

**И. Н.Соломоник**

**ТРАДИЦИОННЫЙ**

**ТЕАТР КУКОЛ**

**ВОСТОКА**

*Основные виды театра объемных форм,*

Москва

«НАУКА»

Издательская фирма «Восточная литература»

1992

ББК 85.337(5) С60

Спонсор книги

ЦЕНТР «НОРМА» ФИРМЫ «ПРОФЭКС»

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР Ю. М. ПУХАРЕВ

Ответственный редактор В. И. БРАГИНСКИЙ

Редактор издательства

Н. А. КОЧНЕВА

На обложке: китайская народная картина. Репродукция из монографии Г. 3. Рэма «Книга о кукольном театре» [388, с. 70].

Соломоник И. Н.

С60 Традиционный театр кукол Востока. Основные-виды театра объемных форм.— М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1992.— 312 с: ил.

ISBN 5-02-017450-5

Книга составляет продолжение монографии «Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений», вышедшей в 1983 г. В данной работе рассматриваются представления объемных кукол. В нее вошли описания традиций Ирана, Индии, Китая (включая Тибет), Японии, Мьянмы (Бирмы), Таиланда, Вьетнама, Индонезии (Явы). Автор останавливается на проблемах происхождения и истории, выразительных средств представлений, их отношения к религии, а также отмечает челночный процесс влияний восточных и западных кукольных представлений.

„ **4907000000-147**

**С *~~л~~*~~п/<ц>ч~~*~~пп~~*-------/31-92 ББК 85.337(5)**

**013(02)-92**

Научное издание

**Соломоник** Инна Наумовна

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР КУКОЛ ВОСТОКА

Основные виды театра объемных форм

Заведующий редакцией *И. М. Дижип.* Реп.актор *Н. А. Кочнева.* Младшие редакторы *Г. С. 1'орюнова, Н. Л. Скачко.* Художник *Л. Н. Михалевский.* Художественный редактор *Б. Л. Резников.* Технический редактор *Г. А. Никитина.* Корректор

*М. С. Ефимова*

ИБ № 17017

Сдано в набор 14.04.92. Подписано к печати 30.11.92. Формат бОХЭО'Ае. Бумага типографская № 2. Вкладка отпечатана на мелованной бумаге. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 19,5+0,5 п. л. вкл. Усл. кр.-отт. 20.38. Уч.-изд. л. 22,86, Тираж 800 экз. Изд. № 7379. Зак. № 201. «С»-1

ВО «Наука». Издательская фирма «Восточная литература» 3-я типография ВО «Наука». 107143. Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

**I§BN 5-02-017450-5** © Издательская фирма

«Восточная литература» ВО «Наука», 1992

[ВВЕДЕНИЕ 4](#_Toc251130125)

[ЧАСТЬ I КУКЛЫ НА ПАЛЬЦАХ (ПЕРЧАТОЧНЫЕ) 6](#_Toc251130126)

[Глава 1 В ИНДИИ 6](#_Toc251130127)

[*Традиция Тамилнада* 6](#_Toc251130128)

[*Традиция Кералы* 8](#_Toc251130129)

[*Традиция Ориссы* 10](#_Toc251130130)

[*Традиция Уттар-Прадеша* 10](#_Toc251130131)

[*Современные трансформации и некоторые обобщения* 11](#_Toc251130132)

[Глава 2 В ИРАНЕ 12](#_Toc251130133)

[*Свидетельства прошлых веков* 12](#_Toc251130134)

[Глава 3 В КИТАЕ 17](#_Toc251130135)

[*Из истории* 17](#_Toc251130136)

[УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ, ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ, БОГОВ, НАЗВАНИЙ ПЬЕС И ИСТОЧНИКОВ РЕПЕРТУАРА КУКОЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ АЗИИ 179](#_Toc251130137)

## ВВЕДЕНИЕ

Книга продолжает тему монографии, вышедшей в 1983 г. [163]. Но если первая была посвящена театру плоских изображений, то в данной работе рассматриваются представления объемных кукол. В описания включены исторические сведения, затрагиваются проблемы репертуара, однако главное внимание уделено выразительным средствам, или художественному языку представлений, отношению этих представлений к религии, их влиянию на новый современный театр кукол Запада.

Поскольку в искусстве кукол художественный язык спектакля во многом обусловлен техникой оживления куклы, то тип куклы, способ управления ею положены в основу классификации. Следует, вероятно, добавить, что классификация базируется на формальном признаке не только потому, что способ управления куклой — один из главных элементов плана выражения кукольного спектакля, системы его выразительных средств. При выборе принципа классификации помимо этого фундаментального специфического свойства кукольного искусства учитывалось также и другое обстоятельство, характерное для восточного традиционного театра кукол. Анализ собранного материала показал, что в кукольных традициях Азии почти не встречается «своего», неповторимого собственного репертуара. Одни и те же пьесы исполняются в разных видах кукольного и некукольного театра, одни и те же сюжеты служат канвой для представлений кукольников многих стран и народов. Границы между очень разными видами кукольных представлений бывают по этому признаку размыты, классификация по содержанию дала бы смазанную картину, она выявила бы лишь принадлежность данной традиции к определенному кругу культуры, но мало способствовала бы характеристике театра кукол как самостоятельного вида искусства. Точно так же и классификация по политическому признаку, или по странам (например, Бангладеш — политически независимая страна, но ее кукольные традиции — это кукольные традиции бенгальцев, и, напротив, 1ибет политически часть Китая, но его культурные традиции, и как одно из их проявлений — кукольные представления, совершенно самобытны).

**3**

При большом разнообразии восточных кукольных традиций, использующих объемных кукол, по типу кукол их можно разделить на три основных класса.

1. Куклы на пальцах (надетые на руку как перчатка, откуда их второе название — «перчаточные куклы»).

2. Куклы на палке (куклы, голова которых насажена на спускающуюся вниз палку; в некоторых традициях центральная палка сочетается с двумя тростями, идущими к рукам куклы и создающими ее жесты, отсюда название этой разновидности — «тростевые куклы»).

3. Куклы на нитях (висящие на нитях и управляемые сверху; на европейских языках их часто называют «марионетками», этот термин использовали и русские народные кукольники, входит он в профессиональный язык советских кукольников ').

Каждому классу отведена отдельная часть книги.

В описание включены также уникальные формы, расширяющие представление о выразительных средствах искусства кукол или, несмотря на локальность распространения, оказавшие влияние на развитие нового западного театра. Им посвящена четвертая часть книги.

Порядок следования частей отражает развитие движения кукол в сценическом пространстве.

Движение в сценическом пространстве (советские кукольники в своей профессиональной терминологии называют его «пластикой») — второй из главных компонентов системы художественного языка кукольного искусства (первый, как уже говорилось,— кукла, ее форма, ее способ управления, об этом подробнее см. [159, с. 28—45]). Движение на кукольной сцене слагается из двух составляющих: способности куклы делать жесты и возможности ее перемещения в сценическом пространстве. Первое, как правило, в значительной степени зависит от умения и ловкости кукловода, хотя техника накладывает определенные ограничения и отпечаток на стиль, движений: так, перчаточная кукла передает движения живого существа более схематично, чем тростевая, которая предрасположена к очень тонкой нюансировке жестов, а марионетке свойственна некая тягучесть или расхлябанность жеста. Второе более объективно зависит от способа управления и устройства сцены.

В театре объемных кукол в отличие от театра плоских изображений сценическое пространство становится трехмерным. И это обусловлено не только трехмерностью куклы, но и тем, что здесь начинает использоваться глубина сцены. Движение происходит не только в вертикальной плоскости, но и в горизонтальной. Однако использование глубины сцены неодинаково в разных видах театра объемных кукол. В таких формах, как театр перчаточной куклы и куклы на палке

**4**

(включая тростевую), движение в глубину сцены развито гораздо слабее, чем в театре марионеток. Перчаточные куклы и куклы на палке обычно действуют на «первом плане», «у рампы», тогда как марионетки свободно перемещаются по всему пространству сцены.

По мере усиления приема использования глубины сцены, по мере нарастания, увеличения свободы перемещения куклы по всей игровой площадке, по мере развития технических возможностей жеста основные виды объемного театра кукол выстраиваются в следующий ряд:

1. *Театр куклы на пальцах,* или *перчаточной куклы.* В этом театре движение в глубину и вверх развито слабо. Действие происходит на первом плане, внизу сцены. В театре иллюзионного показа, в котором кукловод скрыт от глаз публики ширмой, создающей иллюзию самостоятельной жизни куклы, высота подъема куклы над ширмой ограничена, во-первых, длиной руки актера, во-вторых, опасностью при большом отрыве куклы от бортика ширмы («грядки» в кукольной терминологии) обнажить перед публикой руку актера и тем самым разрушить иллюзию самостоятельной жизни куклы. Движение вглубь на сцене-ширме должно учитывать угол зрения публики, направление взглядов. Бортик ширмы всегда находится выше головы зрителя, зритель смотрит на кукольное действие снизу вверх. Он хорошо видит всю куклу, когда кукловод держит ее у самой ширмы, но как только он удаляет куклу от ширмы, бортик начинает ее срезать, и чем дальше от ширмы находится кукла, тем большая ее часть остается невидимой зрителю. В дезиллюзионном театре, т. е. в театре, где куклу показывают без ширмы, управляя ею открытым способом (этот прием применяется в южноиндийских традициях), движение куклы в пространстве ограничено еще больше: актер дает представление, сидя на земле и держа куклу перед собой. При таком способе показа игровая площадка практически не имеет глубины, а амплитуда движений куклы определяется размахом полусогнутой руки кукловода.

2. *Театр куклы на палке.* Чаще всего такое представление происходит на ширме и, следовательно, на него распространяются все те ограничения, которые накладывает иллюзионный способ показа из-за ширмы (над нею). В индонезийском театре тростевой куклы работают без ширмы, кукловод сидит на земле и показывает кукол перед собой, т. е. движение кукол в сценическом пространстве обусловлено теми же лимитами, что и в перчаточном театре Южной Индии. Однако жесты тростевых кукол, как уже отмечалось, обладают огромной выразительностью, поэтому по сумме составляющих театр тростевой куклы стоит на более высокой ступени развития сценического движения, чем театр перчаточной куклы.

3. *Театр куклы на нитях.* Куклы, управляемые сверху ни-

**5**

тями, могут перемещаться в любом направлении трехмерной игровой площадки. В этом типе кукольного театра движение достигает максимальной свободы, высшего развития, особенно в театре многониточных марионеток, где движение по сцене сочетается с жестом, близким по выразительности жесту тростевой куклы, и где у кукол большое число подвижных деталей.

Части книги, таким образом, следуют в соответствии с развитием технических возможностей для создания жеста куклы, с нарастанием свободы движения в сценическом пространстве, иначе говоря, с расширением канала пластики в художественном языке кукольного спектакля.

Описание каждого типа театра включает несколько его вариантов. Выбор их продиктован, с одной стороны, желанием представить полярные разновидности формы, с другой же — доступностью материала для описания. Последним обстоятельством, т. е. недоступностью или скудостью материала, объясняется и отсутствие описания некоторых традиций, неравномерность объема глав.

Краткий обзор литературы по театру кукол Востока вошел в книгу о плоскостном театре [163, с. 3—4, 157—158]. Существенных изменений за прошедшие годы не произошло: фундаментальных обобщающих работ опубликовано не было, хотя в отдельных областях исследования углубляются. Более целесообразным представляется давать библиографию по ходу описания.

Автор приносит глубокую благодарность за помощь в работе над книгой А. М. Дубянскому, Ф. Зельтману, Е. В. Ивановой, М. В. Крюкову, Нго Ньы Биню, Б. Б. Парникелю, Е. В. Ревуненковой, Г. Ф. Ронской, Л. В. Хохловой, Хуан Шуин, М. А. Членову.

