефимовых от восточных. Во-первых, Ефимовы так и не ввели третью трость для управления головой — голова куклы осталась надетой на палец актера. Во-вторых, воспитанные на европейских традициях кукольного театра, в котором принято скрывать актера и технику управления, они не приняли откровенно обнаженных тростей яванской куклы. Н. Я. Ефимова настолько не была подготовлена к такому приему кукловождения, что пыталась объяснить видимость тростей их «нужностью по теме». В своих куклах Ефимовы тщательно прятали трости в складках одежды, а для того чтобы легче было маскировать эту технику управления, перенесли трость от кисти, где она



Рис. 4. «Леди Макбет». Кукла Ефимовых (из коллекции ГЦТК)

крепится в яванской кукле, выше к локтю. Рука ефимовской куклы стала менее гибкой, чем яванская, но трость была надежно скрыта от глаз зрителя.

Ефимовский «Макбет» произвел большое впечатление на московских кукольников, которые увидели его в 1930 г. Вскоре трости пробуют применять в нескольких советских театрах, а в 1939 г. кукла ефимовской конструкции пришла в Государственный центральный театр кукол. И здесь она испытала как бы вторую волну восточного влияния: в мастерских ГЦТК к ней возвратилась третья трость для управления головой (за этой тростью утвердился яванский термин «гапит»), а две другие спустились к запястьям куклы, вернув руке широкий жест яванских прародителей¹¹. Под влиянием ГЦТК, ставшего в 40-х годах ведущим театром кукол в СССР, трость широко вошла в практику советских театров, а позднее, в послевоенные годы, и кукольников других стран.

Таким был путь древней восточной тростевой куклы в современный театр¹².

¹⁰ Б. Парникель. Трансформация и переосмысление заимствованного литературного материала.— «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада». М., 1974, с. 338.

¹¹ К этому времени в советской литературе появилось несколько работ по ваянгу, в том числе обстоятельная статья Л. А. Мерварт, подробно и точно описывающая технику управления и устройство яванских кукол (Л. Мерварт. Малайский театр.— «Восточный театр», Л., 1929).

¹² Подробнее об этом см. в моей статье «Древний прототип театра тростевой куклы» (сб. «Что же такое театр кукол?», М., 1980).

Если одним из фундаментальных элементов кукольного спектакля является *кукла*, то другим не менее важным элементом следует считать *способ показа куклы*. Способ показа тесно связан с устройством кукольной сцены, со сценическим аппаратом театра. Так, перчаточная кукла фактически неотделима от ширмы, над которой ее заставляют «ходить»; марионетка (кукла на нитях) «играет» на полу сцены, ограниченной задником, порталами, верхним коротким занавесом — арлекином; плоская тростевая кукла движется по экрану теневого театра; ближайшая ее родственница, объемная тростевая кукла, чаще всего появляется, как и перчаточная, на ширме¹³, и т. д.

Почти во всех традиционных представлениях способ показа был рассчитан на то, чтобы скрыть кукловода от глаз зрителей, создать иллюзию самостоятельной жизни куклы. Исключение составляют японская традиция «ниньгё дзёрури», где куклой на открытой площадке управляют три кукловода, тайландский и кампучийский «нанг», в котором плоские фигуры носят танцующие актеры¹⁴ и отчасти яванский кукольно-теневого театр «ваянг пурво», позволяющий зрителям-мужчинам сидеть за экраном, на стороне актера. Но в большинстве народных театров применяли или ширму, или экран, или коробку марионеточной сцены, ограниченную задником, порталами, арлекином, т. е. разные технические приспособления, прятавшие актеров и создававшие «чудо» живой куклы. Самым эффектным был, пожалуй, прием «черного кабинета», перенятый европейскими балаганными актерами у восточных фокусников. В дореволюционной России этот тип представлений проходил в балаганах следующим образом: «Небольшая сцена завешивалась черным бархатом. Она почти не освещалась, зато был ярко освещен зрительный зал. Выходил „кудесник“ в белом одеянии и начинал показывать на сцене превращение, исчезновение и появление различных предметов. Все манипуляции он проводил при помощи одетых в черные бархатные одежды помощников с черными бархатными масками на лицах. Публика их не видела. Предметы, которые должны были появляться, прикрывались бархатными ширмами. Ширма отодвигалась или убиралась, и предмет появлялся, яркий на глубоком черном фоне. Таким же образом, посредством ширмы или занавеса заставляли его исчезать. Главное в „черном кабинете“ были хорошо обученные помощники. Если все шло гладко, то получалось эффектное зрелище»¹⁵.

¹³ Скорее всего тростевая кукла связана своим происхождением с теньевым театром и была первоначально плоской. На эту мысль наводит тот факт, что ее используют вне теневого способа показа — в виде объемной куклы — только в тех странах, где широко распространен театр теней, например в Китае, в странах Юго-Восточной Азии. Что же касается Явы, то там «вторичность» представлений, в которых работают с объемными тростевыми куклами без экрана теневого театра, не вызывает, кажется, разногласий у исследователей.