# ЧАСТЬ I КУКЛЫ НА ПАЛЬЦАХ (ПЕРЧАТОЧНЫЕ)

Если вы захотите познакомиться с историей театра перчаточных кукол, то вы найдете достаточно литературы о европейских представлениях, об американском их варианте (правда, в основном на европейских языках), о русском «Петрушке». Но вы окажетесь в затруднительном положении, если ваше любопытство потянет вас за пределы Запада. И дело не только в мощном языковом барьере, который немедленно преградит вам путь. Дело в невнимании исследователей к этой форме кукольного театра. Подробных описаний совсем мало, почти все они сделаны сравнительно недавно, главным образом в XX в. Больше всего мы обязаны за разработку этой темы этнографам: это они отправлялись в дальние экспедиции, разыскивали народных кукольников, записывали с их слов тексты представлений, фиксировали особенности их быта, составляли подробные и точные описания кукол, устройства сцены, фотографировали или снимали на кинопленку фрагменты представлений. К сожалению, вся эта работа, называемая полевыми исследованиями, стала проводиться во времена, когда традиционный театр отмирал. Поэтому многие важные черты его прошлого так и остаются для нас тайной, открывающей широкий простор для построения различных гипотез и умозрительных спекуляций о происхождении и истории перчаточной куклы.

В этой части книги обобщен накопленный материал по перчаточному театру зарубежной Азии. В ней рассматриваются представления Индии, Ирана, Китая. Описание среднеазиатского варианта осталось за пределами этой работы, так как сравнительно недавно была опубликована монография °б узбекских представлениях М. Кадырова [59], статьи И. Нурджанова — о ходжентских и бухарских [107; 108].

**7**

## Глава 1 В ИНДИИ

### *Традиция Тамилнада*

До самого последнего времени исследователям кукольного театра ничего не было известно о перчаточных куклах Индии. Только во второй половине XX в. начали появляться упоминания и краткие описания. Судя по ним, представления перчаточных кукол были распространены почти по всей стране и сохранились во многих штатах до наших дней.

Прежде всего следует отметить сообщение в бомбейском журнале «Марг» за 1968 г. о том, что на Малабарском побережье (юго-западном побережье Индии, омываемом Аравийским морем) некоторые племена аборигенов используют перчаточных кукол с магическими целями в племенных ритуалах [238, с. 18].

Далее, на юго-востоке Индии, в штате Тамилнад (Тамил-наду — земля тамилов), в горных лесных районах, где живут потомки племени охотников-кураваров, поклонявшихся древнему местному божеству Муругану, бродячие кукольники и сейчас еще дают представления перчаточных кукол, рассказывающие об этом божестве. В 1960-х годах музей Бхаратья Натья Сангх (Нью-Дели) приобрел около г. Тиручендура, одного из центров поклонения Муругану, комплект кукол и текст пьесы под названием «Свадьба Субраманьи». По мнению филологов, познакомившихся с рукописью, ее текст сложился в XVI в. Найденная пьеса не опубликована, но кто такой Субраманья и о чем идет речь в представлении, можно понять по работам, исследующим индийскую мифологию и литературу {35, с. 442—445; 46, с. 182; 47, с. 16—17].

Культ Муругана, бога охоты, войны, победы древних тамилов, возник, как полагают специалисты, у племен горных охотников. Позднее на местный культ Муругана наложился культ Сканды, одного из богов индуизма. В индуистской мифологии Сканда считается предводителем войска богов и иногда осмысляется как бог войны. Несколько мифов рассказывают о рождении Сканды. По одному из них, Сканда был сыном бога огня Агни и пылавшей к нему страстью богини Свахи. Соединяясь с Агни, Сваха последовательно принимала облик шести разных женщин, и поэтому Сканда родился с шестью головами и двенадцатью руками и ногами. По другому мифу, Сканда был сыном Шивы и Парвати. В мифах Сканда описывается неженатым юношей или молодым богом, супругом Девасены (олицетворяющей небесное воинство).

8

В Южной Индии Сканда отождествился с Муруганом, их слившийся образ почитается там под именем Субраманьи (Субрахманьи), что значит «расположенный к брахманам». В иконографии его изображают с шестью головами и двенадцатью руками, сидящим верхом на павлине (или слоне), со знаменем, на котором красуется петух. Его атрибутами служат также копье, лук, гирлянды цветов. В тамильских мифах у Субраманьи-Муругана кроме Девасены появляется вторая жена — Валли. И, видимо, история его женитьбы на Валли, дочери простого охотника, рассказывается в представлениях перчаточных кукол. Краткое содержание этой истории дается по работе Камила Звелебила [465, с. 227—229].

Жил в горах охотник по имени Намбн. У него было много сыновей, н© ни одной дочери. Очень хотелось Намби и его жене, чтобы у них появилась дочка, однако девочки все никак не рождались.

Недалеко от деревни охотников поселился святой отшельник. Дни и ночи проводил он в религиозных размышлениях, но однажды аскета отвлекла от них проходившая мимо газель. Ее красота поразила святого-етарца и пробудила в нем сладострастные мысли. Мысли проникли в чрево газели и превратились в плод, в тот же миг в плод воплотилась дочь Вишну. В результате газель родила девочку. Увидев странного детеныша, газель испугалась и убежала. Новорожденная осталась лежать в ямке, вырытой женами охотников, искавшими для пропитания племени плоды сладкого картофеля («валли»). Там ее нашли Намби и его жена; они очень обрадовались, взяли к себе и назвали Валли.

Когда Валли исполнилось 12 лет, то, по обычаю племени, ее послали охранять от диких зверей и птиц поле, засеянное просом. Поле находилось далеко от деревни, и поэтому все время, пока не созреет урожай, девушка должна была жить в маленькой хижине около посевов. Однажды на поле спустился небесный мудрец Нарада. Заметив прекрасную девушку, он тотчас вернулся на небеса и доложил богу Муругану о ее необыкновенной красоте. Муруган принял вид охотника и явился на землю. Юная сторожиха была так дивно хороша, что бог воспылал к ней страстью.

Затем происходят разные события, мешающие Муругану соединиться с Валли, но, прибегнув к помощи своего небесного брата Ганеши (слоного-лового сына Шивы, бога — устранителя препятствий), Муруган становится возлюбленным- Валли и каждый день навещает ее.

Скоро, однако, свиданиям влюбленных пришел конец: просо созрело, урожай собрали, Валли вернулась в свою деревню. Муруган, не найдя на обычном месте возлюбленной, проник ночью в селение охотников и похитил ее. Вождь племени снарядил погоню. Отряд охотников во главе с Намби бросился по следам похитителя и настиг Муругана. В ярости охотники выпустили свои стрелы. Но оружие смертных не причинило вреда могущественному богу. На его знамени пропел петух, и все преследователи пали замертво. Валли стала оплакивать отца и соплеменников, но Муруган подхватил ее и понес дальше. Тут на пути его возник Нарада. Небесный мудрец напомнил Муругану, что нельзя жениться на девушке, не получив согласия ее родителей. Тогда Муруган вернулся, оживил охотников-и предстал перед ними в своем истинном виде — шестиголового и двенадца-тирукого божества, восседающего на павлине. При виде своего божества охотники распростерлись перед ним на земле, принесли жертвы, помолились. Муруган получил согласие родителей Валли. После пышной свадьбы, устроенной по обычаям племени, он унес молодую жену на небеса. Там их с радостью встретила Девасена.

**9**

Как же представляют в перчаточном театре такую насыщенную событиями и действием историю?

Труппа тамильских кукольников состоит из трех человек: кукловода, певца-рассказчика и музыканта, играющего на маленьком барабане *(уддуку).* Они работают, сидя на земле. Место, где сидят исполнители, может быть огорожено невысокой загородкой, не мешающей, однако, видеть всех членов труппы (видимо, ее назначение в том, чтобы обозначить границы сцены). Словесный текст всегда имеет стихотворную форму и поется или произносится нараспев. Рассказчик держит в руках цимбалы, ударами в которые подчеркивает ритм повествования и разделяет фразы диалога [238, с. 19].

Подробного описания представления, его художественных приемов пока никто не опубликовал. М. Контрактор отметила только, что оно начинается с традиционного для индийского театра обращения к богу Ганеше, а заканчивается бурным, нарастающим по темпу танцем кукол (к сожалению, без объяснения — каких). Поэтому говорить о выразительных средствах этого театра в целом невозможно. Однако в журнале «Марг» М. Контрактор поместила несколько фотографий тамильских кукол. Они позволяют судить о некоторых изобразительных приемах этой кукольной традиции.

У тамильских кукол имеется особенность, отличающая их от .обычных перчаточных кукол: их руки суть не пустые рукава костюма, в которые продеты пальцы актера, а вылеплены из глины и обклеены цветной бумагой или тканью. В том месте, где глиняная рука прикрепляется к плечу куклы, в глине оставляется углубление. В углубление входит часть, пальца актера, и, таким образом, кукла может делать жесты. Но жесты длинной, тяжеловатой глиняной руки получаются, менее живыми и разнообразными, чем жесты обычной перчаточной куклы.

Недостаточность пальцевого управления, порождающая скованность и вялость жеста, компенсируется в тамильских куклах внешней тростью: у некоторых кукол на фотографиях к статье М. Контрактор, правда не у всех, к кисти кукольной руки идет тонкая проволока. Так, проволока прикреплена к одной руке Валли, у другой куклы проволочные трости идут к обеим рукам. Здесь мы встречаемся со смешанной техникой управления, при которой к внутреннему управлению пальцами добавляется внешнее управление тростью-проволокой. Трости не маскируются.

Относительная независимость величины кукольной руки от длины пальца кукловода используется в этом театре как особое выразительное средство. На иллюстрациях в «Марге», например, встречается кукла, одна рука которой вдвое длиннее другой. Вероятно, это служит для каких-то специальных трюков или для личной характеристики персонажа.

**10**

Применяется в тамильском театре прием изображения персонажа разными куклами. Субраманья может предстать то в обличье охотника, то старца-отшельника, то в своем «истинном» виде — грозного бога с шестью головами и двенадцатью руками (головы расходятся от шеи веером, а многочисленные короткие руки пришиты к широкому балахону, заменяющему корпус и ноги; вполне очевидно, что руки эти никак не действуют, они лишь выражают божественное качество персонажа).

Этим ограничивается опубликованный материал по тамильскому театру. Можно еще добавить, что на тамильском языке театральная кукла называется *поммаль,* кукольное представление — *поммальаттам* fl35, с. 55; 369, с. 40; 294, с. 96], но. есть ли специальный термин для кукол, надеваемых на руку, установить не удалось, словари его не дают.

Сопоставление содержания представлений с их техникой и способом показа приводит к заключению, что действие в них развертывается главным образом в напевно-словесной, а не в пластической форме, слово в системе выразительных средств занимает доминирующее место, куклы служат лишь малоподвижной иллюстрацией к словесному рассказу. Другая характерная черта тамильского театра — отсутствие стремления, свойственного европейскому театру, спрятать актера за ширму, создать иллюзию самостоятельной жизни куклы: кукловод работает открыто; в тех случаях, когда руки куклы управляются тростями, трости не маскируются.

### *Традиция Кералы*

Сравнительно недавно появились публикации о перчаточных куклах Кералы (несколько фраз в работе М. Контрактор, беглое упоминание и фотография в книге индийского автора Ш. Пармара и, наконец, небольшая специальная статья немецкого этнографа Ф. Зельтмана). В этом соседнем с Тамнлнадом южноиндийском штате местные жители (ма-лаяли) называют театр кукол *пава кутху (пава* — кукла, *кутху*—игра, драма, пьеса, представление). Иногда этим словосочетанием называют и перчаточный театр [369, с. 112— 113], но в языке народа Кералы сложился и самостоятельный термин — *пава катхакали* [406, с. 129]. Поскольку *катха-кали* — вид южноиндийской музыкально-танцевальной драмы, то термин можно истолковать как «куклы, сделанные в стиле персонажей катхакали», или «кукольное представление катхакали».

Потомственных кукольников, продолжающих показывать перчаточных кукол, в Керале осталось немного. Да и тех, по сути, уже нельзя назвать профессионалами. Спрос на их ис-

**11**

кусство сохранился только в глухих деревушках, играют они редко, получают очень небольшое вознаграждение. У каждого кукольника появилась вторая профессия, которая стала основным способом зарабатывать на жизнь.

В перчаточном театре Кералы показывают эпизоды из древнеиндийского эпоса «Махабхарата». Тексты «Махабха-раты» слывут священными, слушание или представление ее эпизодов в театре считается богоугодным делом, жертвоприношением богам. Приглашают кукольников на религиозные праздники или важные семейные торжества. В прошлом представление пава катхакали устраивали во время эпидемии, засухи, полагая, что оно способно смягчить гнев богов и прекратить бедствие [406, с. 130]. Все это говорит о том, что спектакли перчаточных кукол Кералы не принадлежат к разряду светских развлечений. Известно об этом театре крайне мало еще и по той причине, что кукольники неохотно играют перед посторонними.