¹⁴ Тайландский «нанг яй» и кампучийский «нанг сбеак тхом» находятся почти на стыке кукольного театра и театра живых актеров. Кукловод этих представлений был, как правило, профессиональным танцовщиком, и движения танца в нанге так же важны, как и большие (почти двухметровой высоты) кожаные резные панно, изображающие персонажи или целые сцены представления. См. *Dhaninivat. The Nang. Bangkok, 1954; M. Rutnin. Nang Yai. Bangkok, 1974; R. Nicolas. La théâtre d'ombres au Siam. — «Actualité de la scénographie», 1979, № 9. Genval (Belgique) (перепечатка из: «Journal of the Siam Society», v. XXI, pt. 1, Bangkok, 1927); B. Erda. Shadow images of Asia. N. Y., 1979; J. Brunet. Nang Sbek. Berlin. 1969; ego же. The shadow theatre of Cambodia. — «Traditional Drama and Music of Southeast Asia». Kuala Lumpur, 1974; «Shadow plays in Cambodia». — Там же; M. Sheppard. The Khmer shadow play... — «Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society». Singapore, v. 41, 1968, pt. 1.*

На русском языке самые общие сведения о кампучийском и тайландском нанге см.: *И. Марунова. Древний театр кхмеров. М., 1980; Е. Иванова. Театр теней в Таиланде. — «Тезисы конференции по истории, языкам и культуре Юго-Восточной Азии». Л., 1967; описание нескольких фигур нанг сбеак см.: И. Косиков. Кхмерский театр теней. — Сборник Музея антропологии и этнографии, т. XXIX, Л., 1973).*

¹⁵ *Д. Альперов. На арене старого цирка. М., 1936, с. 178.*



Рис. 5. Прием открытого управления куклой в японском традиционном театре Бунраку

Современный театр кукол унаследовал от традиционного почти все его способы показа. Наши спектакли перчаточной, тростевой куклы, куклы на палке идут обычно на скрывающей актера ширме. Перешел в современный театр и теневой способ показа (т. е. движение силуэтов плоских кукол на экране). Сохранился в основном сценический аппарат и обусловленные им приемы театра марионеток: и в наши дни актер этого типа театра чаще всего работает на помосте, с высоты которого управляет куклами (или стоит за задником), а спускающийся перед ним короткий занавес скрывает его от публики. Очень прочно усвоен современными кукольниками и прием «черного кабинета». Но в последние десятилетия самое сильное влияние на современный театр оказал японский способ открытого кукловождения. Многие кукольники знали о нем и раньше—в любой хорошей библиотеке по кукольному театру можно найти переведенную на французский язык и выдержавшую три довоенных издания монографию японского исследователя Цунао Миядзимы¹⁶. Однако не даром говорят, что лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать. Только гастроли в послевоенные годы японских трупп, работающих в традиции «ниньгё дзёрури» (главным образом театра Бунраку), по странам Европы и Северной Америки «всколыхнули умы и сердца» наших кукольников, дали импульс новому направлению в способах показа кукольного спектакля.

Вот несколько примеров, иллюстрирующих, как непосредственные контакты с восточными кукольными традициями сказывались на развитии приемов современного театра. Эти примеры не исключение. Они типичны для процесса развития современного театра кукол, и я останавливаюсь на них только потому, что они связаны с моим личным опытом.

¹⁶ Tsunao Miyajima. Contribution à l'étude du théâtre Japonais de poupées. 3-ème éd. Paris, 1931.

В 1958 г. в Москву приезжала группа крестьян с японского острова Авадзи. На этом острове до второй половины XX в. сохранилась почти нетронутой старинная кукольная традиция «ниньгё дзёрури»¹⁷. Крестьяне с острова Авадзи — потомственные профессиональные кукольники, но в нашем веке, особенно во второй его половине, их кукольная деятельность приобрела сезонный характер. Жить на доходы от кукольной профессии стало невозможно, и японские актеры зарабатывают главным образом крестьянским трудом, а спектакли играют лишь в свободное от сельскохозяйственных работ время.¹⁸

В Москве театр «Авадзи» показал фрагменты из традиционных представлений «ниньгё дзёрури». Художественный прием этой традиции поразил советских кукольников неожиданными возможностями, перевернул многие их представления о «языке» кукольного искусства. Вскоре эти сильные впечатления приобрели конкретную форму. На сцене Государственного центрального театра кукол появился новый спектакль — «Божественная комедия». В нем были использованы привычные уже для советских кукольников тростевые куклы, но ширма, обычно скрывавшая кукловодов, почти исчезла — она сократилась до небольшой полукруглой декорации в центре сцены и прятала актеров, ведущих кукол, только частично и только в тех мизансценах, где актеры стояли в самой ее середине. Подчеркивая открытый прием управления куклой, главных кукловодов одели в фиолетовые комбинезоны с капюшонами на головах и негустой вуалью на лице, не скрывающей черт и мимики, а лишь смягчающей белизну лица. Вся сценическая коробка и все сценическое оборудование, кроме полукруглой выгородки — «земли», были затянuty черным бархатом. В черных бархатных костюмах, масках и перчатках работали помощники главных кукловодов и практически были не видны. Если сравнить это решение спектакля с японским способом показа, где действие идет на фоне ярких декораций и каждой куклой совершенно открыто управляют три человека (помощники одеты в черные длинные балахоны с капюшонами на головах, главный кукловод работает с открытой головой и в парадном кимоно), то здесь мы снова можем наблюдать «избирательный интерес» к заимствуемому материалу, творческую его переработку, возникновение новой формы спектакля как синтеза двух столкнувшихся традиций (к 60-м годам в ГЦТК уже безусловно сложились своя традиция, свое отношение к кукольному искусству, свои принципы постановки кукольного спектакля).