Ф. Зельтман, проводивший в Керале полевые исследования, пишет, что для представления сооружают временную сцену *(пандал)* размерами 3 м в ширину, 2 м в глубину, 2 м в высоту и закрывают ее занавесом *(тира шила)* [406, с. 135]. К сожалению, из его описания .не очень понятно, как происходит показ кукол: служит ли занавес фоном, или его открывают перед спектаклем? Но в любом случае зрители видят сидящих на сцене исполнителей. Это подтверждают документальные фотографии, помещенные в книге индийского искусствоведа Шьяма Пармара Г369, с. 112—113], в альбоме, изданном Международным союзом кукольников f253, с. 112], и в той же статье Зельтмана [406]. Судя по фотографиям, «сцена» может быть намного проще: на небольшой поляне лежит лишь циновка, покрытая ковриком. В центре циновки сидит пожилой бритоголовый кукловод. Он держит перед собой двух кукол, надетых на обе его руки. Куклы в длинных юбках, спускающихся ниже локтей актера, у одной на голове корона с прикрепленным сзади небольшим диском наподобие нимба, вторая без короны, ее голова покрыта шалью, падающей на спину. Рядом с кукловодом сидят несколько музыкантов и певцов. Как поясняет Ф. Зельтман, музыканты играют на барабане *ченда,* цимбалах *кули талем,* гонге *ченга-ла* [406, с. 135]. Главного актера труппы называют *вадхиар* [406, с. 128].

Традиционный сезон представлений — с февраля по июнь. Играют ночью, при свете масляной лампы *нила вилакку* [406, с. 135]. Перед началом приносят жертвы богу Ганапати (Ганеше). Западногерманский этнограф видел за время своей экспедиции пять представлений, в основе которых были эпизоды из «Махабхараты». Они длились от полутора до четырех часов'.

**12**

По словам кукольников, в прошлом комплекты пава кат-хакали включали до 120 кукол. Но Зельтман нашел всего 15. Семь из них он демонстрирует на иллюстрациях к своей статье, имена остальных называет в кратком изложении сюжетов виденных спектаклей (по описанию получается не 15, а 17 кукол, но, вероятно, дело не в ошибке Зельтмана, а в том, что одну и ту же куклу могли использовать для разных ролей, особенно после того, как наборы традиционных кукол «тали сокращаться).

Головы и руки кукол деревянные, головы вместе со сложными коронами вырезают профессиональные резчики. Индийские специалисты считают пава катхакали самыми совершенными в художественном отношении среди индийских перчаточных кукол.

В литературе пока не появилось ни подробных описаний выразительных средств представлений пава катхакали, ни тем более их анализа (Зельтман сосредоточил внимание на этнографическом аспекте, не углубляясь в театральный). Но название театра, указывающее на сильное влияние танцевальной драмы катхакали, и хорошая изученность последней позволяют догадываться об общем характере и основных художественных принципах этого театра.

Катхакали — танцевальная драма с очень разработанным языком жеста (особенно пальцев) и мимики лица. Истоки ее, как полагают исследователи, уходят в храмовые ритуальные танцы, в культ поклонения богине Кали. Исполняют драму только мужчины. Танцовщики изображают события условным языком жеста, мимики, движений тела, а сидящий рядом со сценой хор рассказывает тот же эпизод пением. Танец и пение сопровождаются игрой на ударных инструментах — барабанах, цимбалах, гонгах [463, с. 90—118].

Помимо языка жеста и мимики важная роль в системе выразительных средств катхакали отведена костюму и гриму. Эти внешние (Признаки отражают социальные (костюм) и духовные (грим) качества персонажа. Например, цари, князья (к ним относятся и боги, царствующие на небесах, и герои «Махабхараты», принадлежащие к царским родам) отличаются прежде всего круглыми, сужающимися кверху коронами, позади которых прикреплен большой сверкающий диск — знак славы. Они одеты в жакеты с длинными рукавами, широкие юбки на кринолине, украшены ожерельями, браслетами на руках и ногах. У женских персонажей корон не бывает, их головы покрывает спускающаяся на спину шаль, на них жакеты и юбки без кринолина. Еще проще костюм брахманов-отшельников: он состоит из белой ткани, обернутой вокруг бедер в виде узкой юбки.

В сложном гриме катхакали, сочетающем рельефные накладки и многоцветную раскраску лица, отражено понятие

**13**

древнеиндийской философии о трех качествах бытия — *гунах* [463, с. 104—112; 17, с. 139—145]. По представлениям древнеиндийских философов, силе гун подвластно все существующее, ими направляются даже действия богов. Мировые процессы, а также действия и поведение людей разделяются в зависимости от преобладающего в них качества на три группы. Эти качества называются *саттва, раджас, тамас.* В соответствии с преобладанием одного из них персонажи катхакали. разделяются на три основных типа: *саттвика, раджа-сик, тамасик.* Первых характеризует знание истины, умиротворенность, способность к незаинтересованному действию, бесстрастное отношение к миру, ясность духа. В грим этих персонажей включается зеленый цвет (к ним принадлежат Арджуна, Юдхиштхира, Кришна). Вторым свойственна чрезмерная эмоциональность, следствием которой выступают страстные желания, страстное отношение к миру, заинтересованное действие. В грим этой группы добавляется красный цвет (примером служат Бхима, Дурьйодхана). Третьих объединяют невежество, незнание истины, дикость. В грим этих персонажей вкрапляется черный цвет (среди них обезьяны Хануман, Сугрива, Валин). Грим в пределах общего типового рисунка и преобладание того или иного цвета варьируются в зависимости от личных качеств персонажа.

Проецируя известное о танцевальной драме катхакали на перчаточных кукол Кералы, можно заключить, что во внешнем виде кукол передается развернутая характеристика персонажей, параллельная словесной. Но так как этим куклам недоступен язык мимики и пальцев, то вполне очевидно, что и в этой индийской кукольной традиции ведущее место в художественном языке занимает слово, звучащее в вокальной, песенной форме. Кукла остается очень выразительной иллюстрацией к слову, много сообщающей о персонаже, но мало действующей физически. Дезиллюзионный характер индийского театра кукол проявляется здесь с не меньшей полнотой, чем в тамильском варианте: ширма, скрывающая исполнителей, отсутствует, кукловод работает на глазах у зрителей.

Что касается смысла и содержания представлений, то театр пава катхакали относится к религиозному типу театра: об этом говорят и поводы для представлений, и принадлежность кукольников к брахманской касте наяров. Это своеобразная жертва богам.

### *Традиция Ориссы*

У народов Северной Индии представления перчаточных кукол носят более светский характер. В штате Орисса, рас-

14

положенном вдоль северо-восточного побережья Индии, кукольные представления называют *сакхи ната, кандхаи ната, сакхи кандхаи (сакхи* — девушка, *кандхаи* — кукла, *ната* — танец). Представления перчаточных кукол выделяют по их содержанию термином *гопа лила (гопа —* пастух, *лила* — игра) или *Кришна лила* (игра о Кришне) [436, с. 91, 94; 238, с. 17—18; 369, с. 112—113; 407, с. 641.

По деревням Ориссы от дома к дому бродят кукольники-сказители, предлагая крестьянам посмотреть и послушать какую-нибудь историю о подвигах пастуха Кришны и о его любви к прекрасной Радхе. Истории о Кришне очень распространены в орисском фольклоре и литературе, кукольники знают множество поэм, легенд, сказаний, песен, посвященных этому богу-пастуху, который почитается как одно из земных воплощений Вишну. Сказание о Кришне пересказано на русском языке (см., например, «Три великих сказания-древней Индии» [178, с. 297—379]), поэтому можно не останавливаться на общем содержании этой истории. Следует только отметить, что все сказание целиком не исполняют, играют отдельные эпизоды.

Орисский кукольник работает один или в паре с музыкантом. Представления показывают днем, лишь по большим религиозным праздникам их дают и ночью. Работают открытым способом, иногда за спиной натягивают между двумя палками фоновую одноцветную занавеску (Зельтман видел представление, в котором задник был красным, размером 2 м в ширину и 1,5 м в высоту, называли его *тхана* Г407, с. 66]). Опубликовано несколько фотографий орисских представлений [369, с. 112—113; 253, с. 112; 383, с. 38—39; 407, с. 63, 67]. На фотографии Пармара представление дает один актер. Он сидит, скрестив ноги, на циновке, что-то поет и показывает надетую на правую руку куклу. Левой рукой бьет в барабан, лежащий на земле около его ног. Барабан продолговатый, двусторонний, называется *пакхавадж* или *дхолки, долак* [238, с. 18; 407, с. 66—67]. Кукла в длинной юбке изображает Радху. На остальных фотографиях представление дают двое актеров: кукловод показывает двух кукол, а сидящий рядом музыкант играет на барабане (в каталоге американской выставки «Папетри оф Индия» оба очень темпераментно поют).

Ф. Зельтман отметил, что диалогов мало, в основном рассказ ведется в описательной форме или в форме монолога персонажа. Кукла Радхи обязательно танцует.

### *Традиция Уттар-Прадеша*

К комедийному, развлекательному жанру принадлежат представления штата Уттар-Прадеш, жители которого дол-

15

roe время находились под властью мусульманских правителей. Театр перчаточных кукол сохранил воспоминание об этой эпохе: куклы одеты в мусульманские костюмы, главные персонажи — жены мусульманского правителя *наваба* (титул наместника провинции). Представление состоит из комических эпизодов семейной жизни наваба, в которых его жены — Гулабо и Ситабо — постоянно мешают друг другу, ссорятся, дерутся, таскают друг друга за волосы. В народе этот театр называют именами комических героинь. Если говорят «Гулабо Ситабо ка тамаша» («играют Гулабо и Ситабо»), все местные жители понимают, что речь идет о спектакле перчаточных кукол. Кукол показывают без ширмы, актер и управляет ими, и говорит за них. Если его сопровождает музыкант, то последний играет на барабане и участвует в диалогах [396, с. 2—3; 131, с. 152]. Представления «Гулабо—Ситабо» по способу показа типично индийские, очень похожие на орисские гопа лила. Но по построению пьесы, по ее драматургической форме этот театр гораздо ближе к театру перчаточной куклы Средней Азии, Ирана и, видимо, испытал влияние кукольников этих стран, проникших в Индию вслед за мусульманскими завоевателями.

### *Современные трансформации и некоторые обобщения*

Кроме описанных представлений встречаются совсем беглые упоминания о перчаточных куклах и в других штатах. Но никаких подробностей о них не сообщается. Традиционная форма представлений перчаточных кукол в Индии отмирает, она сохранилась только в глухих сельских районах. На смену ей приходит новая, развивающаяся под влиянием современного европейского театра. В этих модернизированных спектаклях действие идет на удлиненной высокой ширме, скрывающей нескольких актеров и создающей иллюзию самостоятельной жизни куклы; в них показывают современные пьесы, часто заимствованные из репертуара западных театров (в Дели, например, играли «Репку») [238, с. 41]. Правда, модернизированный перчаточный театр появляется пока только в самых крупных городах, и в первую очередь на телевидении.

Как ни ограниченны сведения о традиционном перчаточном театре Индии, на их основе все же можно определить его наиболее характерные черты. Это: сохранившаяся в более или менее явной форме связь с религией; главная роль слова в системе выразительных средств (выражение действия пьесы в словесной, а не в пластической форме); широкое введение в текст повествования от третьего лица («от авто-

**16**

pa»); преобладание вокальной формы исполнения словесных текстов; дезиллюзионный, открытый способ показа, при котором кукловод работает без ширмы, на глазах у зрителей.

## Глава 2 В ИРАНЕ

### *Свидетельства прошлых веков*

В Лондоне, в Британском музее, хранится старинная персидская рукопись — богословский трактат XV в., сочиненный Хусейном Кашифи. В трактате есть глава, где театр кукол служит богослову поводом для релцгиозных размышлений, становится образом, помогающим выразить мистические абстракции суфизма. Рассуждая на эту тему, Кашифи приводит высказывание некоего свидетеля: «Однажды, явившись во время представления, увидел я сидящего человека, который, натянув над головой... (хэймэ.— *И. С),* держал... две куклы и то задавал вопрос за одну... голосом взрослого мужчины, то отвечал за другую... голосом девушки, слабым и тонким... (Куклы.— *И. С.)* поссорились, поколотили друг друга и снова стали мириться». Далее Кашифи пишет, что . представления с хэймэ можно давать днем и что кукол приводят в движение руками [29, с. 50—52].

На сегодняшний день это первое известное нам упоминание об иранских перчаточных куклах и о термине, которым называли ширму, служившую им сценой.

Два века спустя, в середине XVII столетия, появляется свидетельство, объясняющее конструкцию хэймэ. Оно принадлежит немецкому ученому Адаму Олеарию. Весной 1637 г. послы Голштинского герцога, отправленные в Персию для торговых переговоров, дожидались в г. Шемахе разрешения шаха на въезд в его столицу. Адам Олеарий, будучи секретарем посольства, вел подробный дневник путешествия. Довольно хорошо известны его описание и зарисовка кукольного представления в «Московии», но мало кто знает, что в том же дневнике встречается запись о кукольном представлении в Шемахе. Первого марта, в день большого мусульманского праздника, хан Шемахинский пригласил немецких послов на пир. «Там были всякого рода потехи»,— пишет Олеарий и, перечисляя их, между прочим говорит: «Один скоморох выделывал штуки с покрывалом, представлял сцену из камкового покрывала, которое одной стороной обвязывал вокруг своего пояса, а другую приподнимал верх

17

и с такою кукольною комедией ходил кругом, точно как это делают русские комедианты» [112, с. 545].

Можно напомнить, что на рисунке Олеария, посвященном московским уличным развлечениям, ширма перчаточного театра похожа на юбку, поднятую от пояса вверх и скрывающую голову и руки актера [111, с. 189]. Впрочем, иранская ширма не всегда подвязывалась к поясу, она могла быть и другой конструкции. Об этом мы узнаем от английского путешественника лорда Уильяма Оузли. Он же впервые в европейской литературе называет имя персидского героя перчаточного театра и пересказывает сюжет виденной им пьесы. Это было в Тавризе летом 1812 г. Представление давали двое актеров. Один из них, развернув кусок зеленоватого полотна, быстро прикрепил его к метровой высоты деревянному каркасу и сел внутри этой низенькой ширмы. Оттуда, невидимый зрителям, он управлял куклами. Второй актер, стоя снаружи рядом с ширмой, вел диалог с персонажами и комментировал действие.

Главное лицо пьесы, Пэхлэван, «знаменитейший герой и боец», выглянул из двери или из окна своего дома, увидел девицу и тотчас страстно влюбился. Его друг — стоящий около ширмы актер — советует забыть красавицу, эта страсть принесет Пэхлэвану несчастье, а то и гибель, так как девица — сестра свирепых чудовищ-великанов — «дивов». Пэхлэван не слушает совета. Является громадный див со страшным лицом и двумя длин ными рогами. Герой явно струсил, но в конце концов нападает на дива и после драки, в которой они колошматят друг друга руками и веслами, Пэхлэван убивает противника. Его огромную голову он вывешивает на фасаде ширмы. Так он сражается подряд и с остальными дивами-братьями возлюбленной: с желтым, красным, белым, черным, пятнистым, однорогим, с головой собаки, а в заключение с матерью дивов, старой ведьмой с черным лицом и белыми волосами. После каждого боя на ширме вывешивается голова побежденного. Пэхлэван немедленно хочет насладиться плодами победы. Но друг останавливает его, убеждая, что жениться нужно по всем правилам. Являются мулла и казий (судья). Идет долгий торг из-за приданого, затем следует свадебная процессия *(арузи),* в которой проходят кукла, играющая огнем, две танцовщицы, несколько музыкантов. Наконец Пэхлэван остается вдвоем со своей возлюбленной. Жестами он выражает силу своей страсти — жесты вполне понятны, но не слишком деликатны, хотя из уважения к важному иностранцу многие нескромные моменты в этой заключительной сцене были опущены.

Местное население говорило на одном из диалектов тюркского языка, на нем же играли представление и кукольники. Оузли не понимал слов, но по реакции зрителей видел, что в диалоге кукол много юмора. Пэхлэван верещал таким же пронзительным голоском, каким разговаривал и английский Панч. Оузли сказали, что кукольники принадлежали к цыганскому племени карачи [368, т. 3, с. 404—405].

Чуть позже иранист Александр Ходзько знакомит французских читателей с содержанием другой пьесы из репертуара Пэхлэвана (Ходзько называет его «Пэхлэван кэчэль», что

**18**

значит «плешивый богатырь»): Пэхлэван в гостях у ахунда (главного духовного лица мечети). Опубликовав ее сюжет в журнале 1844 г., он снова возвращается к этой теме в монографии о персидском театре 1878 г. [234, с. 166; 235, с. XVI— XIX].

Характеризуя Пэхлэвана кэчэля, А. Ходзько пишет, что внешне он во многом похож на европейских кукольных героев, только одет как мусульманин и бритоголов. Главное, что его отличает,— большая ученость (он не просто грамотен, он начитан, он даже поэт), редчайшая эрудиция в религиозных вопросах и глубочайшее лицемерие. Пэхлэван прикидывается святошей. Любимое занятие этого героя — дурачить мулл и волочиться за женщинами (а иногда и за мальчиками). И дальше Ходзько пересказывает пьесу, дающую пример обхождения Пэхлэвана с муллами:

Пэхлэван навещает ахунда. Уже одно то, как он представляется, вызывает в публике смех. Его речь, его поведение—образец святости. Он все время глубоко вздыхает, произносит молитвы, сыплет изречениями из Корана, утрируя произношение гортанных звуков арабского языка, декламируя стихи монотонно, без выражения и без единой ошибки — как делают лучшие ученики местных арабистов-богословов, поясняет А. Ходзько, хорошо различавший фонетические особенности арабского и персидского языков и понимавший комичность акцента Пэхлэвана для слуха перса. В присутствии такого гостя (ведь его произношение свидетельствует о глубочайшем знании священных текстов!) ахунд чувствует себя школьником, которому преподают урок. Он начинает вторить Пэхлэвану, они читают молитвы хором, воспламеняясь все больше и больше.

Пэхлэван переходит от молитв к богословским рассуждениям. Тема его разглагольствований — налоги и пожертвования в пользу духовных лиц. Выясняется, что он — знаток мусульманской истории и мусульманского права, он знает до мельчайших подробностей жизнь Пророка, к тому же он необычайно красноречив, он приводит случаи из жизни Мухаммеда, он опирается на факты, оправдывающие налоги и добровольные подношения. «Да здравствуют налоги!», «Да здравствуют пожертвования!» — заканчивает Пэхлэван. Ахунд в восхищении. Но это еще не все: Пэхлэван, оказывается, большой эрудит и знаток суфийской поэзии, он знает множество мистических стихов, в которых под мирским покровом вина и любви воспеваются тайны Провидения. Он вдохновенно их читает, рисуя картину блаженства, ожидающего праведных мусульман после смерти, он воспевает рай, райские пиры, райские вина, прекрасных гурий с глазами газелей. Ахунд совершенно зачарован, он млеет от блаженства, оба собеседника в экстазе, они грезят наяву, им кажется, что они уже в раю, что они вдыхают аромат жареной дичи, которая, говорят, висит там прямо на ветвях райских деревьев. Каким-то образом они попадают в дом ахунда, а там нашлись гитара и несколько бутылок «хулари» (лучшего в Персии вина). Они выпускают из рук четки, роняют Коран, играют на гитаре, чокаются бокалами с вином, пьют, танцуют, поют, пьянея все больше и больше. Помня о мусульманских законах, запрещающих употребление вина, легко представить пародийный характер этой пьесы.

Вероятно, пьес такого содержания в театре Пэхлэвана. было достаточно, во всяком случае, профессор Казанского университета И. Н. Березин, путешествовавший по Персии и напечатавший в 1852 г. свои путевые записки, отметил, что

19

«у персиан (существует.— *И. С.)...* и кукольная комедия, постоянно действующее и главное лицо которой есть *Пегле-ван-кечель,* плешивый богатырь; это персидский Тартюф, надувающий весь мир, особенно духовных» [12, с. 289].

А. Ходзько более внимательно исследовал эту черту характера героя персидского перчаточного театра и дал ей вполне убедительное объяснение: «Кэчэль Пэхлэван — персонификация иранского народа, народа высокой культуры, но в течение тринадцати веков находившегося под игом своих менее цивилизованных соседей; и хотя эти чужеземцы управляли им, подавляли его, держали в положении раба, он всегда сохранял чувство достоинства, он противостоял своим хозяевам внутренним сопротивлением, которое перерождалось в лицемерие. Благодаря терпению, ловкости, хитрости— качествам, которые мы находим у Кэчэля Пэхлэвана,— иранский народ в конечном счете побеждал своих победителей. Посмотрите на апостолов ислама, на татарских ханов — иранцы их развратили и навязали им свои нравы, свой язык и свою литературу» [234, с. 166].

*Пэхлэван XX века*

В начале XX в. в основном исполнялась пьеса о любовных похождениях Пэхлэвана. Один из ее вариантов записал в 1925 г. в Исфагани востоковед Ю. Н. Марр, другой — в 1927 г. в Тегеране этнограф Р. А. Галунов (погибший в предвоенные годы репрессий) [92, с. 81, 83, 84—88; *29, с.* 25—50]. Их записи помогают понять не только *что* играли в иранском перчаточном театре, но и *как* это делали.

Пьесу начинает Ведущий, стоящий перед ширмой. Он стучит по ширме и говорит: «Эй, хозяин, к вам пришли!» Из-за ширмы слышится ворчание: «Что еще нужно? Кто там?» — и вылезает слуга Пэхлэвана Мобарэк (букв, «благословенный», «благополучный», «счастливый»). Ведущий спрашивает слугу, как его зовут, тот долго не может вспомнить (применяется прием цепочки вопросов-ответов). Услышав наконец имя слуги, Ведущий меняет тему и спрашивает: «Где ты был?» Слуга отвечает: «Далеко» — и повторяется тот же прием диалога: Ведущий называет разные города, местности, страны, а слуга каждый раз говорит: «Дальше» (в тексте, пересказанном Ю. Марром, этот диалог идет между Ведущим и слугой, в варианте Р. Га-лунова вставляется в пьесу позднее, он происходит между Ведущим и Пэхлэваном). Затем Ведущий просит подарить ему *колях* (головной убор в виде остроконечной папахи). Мобарэк обещает, скрывается за ширмой, снова выныривает с шапкой в руках. Ведущий наклоняет голову, чтобы Мобарэку удобней было надеть на него колях, но вместо этого слуга бьет Ведущего по голове. Тот сердится, требует позвать хозяина.

Является Пэхлэван. Ведущий жалуется на Мобарэка. Пэхлэван зовет спрятавшегося в ширме слугу. Перепуганный слуга вылезает, трижды целует землю, ползает у ног хозяина, а хозяин ругает его и бьет. Мобарэк не выдерживает, начинает давать сдачи — завязывается потасовка. Ведущий с трудом разнимает дерущихся. Пэхлэван прогоняет слугу (в вариан-

**20**

те Галунова — двое слуг, темноликие Фируз и Мобарэк, последовательно сменяющие один другого).

Ведущий предлагает Пэхлэвану невесту, красавицу Сэрвеназ ханом. Красавица показывается — Пэхлэван от нее без ума. Начиваются переговоры о выкупе. Ведущий выступает посредником между невестой и женихом. Сумма выкупа постепенно уменьшается, но, хотя невеста все время сбавляет цену, в конце концов выясняется, что у Пэхлэвана нет ни гроша и платить ему нечем. Тогда Ведущий говорит (намекая на имя героя): «Ведь ты силач. Пойди и возьми ее силой». Но предупреждает: «Только не ошибись дверью. В соседнем доме живет Зэрдаб див (букв, «яростный, желчный дух»), смотри, не стукни к нему».