В последующие годы прием открытого показа применяется европейскими и советскими кукольниками все чаще и свободней. Иногда он сочетается с маскировкой актера-кукловода, т. е. с использованием небольших выгородок или переносных декораций, за которые актер временами прячет свое тело, но чаще всего — встречается в «чистом виде», без применения камуфлирующих одежд и декораций-ширм.

Второй пример — из истории современного театра кукол Франции. Он связан с другим древним восточным способом показа — с теневым

¹⁷ Литература об этом типе кукольного театра на японском и европейских языках очень обширна. На русском языке см.: *Н. Конрад*. Японский театр. — «Восточный театр». Л., 1929; *Л. Гришелева*. Театр современной Японии. М., 1977; *К. Гагеман*. Игры народов, в. II — Япония. Л., 1925; *К. Симонов*. Рассказы о японском искусстве. М., 1958; *Тикамацу Мондзаemon*. Драматические поэмы (пер. с яп. В. Марковой). М., 1968; «Народы Восточной Азии» (серия «Народы мира. Этнографические очерки»). М. — Л., 1965, с. 928—929, и др.

¹⁸ Это явление можно считать общим почти для всех сохранившихся еще традиционных театров. В таких же условиях работают и потомственные индийские кукольники из Кералы, и народные марионеточники Бангладеш, приезжавшие в 1979 г. в Ташкент на Международный фестиваль театров кукол стран Азии (о чем они мне сами рассказывали), и малайские даланги из Келантана (см. *A. Sweeney*. Malay shadow puppets. London, 1972, p. 17).



Рис. 6. Применение открытого приема кукловодства в театре Ростова-на-Дону

изображением персонажей на экране. О восточных корнях европейских теневых представлений говорит бытующее на западе их название—«китайские тени». Но этот тип театра не получил широкого распространения в западных странах, не проник в глубины европейской культуры, не стал «народным». Однако периодически теневые театры в Европе все-таки возникали, и как разновидность кукольного театра, его художественных приемов вошли в современное искусство кукол. Пример и будет относиться к возникновению одного из современных теневых театров.

Около десяти лет назад в Париже были организованы гастроли традиционного теневого театра острова Бали (Индонезия). Балийские ваянги, отличаясь от яванских, может быть, менее утонченным рисунком резьбы, в такой же степени подвижны и выразительны на экране. В их «сражениях», как и в яванских, «сыплются пинки и тумак», ставятся подножки, одни герои прибегают к оружию, другие пускают в ход зубы; там можно увидеть великана, который силится перекусить героя пополам, подымает его, трясет, швыряет на землю. Можно видеть героя, пронзенного крисом,—он падает, катается по земле и потом на глазах у зрителей умирает¹⁹.

Среди зрителей был студент Жан-Пьер Леско, который кончал в то время парижскую Академию изящных искусств и собирался стать преподавателем рисования. Его очень интересовали народные картинки, привлекали лаконизм, выразительность жестов и поз изображаемых в них фигур. Народные картинки («лез имаж д'Эпиналь», как их называют во Франции по месту печатания) были выбраны им темой для дип-

¹⁹ Я должна оговориться: описание относится к яванскому ваянгу. Но поскольку на экране балийского театра происходит то же самое и поскольку, к сожалению, балийскому ваянгу в литературе меньше повезло, чем яванскому, я решила привести впечатления чешского писателя Норберта Фрида, позволяющие, как мне кажется, хорошо представить, какое это захватывающее зрелище (Н. Фрид. С куклами к экватору. М., 1962, с. 176).

ломной работы. Встреча с балийским ваянгом изменила все жизненные планы Леско. Он не стал учителем рисования — он создал теневой театр, который сейчас считается одним из ведущих кукольных театров Франции.

Стиль кукол Леско, репертуар его театра не имеет ничего общего с древним балийским ваянгом, но тип театра, теневой способ изображения действия, родился от прямого контакта с ним. Известную роль сыграла и подготовленность Леско к встрече с балийским ваянгом. Занятия народным рисунком, накопленная в этой области эрудиция, острый глаз художника — все это сделал Леско более восприимчивым к «подвижной графике» балийского народа, чем остальные парижских зрителей. Здесь нельзя не вспомнить очень верное замечание о том, что «эффект взаимодействия зависит не столько от влияния, сколько от восприятия»²⁰. Аналогичное явление я попыталась описать, говоря об усвоении Ефимовыми техники яванских ваянгов. Те же «психологические» причины действовали, вероятно, и при столкновении ГЦТК с японской традицией: в тот момент театр напряженно искал новые формы выражения, испытывал «усталость» от натуралистически-имитационного стиля, который лежал в основе его постановок в 40—50-е годы.

Однако, уделяя столько внимания теме «встреч» современного театра с традиционным восточным, я вовсе не хотела бы создать впечатление, что считаю прямые контакты единственным и самым главным фактором, определяющим процесс развития. Я просто стремилась подчеркнуть, что они обязательно, необходимо вплетаются в сложный процесс развития любого вида искусства.

В настоящее время наблюдается очень интенсивное обратное влияние современного западного театра кукол на восточный традиционный. В связи с этим, вероятно, стоит остановиться немного подробнее на некоторых традиционных восточных приемах, заимствованных современным театром, и проследить, как они трансформируются и в каком новом виде возвращаются на свою родину. Кроме того, наблюдая процессы, протекающие в современном театре, мы можем до некоторой степени представить эволюцию «языка» искусства кукол и в прошлом. Здесь важно только учитывать, что в современном театре процессы протекают как бы с «космической скоростью» по сравнению с традиционными представлениями: то, что сегодня свершается в годы, в истории театра кукол растягивалось на века. Результатом такой эволюции, как мне кажется, было появление объемной тростевой куклы, о чем уже говорилось выше, или смешанных по технике управления форм, что мы наблюдаем, например, в бенгальских куклах на палках: к их рукам часто приделывают веревки или трости для создания жеста²¹ и т. д.

Трансформация тростевой куклы. Трансформация тростевой куклы шла главным образом по пути усложнения ее тростей, их дополнительной механизации. Примеры предельно усложненной тростевой куклы дает «Необыкновенный концерт» ГЦТК, где трости снабжены системой рычагов и тяжей, позволяющих демонстрировать очень сложные трюки: куклы могут играть на рояле, на виолончели, открывать рты, глаза, вытягивать шеи, хлопать ресницами, наливать в бокалы вино и т. д. Такого типа куклы все чаще появляются на Востоке. Я знаю, например, нескольких индийских кукольников, которые, вернувшись до-

²⁰ Ю. В. Маретин. Индийские влияния и проблема самобытности индонезийской культуры. — «Малайско-индонезийские исследования». М., 1977, с. 53.

²¹ Их описание см.: М. Contractor. Rod puppets of Bengal. — «Marg», v. XXI, № 3. Bombay, 1968, p. 16; С. Маретина. «Рамаяна» в бенгальском кукольном театре. — «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. XXI, М. — Л., 1963, с. 252—266; Ф. А. Тринич. Бенгальцы. — «Народы Южной Азии» (серия «Народы Мира. Этнографические очерки»). М., 1963, с. 451 (в очерке использованы материалы В. М. Горячева).

мой после годичной стажировки в Советском Союзе (в ГЦТК), начали выступать с номерами, сделанными по подобию «Необыкновенного конферта».

Мелькнули такого типа куклы и на Ташкентском фестивале в виде «музыкантов», играющих на разных инструментах (в спектакле кукольников Бангладеш).

Трансформация перчаточной куклы. Зона распространения перчаточной куклы тянулась длинной полосой через всю Азию, не затрагивая лишь стран юго-восточной ее части, от Японии, Монголии, Китая, через Среднюю Азию и Иран, захватывала Индию и уходила в Россию и Европу. В настоящее время она сохранилась главным образом в Японии, Советском Союзе, странах Европы и Северной Америки²², но все реже и реже встречается в своей традиционной форме — в виде трехпалой перчатки (маскирующей руку актера и в то же время изображающей платяе куклы) с пришитой к ней маленькой, пропорциональной ручкам (т. е. пальцам актера), головкой.

Поиски современных кукольников шли в разных направлениях. Одни из них, сняв с руки платяе-перчатку, оставляли на указательном пальце головку, как это сделал, например, С. В. Образцов в эстрадном номере «Мы сидели с тобой» (романс с куклами на музыку Чайковского). Другие заменили широкую трехпалую перчатку обыкновенной пятипалой, плотно облегающей кисть и пальцы актера. Разрушив иллюзию костюма, они перестали быть связанными законами пропорций человеческого тела и упустили размер головы. С такой трансформацией перчаточной куклы я встретила, например, в одном из последних спектаклей Ереванского театра кукол «Непобедимый петух». Третьи вообще сняли с пальцев головку и стали работать руками в цветных перчатках, изображая ими или персонажи, или какие-либо предметы (особенно много увлекались этим приемом в 60-е годы). Дальнейшим развитием приема «живой руки» можно считать комбинирование руки актера — в перчатке или без перчатки — с куклой, т. е. изображение персонажа куклой с живыми руками. Этот прием очень часто используется современными кукольниками, а на фестивале в Ташкенте я заметила, как он начинает «перетекать» на Восток: в программе народных кукольников из Бангладеш после традиционного марионеточного представления был показан дополнительный (уже упомянутый мною) «экспериментальный» номер — около марионеточной сцены поставили ширму, на которой рядом с механизированными тростевыми куклами — «музыкантами» появилась кукла с живыми руками — «дирижер».