Несмотря на предупреждение, Пэхлэван ошибается, стучит в ворота дива, и перед ним вырастает разъяренный злой дух. От страха Пэхлэван проваливается за ширму и в следующем диалоге подает реплики изнутри. Див и Пэхлэван бранятся, посредником в их препирательствах снова выступает Ведущий. Див, например, кричит: «Подать его сюда!» Пэхлэван просит Ведущего: «Скажи, что я умер». Див рычит: «Подать его и мертвого!» Пэхлэван просит: «Скажи, что меня собака съела». Див требует: «Подавай мне собаку!» Пэхлэван просит сказать, что собака убежала на Ку Софэ (название горы). Див: «Подать мне Ку Софэ!» Пэхлэван: «Скажи, что мне ее не поднять» и т. д. Понемногу Пэхлэван смелеет, вылезает на ширму. Происходит очередная драка, в которой герой убивает дива (в варианте Галунова по очереди являются два дива, за ними — их мать-колдунья; Пэхлэван всех убивает; невеста в этом случае — сестра дивов и дочь колдуньи).

Ведущий дает Пэхлэвану на выкуп невесты мешок с деньгами (при этом идет игра слов: Ведущий говорит одно, Пэхлэвану слышится другое). Пэхлэван намерен сразу же отправиться к невесте, но Ведущий останавливает его, говоря, что нужно дождаться вечера. Пэхлэвану не терпится, и он хитрит: «А когда вечер?» Ведущий отвечает: «Когда заиграет нэккарэ (барабан)». Пэхлэван тотчас подражает звукам барабанного боя. Ведущий говорит: «Когда собаки залают». Пэхлэван лает собакой. Ведущий продолжает: «Когда запоет петух». Пэхлэван кукарекает. Наконец он угомонился и улегся спать на мешке.

Является вор. Он обещает Ведущему половину денег, если тот не разбудит Пэхлэвана, вытаскивает из-под спящего мешок и убегает, ничего не оставив сообщнику. Не получив своей доли, Ведущий будит Пэхлэвана. Тот отправляется искать вора, ловит его, приводит на цепи. Однако вор успел проиграть все деньги. Пэхлэван избивает его и прогоняет (в варианте Галунова — отрезает голову).

Ведущий советует испробовать еще один способ получить невесту: «Спой (попроси), чтобы девица вышла за тебя замуж». Пэхлэван поет, но Ведущий говорит, что у него плохо получается, нужно позвать учителя пения.

Приходит учитель пения — армянин Корапэт. В руках у него палка. Учитель поет, выстукивая палкой такт. Пэхлэван пытается повторить, но у него не выходит. Ведущий вмешивается: «Он не умеет. Вы ему еще раз покажите». Учитель снова поет. На этот раз Пэхлэван повторяет песню, выбивая такт на голове учителя. Тот падает замертво.

Зовут доктора. Доктор забирает пострадавшего в больницу (в варианте Галунова сцены с учителем нет, доктор является после убийства вора, Пэхлэван убивает и доктора).

Ведущий зовет невесту. Она выходит, и свадьба улаживается без выкупа. Новобрачные отправляются спать за ширму, говоря, что на ширме им мешают комары и блохи.

Через мгновение из-за ширмы слышны крики: это рожает Сэрв-е-наз ханом. Ведущий спрашивает: «Как же ты, не выйдя замуж, понесла?» Она отвечает изнутри, не показываясь: «Три месяца я его любила, три — он меня, три — вместе были». Слышны крики младенца. Пэхлэван выносит

**21**

его *наверх.* Ведущий рассматривает его и заключает-. «Вылитый отец!» Помогает герою приладить люльку, укладывает вместе с ним в люльку-младенца, качает люльку и поет колыбельную.

Этой колыбельной представление заканчивается.

Ю. Н. Марр видел «Пэхлэвана» в доме советского консула, куда кукольника позвали на детский праздник. Познакомившись с актером, пригласил его к себе для беседы. Уличный актер учитывал состав публики в консульстве и в доме ученого иностранца, он опускал наиболее рискованные сцены и выражения. Р. А. Галунов смотрел «Пэхлэвана» на окраине Тегерана, стоя в простонародной толпе, т. е. видел комедию в ее естественных условиях. Здесь текст отличается крайней непристойностью. Галунов записал его дословно, но при публикации ему постоянно приходилось прибегать к отточиям.

Сравнение реплик персонажей в записи Галунова обнаруживает, что непристойности, изощренные ругательства произносят главным образом партнеры Пэхлэвана (слуги,. дивы, Ведущий), а не он сам. Герой ими не злоупотребляет, стилистические особенности его речи, вероятно, проявлялись в другом (он ведь «поэт», как писал Ходзько). К сожалению, подстрочный перевод Галунова не позволяет судить о Пэхлэ-ване как поэте или знатоке суфийской поэзии и мистики. Но тут, однако, следует обратить внимание на биографию кукольника, приведенную Галуновым. В молодости *он* учился искусству слова у профессионального народного поэта, его учитель регулярно принимал участие в публичных стихотворных состязаниях. Позднее, окончив обучение, став хозяином кукольного театра и постоянно играя кукольную комедию о Пэхлэване, кукольник продолжал, как и его учитель, время от времени выступать в традиционных поэтических соревнованиях. Учитывая этот факт, можно предположить, что поэтические тонкости речи Пэхлэвана остались за рамками перевода.

Судя по записанным текстам, иранские кукольники прибегали к тем же стилистическим речевым приемам, которыми украшали свои представления и русские петрушечники. Например, часто вводилась игра на омонимах:

В *«Пэклэване»*

1

*Ведущий* (дает Пзхлэвану мешок с деньгами). *Пэхлэван.* Тут что? *Ведущий.* Лирэ (фунты). *Пэхлэван.* Рида (экскременты)? *Ведущий.* Не ридэ, а лирэ. *Пэхлэван.* А еще что? *Ведущий.* Ескенас (ассигнации).

В «Петрушке»

1

*Капрал.* Будешь человек казенный.. *Петрушка,* Как же я буду человек скаженный?

2 *Шарманщик.* Ты его убил. *Петрушка.* Кто его купил?

3 *Немец.* О, я! Их шпрехе гут. *Петрушка.* Кого тут жгут?

**22**

*Пэхлэван.* Есфенадж (шпинат)?

2

*Ведущий.* Селям-он а лейком

(Мир с вами)!

*Фируз.* Селям-он ар-ар кон

(реви по-ослиному)!

*Ведущий.* Какой там «ар-ар кон»,

скажи «алейком»!

*Фируз.* Селям аррэ бекон (пили)!

*Ведущий.* Пилу тебе в темя.

Сукин сын...

*Немец.* Мейн либер гер, вас? *Петрушка.* Какой тут ты нашел квас?

Встречаются оксюморонные фигуры (сочетание противоположных, несовместимых по смыслу слов и выражений):

В «Пэхлэване»

**1**

*■Фируз.* Боюсь, придет рыба, съест кошку.

2 *Ведущий* (расспрашивая, где был герой). Разве у города, где ты был, нет названия? *Пэхлэван.* Я был голоден и съел •его.'

В «Петрушке»

*i*

*■Цыган.* Лошадь хоть куда:

Без гривы, без хвоста, Только и есть Что голова одна, Да и ее еще нет, . Коновалу в починку отдана.

Иранские представления перчаточных кукол назывались в народе или по имени героя *«Пэхлэван ка кэчэль»,* или по типу ширмы *хэймэ йе кэмэр {кэмэр*— талия, пояс, следовательно, в буквальном переводе — поясная ширма, ширма, подвязываемая у пояса, на талии). В соседней Средней Азии, где бытовала разновидность «Пэхлэвана кэчэля» (там его имя произносилось как Палван качаль), поясная ширма сохранилась до XX в. Известна такая ширма и в Китае (см. здесь гл. 3). Но Галунов видел ширму другой конструкции, соответствующей описанию Оузли (и, возможно, *похожую на* низенькую ширму тамильских кукольников, только выше ее). По данным Галунова, невысокая (1,5 м) четырехугольная ширма стояла на земле. Плотная ткань натягивалась на четыре угловые стойки. В фасадном полотнище была прореха— в нее мог выглядывать какой-нибудь персонаж (прячущийся от Пэхлэвана слуга или сам герой, струсивший при виде дива). На фасадном бортике ширмы прикреплялась узкая доска. В ней были отверстия, в которые вставлялись предметы, нужные по ходу действия (например, люлька в финале комедии).

Труппа состояла из двух человек: владельца театра и его помощника. Хозяин исполнял роль Ведущего. Он стоял снаружи около ширмы. Помощник сидел внутри, управлял ку-

**23**

клами и отвечал на реплики Ведущего, за Пэхлэвана говорил в пищик *(сут-сутак).*

Представления «Пэхлэвана», описанные Ю. Н. Марром и Р. *А.* Галуновым,— одни из последних. В XX в. полиция преследовала уличных актеров. Гонения на них особенно усилились после революции 1905—1911 гг., когда, боясь новых народных волнений, власти запрещали любые людские сборища, арестовывали тех, кто их устраивал. Кукольникам приходилось искать приглашения в частные дома. Но такие приглашения были редки и, кроме того, требовали ломки всей комедии — и ее языка, и ее сценария, отказа от выработанных в общении с уличной публикой приемов. В неестественных условиях, оторванный от народной толпы, от своего привычного зрителя, площадной театр Пэхлэвана кэчэля быстро пришел в упадок и прекратил существование. '

*Некоторые обобщения*

Собранный и изложенный материал позволяет сделать следующие выводы.

1. Для иранского варианта театра перчаточной куклы типичны полный отрыв от религии, совершенная светскость содержания, пародийный характер сцен и персонажей, обращенность к народным низам.

2. Иллюзионный способ показа — основа его художественного языка. Кукловод спрятан за ширму, кукла как бы живет самостоятельной жизнью.

3. Партнерское сочетание живого актера и куклы — другая отличительная черта его выразительных средств. Живой актер (Ведущий) принимает активное участие в действии на ширме. Он — постоянный партнер кукол по диалогу, часто вмешивается в события комедии и физически (разнимает дерущихся, дает мешок с деньгами, просит надеть на него колях, помогает поставить люльку, качает ее).

4. Слово — импровизация речей героя, песен, диалога — остается в этой системе выразительных средств на первом плане, хотя и не доминирует до такой степени над движением, как в индийском перчаточном театре. Нельзя не отметить, что кукловод в этой традиции — лишь помощник главного актера-поэта. Пантомимические сцены, акробатические' номера занимают в представлении мало места (лишь в описании Оузли упоминается свадебная процессия, в которой участвовали кукла, играющая огнем, две танцовщицы и несколько музыкантов). Напрашивается вывод, что кукловож-дению в этой традиции придавалось второстепенное значение, движение здесь не так важно, как слово.

**24**

## Глава 3 В КИТАЕ

### *Из истории*

В старинных китайских источниках разные формы театра •объемных кукол не описывались раздельно, по ним трудно установить, о каком именно типе представлений идет речь. Самое раннее упоминание о театре объемных кукол появляется в эпоху Тан (618—907), легенды относят его происхождение к еще более отдаленным временам, однако совершенно очевидно, что в танских документах и в древних легендах говорится не о перчаточных куклах [25, вып. 3, с. 59; 322, с. *38;* 206, с. *6—7;* 170; 109, с. 270; 128, с. 353; 244, с. 34; 375, с. 7; 337, с. 92—93; 245, с. 97—98].

В литературе эпохи Сун (960—1279) китайские исследователи обнаружили термин, толкуемый некоторыми из них как «кукла на руке», «перчаточная кукла» *(жоу куйлэй,* где *жоу* — тело, плоть, *куйлэй* — кукла) [245, с. 107, 111]. Но все-таки этот факт нельзя считать бесспорным. Другие же пока не найдены. Глубокое прошлое китайской перчаточной куклы остается на сегодняшний день неясным.

Первые европейские свидетельства датируются концом XVIII в. Это беглое описание секретаря английского посольства Джона Бэрроу, посетившего Пекин в 1793 г., и английские гравюры, одна из которых хранится в мюнхенском Муниципальном музее, а другая — в лондонском Музее Виктории и Альберта. Обе воспроизводились в книгах по истории кукольного театра и, возможно, знакомы читателям, обе почти одинаковы по сюжету. На табурете стоит актер. Он скрыт ширмой-мешком, стянутым внизу у щиколоток наподобие шаровар. Над ширмой надстроен домик с террасой, на ней видна маленькая фигурка. Перед походным театриком — зрители (в одном случае китаец с веером, в другом — старик с палкой и мальчик), они смотрят вверх на кукольного героя [213, с. 201; 219, с. 125; 212 с. 134; 218 (1929), с. 137; 164, с. 114].

Менее известна гравюра, опубликованная в 1811 г. в четырехтомном труде Бретона де ля Мариньера «Китай в миниатюрах». На этой гравюре рядом с ногами кукольника виден конец опорной палки, поддерживающей ширму,— важная деталь конструкции, ускользнувшая от внимания первых английских зарисовщиков [226, т. 3, с. 173—180, табл. 54].

К XIX в. относится еще несколько рисунков. Судя по ним, ширма иногда подвязывалась не у щиколоток, а выше — у пояса, т. е. была по конструкции такой же, как старорусская,

25

зафиксированная Олеарием, староиранская и среднеазиатская [388, с. 70; 164, с. 115]. Иногда ширма не стягивалась внизу, а свободно падала на землю, закрывая ноги актера и подставку, на которой он работал [388, с. 75; 164, с. 116]. В музее Государственного академического центрального театра кукол (ГАЦТК) экспонируется ширма последнего типа. К основанию четырех сторон домика с террасой пристегивается кольцами плотное синее полотно. Надстройку поддерживает высокий шест. Деревянные детали покрашены в красный, зеленый, синий цвета, резные украшения позолочены, двери-портьеры, ведущие из задней глухой части домика на террасу, и навес-балдахин над террасой сделаны из шелка, расшитого цветами, фигурами зверей и птиц. Такой же шелковый коврик, пристегнутый поверх синего полотна,, спускается под террасой на фасад ширмы. На нем вышиты два льва, а между ними — шар.

*Сцена*

Действие в этом кукольном театре происходит, таким образом, в яркой, нарядной раме, на многоцветном, пестром фоне. Декораций не бывает, но на сцене может оказаться одно или два кресла-шезлонга (они закрепляются у фасадного бортика ширмы), сидя в которых персонажи ведут диалог или произносят монологи (точнее, поют арии) [375, с. 86]. В некоторых пьесах шезлонг служит ложем, кроватью.

Поскольку декорации отсутствуют, место действия определяется словом. Но не только словом. В этой кукольной традиции есть прием, зрительно указывающий на перемену обстановки. Здесь важную роль играют двери-портьеры, ведущие из задней глухой части театрика на открытую веранду. Их обязательно две, а в южнокитайских театрах бывает и три. Если меняется место действия, то персонаж выходит из левой от зрителя двери. Покидая место, где протекал эпизод, он скрывается в правой от зрителя двери. В южных традициях, если место действия не меняется, а персонаж. лишь временно оставляет сцену, то он уходит и возвращается через центральную дверь. Выныривать из-за бортика ширмы, как выходили на сцену персонажи русского «Петрушки» или персидского «Пэхлэвана», в китайском театре не принято, за исключением тех случаев, когда внезапно возникают сверхъестественные существа — различные оборотни, духи и т. д. Двери используются и для обозначения длинных путешествий: куклы выходят из левой двери, идут вдоль бортиков террасы к правой, скрываются за портьерой, снова выходят из левой и т. д. Чем длиннее путь, тем больше таких кругов совершают персонажи.

**26**

*Куклы*

Перчаточные куклы, появляющиеся на традиционной китайской ширме, отличаются маленьким размером. Величина их головок и длина рук (равная длине пальца актера) точно соответствуют пропорциям человеческого тела. Некоторые куклы дополнительно механизированы: у них вращаются глаза, открываются рты, шевелятся пальцы. В музее ГАЦТК хранятся куклы с подвижными глазами и с открывающимся ртом, в мюнхенском — с открывающимся ртом, в коллекции американского театроведа Майкла Малкина—со сгибающимися пальцами (четыре пальца — все, кроме большого, объединены шарниром). На иллюстрациях в альбоме «Кукольный театр мира», изданном Международным союзом кукольников (УНИМА) в 1965 г., есть несколько перчаточных кукол с другими сочетаниями движущихся пальцев [219, с. 136, ил. 117; 337, с. 93; 363, ил. 220, 221]. О таком устройстве кукольных рук пишет С. В. Образцов: «Если рука повернута ладошкой вверх, все пальцы одинаково вытянуты, но стоит только этой руке... повернуться ладошкой вниз, как от собственной тяжести два или три пальца сгибаются и возникает либо характерный для мужских ролей повелительный жест с вытянутым указательным пальцем, либо особый и не менее характерный жест молодых женщин, при котором помимо указательного пальца вытянут еще и мизинец, а средний и безымянный согнуты» [109, с. 261].

Кроме того, китайские перчаточные куклы способны держать предмет одной рукой (в европейских театрах они обычно берут предметы двумя руками, точно так же делали Петрушка, Пэхлэван и Палван качаль). Для держания предмета кисть кукольной руки изготавливается в виде сжатых в кулак пальцев. Внутри кулака проделывается отверстие-трубочка. В него, когда требуется, вставляются меч, пика, лук, веер, плетка, палка, коромысло — и кукла может фехтовать, стрелять из лука, обмахиваться веером, подняв руку — нести на плече коромысло с тяжестями и т. д. Чаще всего такое приспособление необходимо для военных персонажей. Есть у китайских перчаточных кукол еще одна особенность: они делаются с ногами (почти во всех остальных традициях у перчаточных кукол ног не бывает, в русском «Петрушке» ноги пришивались только к фигуре главного героя, и то не всегда).

На китайской ширме рядом с куклами, изображающими персонажи, могут появляться и действовать предметы, как бы материализующие абстрактные понятия. Так, пожелание успешной карьеры выражается возникающим на ширме головным убором, копирующим старинный головной убор первого министра китайских императоров; жизненная энергия,

**27**

магическая сила персонажа обозначается пучком разноцветных лент (они прикреплены к палке, которой размахивает стоящий за ширмой кукольник, и вьются вокруг куклы, обладающей этой энергией, или силой); пучок черных лент объясняет зрителям, что энергия или сила покидает персонаж, обычно это бывает в моменты, когда он ранен, побежден, убит, умирает [375, с. 87].

Говоря об особенностях китайских перчаточных кукол, следует отметить тщательность и тонкость отделки скульптурных деталей и одежды. Их головки и платье очень точно имитируют грим и костюм актеров китайской традиционной музыкальной драмы. Французский синолог Жак Пэмпано пишет, что театральных кукол, как правило, делают не кукольники, а профессиональные скульпторы, изготавливающие статуи богов [375, с. 92]. Символика грима и костюма китайской музыкальной драмы описана в ряде работ [206; 207; 466; 109; 333; 146; 26; 172; 168 и др.]. Проецируя это описания на театр кукол, можно сказать, что форма глаз,, изгиб бровей, рот, разноцветная орнаментальная раскраска лба, щек, конфигурация и цвет бороды кукол создают символическую характеристику физических, моральных, магических качеств, отражают даже биографию персонажа. Например, красный цвет в гриме лица выражает верность, преданность, честность, храбрость, мужество, доброту; черный — физическую силу и отвагу, а также усиливает качества преданности вплоть до самоотречения, готовности к самопожертвованию; белый свидетельствует о коварстве, вероломстве, лицемерии, корысти, бессердечии и т. д.

Китайский писатель Лу Синь приводит несколько традиционных объяснений этой символики: «Люди богатые и знатные бессердечны, заботятся лишь о собственной корысти, от обжорства болеют и способны на все, потому белый цвет стал символом вероломства. Красный цвет говорит о преданности и мужестве... Образ мыслей честного и мужественного довольно прост, он легко краснеет... Черный цвет выражает величие и силу. Почернеешь, если годы проведешь в боях» [84, с. 357]. Академик В. М. Алексеев, путешествуя по Китаю, слышал такое толкование красного цвета: «Стыд проходит через кожу, значит, есть совесть» [1, с. 42]. Большая густая борода — признак отличного здоровья. Длинную белую бороду носят старики, длинную черную — мужчины средних лет. Если борода разделена на три части, значит, перед зрителями утонченный интеллектуал, ученый, поэт или писатель. Красная или синяя борода определяет магов, владеющих тайнами колдовства, или сверхъестественные существа, принявшие человеческий облик. Владельцем красной бороды может быть и военный. Жиденькая маленькая бородка обычно выделяет комиков.

**28**

Платье куклы, его покрой и цвет, головной убор, украшения, как и в большинстве театральных традиций, выражают социальную характеристику, говорят об общественном положении персонажа в момент появления его на сцене. Существенны дополнительные детали. Например, флажки за спиной обозначают генерала, павлиньи перья в головном уборе указывают на то, что их носитель — повстанец, или чужеземный воин, или оборотень, принявший человеческий облик; богатую даму отличает от бедной помимо прочего цветок в прическе и т. д.

К сожалению, число китайских традиционных перчаточных кукол, доступных для изучения, крайне ограниченно и не позволяет проанализировать, насколько полно отражение канонов китайского театра во внешнем виде кукол.

*Репертуар (сюжеты и глубинный смысл)*

В европейской литературе, насколько известно автору, одно из первых описаний представления принадлежит русскому писателю и этнографу В. Крестовскому. Путешествуя по Востоку в 70-х годах прошлого века, он встречал бродячих актеров с ширмами на улицах Макао и Сингапура. То, что они играли, показалось ему очень похожим на кукольную комедию о Петрушке вплоть до «манеры... говорить и испускать комические крики с помощью губной машинки, которую комедиант вкладывает себе в рот». Об уличном представлении в Макао он рассказывает: «Мы сидели втроем на балконе нашей гостиницы, выходящей на набережную, как услыхали вдруг удары в небольшой тамтам... и вслед за тем внизу перед балконом остановились двое китайцев — пожилой и мальчик лет 15, помощник первого. Сгрузив со своих спин два ящика, они расставили четырехсторонние ширмы, затянутые ситцем, и, минуту спустя, на верхнем крае этих ширм появился наш старый знакомец шут Петрушка, только одетый китайцем... Происходит трагикомическая история с корейским тигром... представление с метанием палочек, с воинской муштрой... с ответом... перед полицейским судьей... На сцене появляется и расфуфыренная краснощекая „Мелитри-са" — не знаю только, как она называется по-китайски...» [72, с. 264—265].

Сейчас, спустя столетие, о репертуаре китайских перчаточных кукол известно значительно больше, и это позволяет внести поправки в описание В. Крестовского, вернее, в толкование виденных им сцен. Содержание китайского представления перчаточных кукол не составляет полной аналогии, как показалось Крестовскому, русскому «Петрушке».

**29**

Хотя в оба варианта входят похожие сцены, например заглатывание героя каким-нибудь животным с огромной пастью (тигром в китайском театре, собакой—в русском), номера жонглирования, фехтования, танцы. Но если любое русское представление на ширме можно назвать «комедией о Петрушке», так как все или почти все его сцены объединены одним героем, то китайское состоит из нескольких самостоятельных частей, причем некоторые раз от раза свободно меняются. К наиболее стабильной части относятся цирковые номера. В них виртуозно имитируют выступления бродячих жонглеров, акробатов, танцоров. Рядом с этими номерами соседствуют комические сценки, фрагменты из популярных пьес традиционного театра живых актеров, или китайской музыкальной драмы, сюжеты которой, в свою очередь, заимствуются из хорошо известных в народе романов, преданий, легенд, исторических сказаний. Вот эти-то комические сценки, отрывки из традиционных «опер», обязательно входящие в репертуар перчаточных кукол, и меняются от представления к представлению.

Особенно популярны в Китае циклы пьес, построенные на эпизодах из средневековых романов «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на Запад» [83; 195; 179]. Какой-нибудь эпизод из этих известных с детства каждому китайцу романов всегда исполнялся на кукольной ширме. Так, в музей ГАЦТК попала кукла Чжу Ба-дзе — одного из главных действующих лиц «Путешествия на Запад», фантастического существа с телом человека и головой свиньи, а во время гастролей китайских кукольников в Москве в 1960 г. была сыграна пьеса «Даминфу» — фрагмент из «Речных заводей» (в ней речь шла о том, как одного из героев должны были казнить в г. Даминфу и как в день казни его друзья под видом бродячих актеров проникли в город и спасли осужденного).