Трансформация ширмы. В народном театре ширма чаще всего была связана с уличными представлениями перчаточной куклы и поэтому была рассчитана на то, чтобы спрятать со всех сторон одного актера, работающего внутри нее²³. Наиболее ранняя, известная нам форма ширмы — юбка, поднятая кверху над головой кукольника и прячущая таким образом его торс, лицо и руки. Держалась такая ширма с помощью внутренних распорок. В XVII—XVIII вв. подобная конструкция встречалась в Китае, Иране, России²⁴. К XIX в. в России она преобразо-

²² В 50-х годах театр перчаточной куклы функционировал и в Китае (С. Образцов. Указ. раб., с. 250—265); есть сведения о том, что изредка перчаточная кукла еще встречается на юге Индии (M. Contractor. Glove puppets of India.—«Marg», v. XXI, № 3. Bombay, 1968, p. 17—19) и на Тайване (M. Malkin. Traditional and folk puppets of the world. New York—London, 1977, ill., p. 66—67).

²³ Лишь в Таиланде ширма сочетается с тростевыми куклами и, вероятно, в Китае, откуда, как полагают, этот тип представлений проник в Таиланд («Thai Bamboo Puppet». Bangkok, 1979; J. Tilakasiri. The Puppet theatre of Asia. [Ceylon] [п. р., п. д.], p. 41—43).

²⁴ H. S. Rehm. Das Buch der Marionetten. Berlin, 1905, S. 70; А. Олеарий. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870, с. 178—179, 545; рисунок московского представления см.:

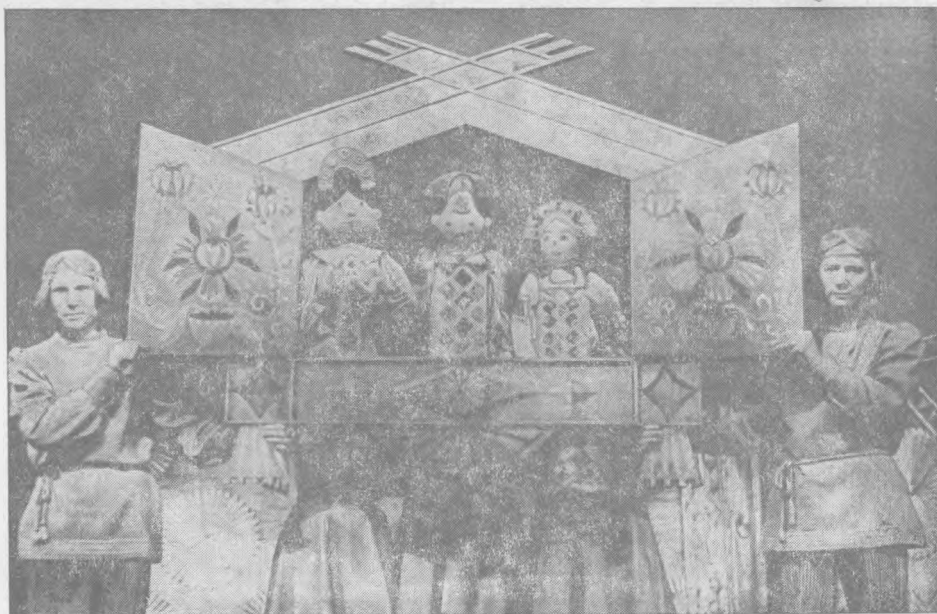


Рис. 7. Трансформация традиционной ширмы в одном из спектаклей ГЦТК

валась в четырехугольную выгородку, которую ставили прямо на землю, а в Средней Азии сохранила свою древнюю форму юбки до XX в.²⁵

В тех первых советских спектаклях, где актеры работали с перчаточными куклами, четыре створки петрушечной ширмы иногда трансформировались в круглую конструкцию (как, например, в спектакле ГЦТК «По щучьему велению»), но чаще ширма вытягивалась фронтально, вписываясь в сценическую коробку театрального зала. Такая ширма пока еще очень устойчиво держится во многих современных западных кукольных театрах и довольно часто начинает применяться в модернизирующихся театрах Востока.

В 60-е годы появилась тенденция разрывать ширму на небольшие выгородки-декорации. Это дало возможность свободнее использовать сценическую площадку, а, главное, сочетать действие кукол с игрой живых актеров. Стремление сделать ширму более гибкой и подвижной привело к приему «живой ширмы»: актеры в широких длинных балахонах, взявшись за руки и выстроившись в ряд, образуют «живую» подвижную загородку, легко меняющую свои очертания, направления, высоту. Кукольный герой на такой ширме может взбираться на крутые скалы, спускаться в пропасти, плыть по волнам, ехать по ухабам и т. д. Сейчас этот прием, позволяющий создавать очень выразительное, эффектное зрелище, все чаще используется театрами. Я видела несколько подобных спектаклей. Одним из первых был румынский «Звездный мальчик», показанный в 1976 г. в Москве на Международном фестивале театров кукол. Актеры в серых балахонах свободно двигались по пустой сцене, то надевая маски и превращаясь в персонажи, то изображая место или

А. Олгарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 189.

²⁵ Подлинная узбекская ширма хранится в музее ГЦТК. См. также фотографии и рисунки в следующих работах: А. Самойлович. Кукольный театр в Туркестане. Пгт., Русский музей. Этнографический отдел (б. г.) (отдельная листовка); его же. Туркестанский устав рисоля цеха артистов.— «Этнографический отдел Государственного Русского музея. Материалы по этнографии», т. III, в. 2, Л., 1927; М. Гаврилов. Кукольный театр Узбекистана. Ташкент, 1928; Л. Перепелицына. Узбекский народный кукольный театр. Ташкент, 1959; М. Кадыров. Указ. раб., и др.

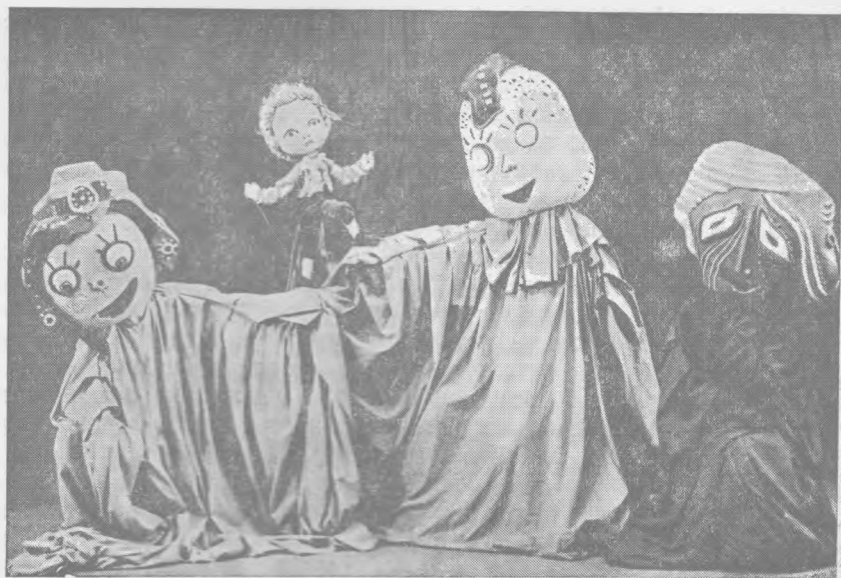


Рис. 8. «Живая ширма» в румынском театре кукол

обстоятельства действия, то просто заменяя ширму, на которой играл главный герой — кукла.

Трансформация функций живого актера. В традиционном театре публика наблюдала живого актера рядом с куклой в трех случаях:

1. Когда он выполнял техническую функцию, управляя куклой на глазах у зрителей, не будучи персонажем пьесы и принадлежа, таким образом, к плану выражения, или плану чистой формы представления. Пример формально-технической функции актера дает японская традиция «ниньгё дзёрури».

2. Когда он частично брал на себя изображение персонажа, «работая» и в плане выражения, и в плане содержания. Иначе говоря, когда образ строился на сочетании «живого» материала—актера с «неживым»—куклой. Подобное явление мы встречаем в тайландском и кампучийском нанге, а включив в искусство кукол представления масок, мы найдем там самое крайнее проявление приема: если в нанге изображение персонажа на резном панно дополняется движениями ног актера, то в театре масок «кукольная доля» сведена к одному лицу (голове), остальной образ строится на человеческом материале.

3. Когда он брал на себя функцию партнера куклы, переходя полностью в план содержания. Но партнерская функция была сравнительно узкой в народном театре в том смысле, что живой актер никогда не выходил на его сцену как самостоятельный персонаж пьесы. Партнерскую функцию выполнял обычно музыкант или рассказчик, вступавший в некоторые моменты действия в общение с куклами.

Примеры партнерской функции актера можно найти в традиционных представлениях многих стран. В одной из статей я писала, что такую переменную-партнерскую функцию выполнял шарманщик в русской кукольной комедии «Петрушка»²⁶. В народных марионеточных представлениях Индии, Средней Азии, Ирана аналогичная роль была у му-

²⁶ И. Н. Соломоник. Проблемы анализа народного театра кукол.— «Сов. этнография», 1978, № 6.

зыканта-певца, сидящего около кукольной сцены (в Иране, Узбекистане, Таджикистане он назывался «корпармон») ²⁷. В Восточной Бенгалии (на территории нынешней республики Бангладеш) этот тип представлений сохранился до наших дней, и я видела его на Ташкентском фестивале. Поскольку народные марионетки уходят из жизни, следует, вероятно, описать представление бангладешцев немного подробнее. Но прежде несколько слов о типах театра марионеток на Востоке и о месте среди них представлений кукольников из Бангладеш.