Очень часто исполнялась сцена с тигром. С. В. Образцов описал виденный им вариант в «Театре китайского народа»:

Из левой от нас двери задней стороны террасы вышел... пастух. Он заявил, что на горе живет тигр, и тут же добавил: «А я не боюсь тигра. Я иду, чтобы его убить». Появляется тигр и ложится на грядку ширмы. Пастух, по-видимому, не только хвастливый, но еще и глупый, потому что, поглядев на тигра, говорит: «Это кошка» — и начинает его щекотать. Голос кукольника предупреждает: «Не дури, не играй с тигром!» Пастух продолжает щекотать спящего тигра, а потом убегает. Кукольник кричит: «Куда же ты убежал? Значит, ты боишься?» Пастух появляется с пикой в руках. «Нет, не боюсь!» Он тычет пикой прямо в морду тигра и говорит: «Тигр умер. Надо снять с него шкуру и продать. Она очень дорогая». От радости пастух танцует и поет, а потом, для того чтобы окончательно убедиться в том, что тигр убит, зовет его: «Тигр, тигр!» Тот не отвечает и не шевелится. «Значит, совсем мертвый. Теперь у нас будет много мяса!» Тигр вскакивает, раскрывает огромную пасть, проглатывает глупого хвастуна и опять ложится. За ширмой голос: «Старик, старик!» На сцене жен-

**30**

щина. Она наталкивается на лежащего тигра и пугается, а голос кукольника говорит: «Тигр только что съел твоего старика». Женщина хватает пику, со всего размаха убивает ею тигра, вытаскивает из мертвой пасти живого перепуганного мужа, ругает его на чем свет стоит и приказывает: «Неси меня домой!» Старик берет жену на закорки, и под ликующие звуки гонга они исчезают в правой от нас двери [109, с. 257—258].

С. В. Образцов воспринимает эту сценку с чисто европейской точки зрения на кукольный театр, с позиции человека, воспитанного на русском «Петрушке» и привыкшего к тому, что перчаточная кукла предназначена в первую очередь для того, чтобы смешить, забавлять зрителей. Возможно, в современном китайском театре сцена с тигром также воспринимается как комически-бытовая, и кукольник, выступавший перед группой советских артистов, действительно делал пастуха глупым, хвастливым и слабым, желая лишь развлечь и посмешить зрителей. Но в прошлом — и не таком уж далеком — глубинный смысл этой короткой пьесы был намного серьезней. Он был связан с магией.

По древним верованиям китайцев, в кукол могли вселяться духи и наделять их сверхъестественной силой. Следы этой связи сохранились до сих пор на юге Китая и на Тайване: там и сейчас еще (во всяком случае, в 70-х годах) крестьяне провинции Гуандун приглашают кукольника (а кукольники входят в местные секты даосов ' и обучаются магическим тайнам у даосских отшельников) для исполнения пьесы «Чжао Сюаньтань укрощает тигра». Считается, что ее представление устрашает и обращает в бегство злых духов (т. е. крестьяне верят в то, что кукольник магическими заклинаниями приглашает вселиться в куклу какое-то могущественное божество, это божество наводит страх на злых духов, и они разбегаются). Пьесу такого рода с тигром видел на Тайване Ж. Пэмпано. Правда, ее разыгрывали тростевые куклы (содержание пьесы см. в следующей части книги). Но, учитывая, что репертуар китайского кукольного театра почти всегда и всюду был общим для всех видов представлений **и** что были, видимо, кукольники, которые работали и с перчаточными, и с тростевыми куклами (как актер, выступавший перед С. В. Образцовым), не будет большой натяжкой предположить, что и в театре перчаточной куклы пьеса с тигром в прошлом не была чисто развлекательной и что в этом одна из причин ее прочного положения в репертуаре перчаточных кукол.

Однако если магический смысл уже ушел из представлений перчаточных кукол, то связь с религиозными обрядами выступает кое-где на окраинах Китая и главным образом на Тайване, где работает много потомственных кукольников, переселившихся сюда из разных провинций Китая в годы «культурной революции», еще совершенно явно. Так, по сви-

**31**

детельству Пэмпано, представлению перчаточных кукол на Тайване может предшествовать умилостивительный пролог, обращенный к богам счастья, богатства, долголетия. Обычно такой пролог предваряет пьесы, которые показывают в частном доме во время празднования какого-нибудь важного семейного события (свадьбы, рождения, юбилея и т. д.). В прологе выступают куклы, изображающие богов, и в символической форме выражается просьба к ним лица, пригласившего кукольника (именно здесь появляется на сцене головной убор первого министра как символ и пожелание успешной карьеры) [375, с. 21, 24, 86—87].

Но поскольку религиозно-магический пласт глубоко запрятан, подчас сильно выветрился, то чаще всего китайское представление перчаточных кукол XIX—XX вв. производит впечатление чисто светского, развлекательного зрелища. В Пекине его принято было составлять из четырех «серьезных» отрывков репертуара классической музыкальной драмы и четырех юмористических или пантомимических сценок. Героем коротких комедийных пьес нередко выступал Молодой Ван (например, «Ван убивает тигра», «Ван отправляется в столицу сдавать экзамены на государственного чиновника», «Ван женится», «Ван напивается», «Ван продает соевыелепешки» [375, с. 9, 83]).

*Представление*

Традиционное представление перчаточных кукол длилось не более получаса, его короткие пьесы и номера занимали всего по нескольку минут. Оно происходило на улице, среди толпы прохожих, или во дворе частного дома, куда актера приглашали, предварительно договорившись о пьесах и плате. Поводами для домашних спектаклей, как уже говорилось, служили разные праздники. Иногда кукольник «округлял» оговоренную сумму, обращаясь к публике от имени одного из персонажей. Так, Ван мог сказать, что он собирается в столицу сдавать экзамены, но ему не хватает денег на дорогу— и кукла, изображавшая Вана, протягивала к зрителям маленькую чашку для пожертвований [375, с. 83].

Пекинский кукольник работал один, на юге — часто в паре с помощником и группой музыкантов из четырех-пяти человек. Разделения на кукловода и рассказчика в китайском театре не существует. Актер и управляет куклами, и говорит за них. Кукольники всегда работают внутри ширмы, создавая иллюзию самостоятельной жизни кукол, скрывая себя от глаз зрителей.

Музыкальное сопровождение спектакля у кукольника-одиночки создавалось звуками гонга, спрятанного внутри

**32**

■ширмы,— актер ударял в него ногой. В провинции Фуцзянь оркестр, сопровождавший спектакль перчаточных кукол, включал барабаны, трещотки, флейту и один или два струнных инструмента, гонги и цимбалы. Главный музыкант играл на барабане и на двух длинных деревянных трещотках. Он определял ритмы. Флейтист вел мелодии и аккомпанировал исполнению арий. Музыкант, игравший на большом барабане, сопровождал сцены боев, он же аккомпанировал пению на двухструнном инструменте. Один из музыкантов играл то на духовых, то на так называемой гитаре в форме луны. Он также аккомпанировал исполнителям арий. Музыканты, игравшие попеременно на гонгах и цимбалах, отмечали звуками движения кукол [375, с. 83, 86].

*Термины*

Перчаточный театр называют в Китае по-разному. Наиболее распространенный термин — *будайси* (театр в мешке, мешочный театр: *будай*— мешок, *си* — представление, игра). В Пекине его называют *цзюйлицзы* (дословного перевода на европейские языки нет, в словарях термин не дается). Говорят также *шоутао куйлэй (шоутао*—перчатка, *куйлэй*— кукла), *даньцзыси* (театр на коромысле: *дань*— коромысло; термин отражает способ транспортировки: кукольник носит свое имущество в мешке и корзине, подвешенных к концам шеста, лежащего на плече как коромысло; во время представления этот шест служит опорой для возвышающегося над ширмой домика-сцены). *Сяолун* (маленькая корзина: *сяо* — маленький, *лун* — корзина; термин возник, видимо, из противопоставления театра кукол театру живых актеров, переносивших имущество в больших корзинах *далун). Чжан-чжунси* (театр ладони). *Шоу-то цзинси* (букв, ручной столичный театр, пекинская опера на вытянутой руке: *шоу* — рука, то — тянуть, *цзинси* — пекинская опера) [337, с. 96, 97; 375, с. 83, 87, 161; 430, с. 26—27, 119—120]. Широкий набор терминов, обозначающих театр перчаточных кукол, связан, вероятно, с его региональными разновидностями.

*Традиционная школа кукольника*

Профессия актера перчаточного театра требует больших навыков и умения. Это отразилось в поговорке китайских кукольников: «На свете есть 360 профессий, но нет труднее профессии будайси» [337, с. 97]. В традиционной школе ку-кловождения выделяется несколько этапов тренировки будущего актера. Первый — тренировка рук без куклы. Нужно

**33**

научиться держать руки вытянутыми вверх не менее получаса без опоры и без малейшего опускания (кукла в представлении должна оставаться на одном уровне, как если бы стояла на твердом полу). Затем ученики практикуются в сложных движениях пальцев и кисти. Далее ученик надевает куклу на руку и тренируется держать ее так, чтобы она не казалась горбатой, чтобы ее голова и корпус всегда находились в нормальном для человеческого тела соотношении (голова не должна неестественно отклоняться назад, вперед, в стороны). И только после этого переходят к отработке жеста и движения куклы в сценическом пространстве. Ученик овладевает языком жеста в течение многих лет, к концу обучения он усваивает множество приемов, придающих маленьким китайским перчаточным куклам необыкновенную живость и выразительность.

Когда ученик достигает требуемого уровня мастерства кукловождения, переходят к обучению сценической речи и пению. В театре перчаточной куклы соблюдаются каноны китайской музыкальной драмы, а в ней предусматривается разделение актеров на амплуа. Основных амплуа четыре, но каждое подразделяется на большое количество субамплуа (так, исследовательница пекинской музыкальной драмы С. Серова описывает *24* субамплуа f!46J). Каждому субамплуа предписана особая манера произношения текста, некоторым — сложная вокальная техника исполнения арий, своя походка, свой рисунок движений на сцене. Китайский актер музыкальной драмы всю. жизнь исполнял роли только одного определенного субамплуа. Трудность профессии кукольника в том еще, что он обязан владеть речевой и вокальной техникой разных амплуа, так как он один говорит и поет за всех действующих лиц. Кроме того, он должен научиться мгновенно менять голос, переходя от речи одного персонажа к речи другого. Правда, набор ролей в кукольных пьесах, исполняемых на ширме будайси, все-таки уже; М. Малкин называет девять типов, описывая их в европейских терминах: белобородый старик, мужчина в летах, молодой человек, благородный знатный человек, военный герой, молодая девушка, пожилая героиня, комическая старуха, ребенок [337, с. 97].

*Художественный язык представлений*

Тип персонажа, или амплуа, выражается не только походкой, голосом, но и всем внешним видом куклы, ее костюмом, формой головы, раскраской лица, о чем уже говорилось выше.

Но главное средство выражения — пластика. Пластиче-

**34**

ский язык китайских перчаточных кукол разработан виртуозно, он «красноречив», как в пантомиме. У персонажей разных амплуа разные походки, они стреляют из лука, сражаются с пикой, мечом или щитом в руках, фехтуют, бьют плеткой, обмахиваются веером, носят коромысло с тяжестями; куклы жонглируют разными предметами, танцуют, после тяжелой работы или сражения учащенно дышат, если грустно — глубоко вздыхают, если спят — храпят, вздрагивая «всем телом», если жарко — вытирают пот и т. д. Кукольный тигр может смешно и очень похоже на живого чесаться, ловить блоху на задней лапе. Разрабатывающий план сражения полководец сосредоточенно расхаживает по сцене, заложив руки за спину (так как пальцы человеческой руки не могут выгибаться назад, то актер незаметно переворачивает куклу на своей руке задом наперед). В одной из пьес (эпизод из «Троецарствия») кукла лазутчика проникает в палатку генерала, чтобы похитить важное письмо. Кукла крадучись, замирая и прислушиваясь при каждом движении, ползет по ширме, медленно приближается к кровати, на которой лежит генерал. Останавливается у кровати — прислушивается: генерал храпит. Похититель вытирает со лба пот, осторожно вытаскивает из-под головы спящего письмо, зажигает свечу, читает письмо, гасит свечу, оглядывается на генерала. Убедившись, что тот продолжает спать, снова ползком выбирается из палатки.