Восточные марионетки по количеству нитей и соответствующей им артикуляции отдельных частей куклы, а также по зоне распространения, можно разделить на две основные группы: куклы с большим количеством нитей (15 и больше), способные на очень сложные движения и тонкие оттенки жестов, и куклы, управляемые всего четырьмя-пятью нитями и могущие делать ограниченное число жестов, не столько имитирующих человеческие, сколько «передающих их суть». Многониточные марионетки характерны для Китая, Японии, Бирмы. В театре этого типа исполняются большие сложносюжетные драмы. В них, как правило, актер не выступает партнером куклы. Марионетки, управляемые небольшим количеством нитей, свойственны Индии, Средней Азии, Ирану. Здесь показывают обычно цирковые, танцевальные или бытовые сценки, а музыкант может вступать в общение с куклой.

Представление кукольников Бангладеш относится к этому второму типу. Оно состоит из коротеньких бытовых картинок, в которых то выезжает на норовистой лошадке наездник (лошадка всячески старается его сбросить, что ей в конце концов удается), то танцовщицы исполняют разные народные танцы (удивительно похоже воспроизводя движения бедрами и руками), то музыканты плывут в лодке, играя на национальных инструментах, то к увлеченному рыбной ловлей крестьянину подкрадывается крокодил и, разевая огромную красную пасть, заглатывает его, то бенгальский тигр сжирает неосторожного охотника, и т. д. Несмотря на «трагичность» некоторых сюжетов, все представление пропитано юмором. Действие идет на фоне живописного задника, изображающего сельский пейзаж с большой рекой. По бокам вытянутой по горизонтали сценической площадки сидят три музыканта, два слева и один, очевидно главный, справа. Они играют на флейте, барабане и ручном органчике, а главный музыкант, помимо того, поет и разговаривает с кукольным героем. Управляет марионетками один актер, стоящий на небольшом помосте за задником, он же говорит за главного героя в «пищик».

Музыкант-певец, вступая в разговоры с кукольным героем, о чем-то с ним спорил, что-то объяснял, а иногда и «физически» вмешивался в события пьесы. Например, в представлении была сценка, в которой герой то ли «снедаемый страстью» (как русский Петрушка в сцене «Свадь-

²⁷ О театре марионеток Средней Азии и Ирана см.: *Н. Маев*. Очерки Бухарского ханства.— «Материалы для статистики Туркестанского края», в. V, СПб., 1879, с. 101; *В. Крестовский*. В гостях у эмира Бухарского. СПб., 1887, с. 143; *Н. Остроумов*. Сарты. Этнографические материалы, в. I, Ташкент, 1890, с. 48; *Е. Марков*. Россия в Средней Азии. СПб., 1901, с. 484—485; *А. Шишов*. Сарты. Этнографическое и антропологическое исследование, ч. I.— «Сборник материалов для статистики Сырдарьинской области», т. XI, Ташкент, 1904, с. 456; *Н. Лыкошин*. Полжизни в Туркестане. Пг., 1916, с. 336—338; *Н. Мартинович*. Заметки о народном кукольном театре сартов.— «Казанский музейный вестник», 1921, № 1—2, с. 18—23; *А. Самойлович*. Туркестанский устав рисоля цеха артистов; *М. Гаврилов*. Указ. раб.; *Н. Нурджанов*. О бухарском кукольном театре.— «Известия отделения общественных наук АН Таджикской ССР», в. 10—11, Сталинабад, 1956, с. 192—193; *Ю. Марр*. Кое-что о Пэһлэван кэчэлэ и других видах народного театра в Персии.— «Иран», II, Л., 1928, с. 75—84; *Р. Галунов*. Хэймэ шаб бази — персидский театр марионеток.— «Иран», III, Л., 1929, с. 1—50; *его же*. Народный театр Ирана.— «Сов. этнография», 1936, № 4—5, с. 55—83; «Народы Передней Азии» (серия «Народы мира. Этнографические очерки»). М., 1957, с. 209—211, и др. работы.

бы») ²⁸, то ли «распаленный гневом» хочет наброситься на свою возлюбленную или жену, но со всего разбега врывается в подставленную руку музыканта. Отчаянно ругаясь и, очевидно, кляня музыканта (что можно было легко понять по интонации его пискливого голоса), он делает несколько яростных попыток протаранить эту неожиданную преграду, но всякий раз музыкант его удерживает и старается какими-то словами образумить.

В современном театре кукол все три функции живого актера, своеобразно переплетаясь, получили дальнейшее развитие. Трансформации приема «живого актера» шли несколькими путями:

1. *Совмещение одним актером функции кукловода и партнера куклы.* В современном театре актер иногда вступает в общение с куклой, которую он ведет. Приведу пример из творчества ведущих современных кукольников — нар. артиста СССР С. Образцова и А. Розера (ФРГ).

А. Розер — эстрадный актер. Он работает с марионетками, выходя на открытую сцену и управляя ими прямо на глазах у зрителей. В одном из номеров, ведя куклу, он в то же время как бы танцует с ней в паре (кажется, чарльстон). После танца, неизменно вызывающего в публике бурные аплодисменты, оба — и Розер, и его «дама» — раскланиваются, и, уходя со сцены, маленькая, изящная танцовщица дружески-нежно обнимает одной ручкой ногу Розера, а другой посылает публике воздушный поцелуй.

Еще больше развит этот прием в эстрадном номере С. В. Образцова «Колыбельная» (песня из «Детского альбома» Мусоргского). В нем Образцов также работает без ширмы, выходя на сцену с надетой на одну руку перчаточной куклой «Тяпой». Вся драматургия номера построена на общении кукловода с куклой.

2. *Изображение персонажа в двух «ипостасях»* — куклой и актером. Если в народном театре образ персонажа строился иногда на сочетании живого актера с куклой, причем это соединение живого и неживого материала было нераздельным и постоянным, то в современном театре появились спектакли, в которых актер, управляющий куклой, берет временами целиком на себя исполнение ее роли. На этом приеме основан, например, спектакль магнитогорских кукольников «Три мушкетера», где персонажи попеременно изображаются то куклами, то актерами.

3. *Расширение партнерской функции.* В современном искусстве кукол мы наблюдаем дальнейшее развитие эпизодической, непостоянной партнерской функции музыканта народного театра. В традиционном представлении живой актер всегда был отстранен от мира кукол. Даже вступая с ними в общение, он как бы вклинивался «извне» в происходящее на кукольной сцене. В современном театре живой актер включен в этот мир, он вышел на кукольную сцену как постоянный, «полноправный» персонаж пьесы, получил самостоятельную роль в кукольном спектакле. Развитие партнерской функции началось давно. Еще в 1920-х годах, в спектакле Ленинградского театра марионеток «Гулливер в стране лилипутов», роль Гулливера исполнял живой актер. Но если в первых советских спектаклях присутствие человека на кукольной сцене было почти всегда сюжетно или логически оправдано, то в спектаклях последних лет эти сюжетно-логические связи очень слабы или вовсе отсутствуют.

Прием сочетания куклы с живым актером (в маске или без нее) — самый, пожалуй, распространенный в языке современного искусства

²⁸ Описание ее мы встречаем у Д. Ровинского: «Сюжета в ней никакого, зато много действия. Петрушке приводят невесту Варюшку; он осматривает ее на манер лошади. Варюшка сильно понравилась Петрушке, и ждать свадьбы становится ему невтерпех, почему и начинает он ее упрямить: „Пожертвуй собой, Варюшка!“ Затем происходит заключительная сцена, при которой прекрасный пол присутствовать не может» (Д. Ровинский. Русские народные картинки, т. V, СПб., 1881, с. 256).

кукол. Часто живой актер даже вытесняет куклу — появились постановки, в которых живых актеров на сцене больше, чем кукол. На современном этапе кукольный театр идет на сближение с театром живого актера. Среди приемов кукольных традиций Востока, унаследованных современным театром, прием «живого актера» получил наибольшее развитие, стал одной из самых характерных черт современного искусства кукол. И когда я смотрела «Лампу Аладина» в японском театре «Хикосен», то подумала, что вряд ли этот мюзикл, исполняемый балетными девочками в огромных масках, непосредственно восходит к старинной японской традиции театра «Но» — скорее всего его рождение связано с «поисками и находками» современного театра (для которого определение «кукольный» порой становится очень большой натяжкой)²⁹.

История театра кукол — это почти непрерывный процесс взаимодействия разных театров и традиций. Наблюдая его на маленьком, протекающем на наших глазах отрезке времени, можно до некоторой степени представить, как происходили в прошлом процессы влияния — усвоения, как воспринимался чужеземный материал, как он творчески перерабатывался, и закончить эту статью несколькими обобщениями:

1. Традиционный театр кукол Востока оказал значительное влияние на «язык» современного искусства кукол. Почти все основные типы кукол и способы показа спектакля генетически восходят к древним кукольным представлениям Востока.

2. Существенная роль в процессе развития художественного языка современного театра кукол принадлежит непосредственному знакомству современных кукольников с традиционными представлениями Востока.

3. На сегодняшнем этапе истории театра кукол мы наблюдаем интенсивный процесс обратного воздействия современного западного театра на традиционный восточный.

4. Усвоение заимствуемого материала редко происходит механически — воспринимающий отбирает, как правило, только то, что ему близко, понятно, отвечает его вкусам и потребностям. Результатом процессов влияния — усвоения очень часто бывает рождение новых театральных форм, новых художественных приемов.

5. Заимствуемый материал, претерпевающий значительные изменения уже при самом усвоении, в дальнейшем неизбежно подвергается последующим трансформациям, обусловленным общим ходом развития кукольного искусства.

²⁹ Рецензию на этот спектакль см.: *Е. Гришина. Сон из «Тысячи и одной ночи».* — «Театр», 1980, № 7, с. 59—60.