В другой, уже упоминавшейся пьесе «Даминфу» на ширме идет представление в представлении: товарищи осужденного, переодетые уличными актерами, показывают разные цирковые номера; выступают борцы (один с копьем, другой со щитом), жонглер с горящим шаром, жонглер с тарелкой, жонглер с кувшином, жонглер с бронзовой палкой, стрелок из лука, музыкант с барабаном, музыкант с гонгом, танцоры со львом и цветным мячом. А каким именно образом китайский актер показывает цирковые номера в театре будайси, рассказал С. В. Образцов. Поэтому обратимся еще раз к его книге:

На террасу вышли две маленькие фигурки, а голос из-за ширмы сказал... «Пойте, чтобы было весело!» Фигурки запели высоким фальцетом... Одна из кукол скрылась в дверь и сразу же вернулась обратно, неся фарфоровую тарелочку. Продолжая петь, куклы стали перебрасывать принесенную тарелочку друг другу...

Естественно, что маленькие жонглеры на кукольной террасе перебрасывали тарелку не так, как делали бы это люди, а по-кукольному, хватая ее обеими руками, но зато с такой поразительной быстротой и азартом, что мы начали аплодировать. Голос из-за ширмы сказал: «Товарищи аплодируют, поклонитесь!» Жонглеры раскланялись, но голос начал их упрекать: «Перекидывать тарелку — это еще не очень смешно, надо ее поставить на голову!» Один жонглер, вернее, жонглерша... «старшая сестра», начала ставить тарелку на голову своему брату, сохраняя при этом, как «се куклы в мире, сосредоточенную серьезность. Тарелка соскальзывала,

35

а голос приговаривал: «Это очень трудно сделать. Трудно вертеть тарелку на *голове».* И действительно, это очень трудно, тем более что голова-то. ведь маленькая, кукольная, а не человеческая. И все-таки тарелка вертелась замечательно. Мы хохотали, а голос все не унимался: «Это еще недостаточно весело! Надо придумать еще что-нибудь.'» И маленькие жонглеры старательно придумывали все новые и новые трюки. «Старшая сестра» поставила на голову партнера палку, на палку — тарелку и, ловко ударяя по бортику, закрутила с такой силой, что тарелка стала вертеться так же быстро, как вертится она у настоящих бродячих артистов, показывающих традиционное для Китая жонглирование тарелками на длинных бамбуковых палках.

Мы продолжаем хохотать и аплодируем, но голос актера утверждает,. что, с его точки зрения, это все еще недостаточно весело. Палка неожиданно удлиняется, и тарелка поднимается вдвое выше. Так уже не бывает у настоящих жонглеров, так может быть только у кукольных. Тарелка крутится, а маленькие жонглеры весело поют: «Я был в Шанхае». «Старшая сестра», задрав голову, смотрит, как высоко поднялась тарелка, и то ли с испугу, то ли из озорства подпрыгивает и бьет по ней сверху. От удара палка почти до конца входит в голову жонглера, и несчастный начинает кричать: «Вытащи ее из головы!» Кукольник спокойно отвечает: «Это очень трудно сделать!» — и начинает крутить на палке беспомощную фигурку,, тем самым разоблачая трюк, состоящий в том, что палка, которая якобы стояла на кукольной голове, фактически была продета сквозь всю куклу [109, с. 255—257].

*Некоторые обобщения*

Как ни ограниченны известные на сегодняшний день сведения о перчаточных куклах Китая, собранный материал позволяет все-таки сделать несколько самых общих выводов.

1. Китайский театр перчаточной куклы в том виде, в каком он дошел до нашего времени, наполнился вполне светским содержанием, но некоторые следы связи в прошлом с религиозными обрядами кое-где еще сохранились.

2. Китайский театр перчаточной куклы не создал своей «собственной» драматургии — он заимствует репертуар у театра живых актеров.

3. Благодаря «классичности» содержания и высокой культуре исполнения этот театр был способен обслуживать самые разные слои населения — от изысканных интеллектуальных семейств до неграмотных крестьянских низов.

4. Китайский театр перчаточной куклы представляет традицию, в которой несловесным способам выражения отводится очень большое место, в которой действие почти никогда не переходит в словесную описательную форму — оно выражается главным образом физическим движением, жестом куклы. Визуальные средства настолько разработаны, что могут выражать сложнейшие абстракции, не опираясь непосредственно на звучащее слово (пример тому — выражение «жизненной силы» персонажа).

5. Другой основной принцип системы выразительных средств этого театра — создание иллюзии самостоятельной

36

жизни куклы; актер, управляющий ею, всегда скрыт от глаз публики ширмой, за ширмой же находятся и музыканты, если они работают в труппе кукольника.

*Глава 4*

К ВОПРОСУ !

О СВЯЗИ РУССКОГО «ПЕТРУШКИ» С BOCTOKOiM

Сравнение традиционных представлений перчаточных кукол Китая и России выявляет черты, их сближающие, но не типичные для европейского театра.

Это, во-первых, пантомимические номера фехтования и жонглирования. В европейском народном театре перчаточных кукол, как правило, подобные номера не исполнялись. В русском «Петрушке» они обязательны, хотя много места не занимают, сюжетно не связаны ни с остальными сценами, ни с основными персонажами, кажутся чужеродными, вставными интермедиями. Несколько очевидцев упомянули их в литературе.

Д. Ровинский: «В промежутках между действиями пьесы обыкновенно представляются танцы двух арапок... тут же... показывается игра двух паяцев мячами и палкой. Последняя выходит у опытных кукольников ловко и забавно» [138 (1881), с. 2561.

Д. Григорович: «...При всех моих стараниях, я никак не мог добиться... по какой причине... являются на сцену два арапа, играющие палкою и прерывающие действие?» [32, с. 13].

Г. Жулев: «Вот пришли арапы, начали играть...» [53, с. 696].

А. Алексеев-Яковлев: «В качестве вставного дивертисментного номера, позволявшего опытным „петрушечникам" щегольнуть своей техникой, шел танец двух арабов под комическую полечку» [4, с. 60].

Появлялись жонглеры и на иранской ширме: У. Оузли видел в «Пэхлэване» номер с куклой, играющей огнем [368, с. 405], выступали они иногда и в среднеазиатском перчаточном театре — жонглер с «медными тарелками» входит в пьесу, опубликованную М. Гавриловым [24, с. 46]. Но эти куклы занимали такое же скромное место в спектакле, как и интермедии жонглеров и фехтовальщиков в русском «Петрушке». Разве что они были более связаны с сюжетом (иранская кукла, игравшая огнем, проходила по ширме в свадебной процессии, а узбекская, жонглировавшая тарелками, участвовала в цирковом представлении). Другое дело в китайском

**37**

театре будайси. Здесь сцены фехтования и жонглирования почти всегда сюжетно оправданы. В пьесах, исполняемых на кукольной сцене, в частности перчаточными куклами, много сражений. Помимо военных пьес, точнее, эпизодов из военных пьес, в представление перчаточных кукол входят пантомимические номера, в которых имитируется искусство бродячих цирковых актеров.

Важно отметить, что исполнителями фехтовальных и жонглерских интермедий на русской ширме были, как правило, *арапы,* т. е. куклы с темными лицами. И если этот факт сопоставить с тем, что в китайском традиционном театре сцены сражений ведут главным образом актеры амплуа *цзин* (раскрашенное лицо), что черный цвет преобладает в гриме воинов («Почернеешь, если годы проведешь в боях»,— объясняет символику черного цвета китайский писатель Лу Синь [84, с. 357]) и что лица кукол раскрашены в китайском перчаточном театре в соответствии с общекитайской театральной традицией, то нельзя ли предположить, что черноликость русских кукольных фехтовальщиков является трансформацией китайского театрального грима, а вставные номера с их участием — китайские по происхождению?

Слуга иранского Пэхлэвана также мог изображаться черноликим *(негр Мобарек),* но по поведению он гораздо дальше от русских *арапов:* не жонглирует, не фехтует и даже для драки палку в руки не берет.

Вторая черта, сближающая русское и китайское представления,— конструкция ширмы. Специфическое сходство обнаруживается при сопоставлении рисунка Адама Олеария, сделанного в тридцатых годах XVII в. в «Московии» [111, с. 189], с английскими гравюрами конца XVIII в., изображающими китайского бродячего кукольника [219, с. 125; 218 (1929), с. 137; 212, с. 134; 226, т. 3, табл. 54], и с одной из китайских, народных картинок, запечатлевшей уличное представление XIX в. [388, с. 70]. И старорусская и старокитайская ширма как бы надевалась на актера и подвязывалась снизу вокруг щиколоток или вокруг талии, скрывая голову и руки и оставляя ноги полностью или частично открытыми. В европейском кукольном театре ширма такой конструкции не зафиксирована ни в рисунках, ни в описаниях.

Подвязанная у талии ширма была известна в Иране [112, с. 545] и в Средней Азии [142, с. 3; 24, с. 15; 107, с. 170; 59, с. 32—33], что, видимо, указывает на путь ширмы-юбки в Россию.

Наконец, третья черта сходства — сцена, в которой героя заглатывает животное или фантастическое существо (кукла с огромной раскрывающейся пастью). В русской кукольной комедии это финальная сцена гибели Петрушки в пасти собаки (черта, домового и т. д.). В китайском представлении

**38**

это сцена охоты на тигра (описана в книге С. Образцова «Театр китайского народа»). Правда, в дошедших до нас описаниях на русской ширме сцена имела трагическую окраску, а на китайской — комическую (тигра вскоре убивал другой персонаж и затем вытаскивал из его брюха живого и невредимого охотника). В иранском театре подобная сцена отсутствует, в узбекском — была, там она решалась в комедийном ключе: дракон заглатывал Палвана, а тот вылезал у него из-под хвоста [59, с. 66]. Для европейского театра перчаточных кукол сцена не характерна. Она появляется в одной только традиции Панча, где герой изредка кончает сценическую жизнь в пасти крокодила, но эта сцена включается в более поздние тексты, опубликованные в нашем веке в США и Великобритании. В итальянской традиции, развитием которой, видимо, следует считать английские перчаточные куклы, подобной сцены не зафиксировано [329; 331; 222].

Все эти сходные элементы нельзя не учитывать, обращаясь к истории русской кукольной комедии, к вопросу о ее появлении и эволюции в России. Мнения, высказанные по этому поводу, различны.

Исследователи конца прошлого — начала нашего века

A. Алферов, В. Перетц, И. Еремин [5; 122; 49] связывали происхождение «Петрушки» с европейским театром, ведя его родословную от итальянского Пульчинеллы или от немецкого Гансвурста. Их аргументация складывалась под впечатлением от вышедшей в середине XIX в. книги Шарля Манье-на — первого сводного труда по истории европейского театра кукол [334].

Немецкий индолог Рихард Пишель полагал, что родиной кукольного театра была Индия (нужно оговориться, что Пишель не занимался специально театром перчаточных кукол; его аргументация, основанная на толковании санскритских слов и выражений, имеет прямое отношение к театру кукол, управляемых нитями, и к *так* называемому теневому театру) [123; 378].

С. В. Образцов после поездки в Китай в 1952 г. и при непосредственном знакомстве с его кукольным театром, а также с вышедшей в то время книгой историка Сунь Кайди «Происхождение театра кукол» высказал мысль о том, что перчаточная кукла пришла в Европу из Китая ГЮ9, с. 259].

Крупнейший советский специалист в области мифологии

B. Топоров придерживается другого мнения. Относя появление «Петрушки» к очень древним временам, он видит в нем трансформацию образа Петра, героя одного из мифов о громовержце, трансформацию, связанную с растительным кодом и направленную на снижение образа Петра [176, с. 196— 207] *К*

Наконец, фольклорист А. Ф. Некрылова и искусствовед

**39**

И. П. Уварова высказывают мнение о том, что перчаточная кукла возникла независимо у разных народов на определенной стадии их развития и что происходило это в доисторические времена [103, с. 23—36; 180, с. 4—16].

Введенные сравнительно недавно в научный обиход факты по индийскому и китайскому театру перчаточной куклы недостаточны для того, чтобы решить проблему о месте зарождения перчаточной куклы и связанную с ней проблему глубинных истоков русского Петрушки. Но они позволяют коснуться взаимоотношений русской и китайской традиций. Сопоставление русского и китайского вариантов в обозримую эпоху трех последних столетий если и не подводит к ответу на вопрос, откуда попал (или как зародился) театр перчаточной куклы в России, то дает повод говорить о возможном влиянии китайского театра и о том, что оно должно было предшествовать западноевропейским напластованиям. Сопоставление позволяет допустить, что пантомимические сцены фехтования и жонглирования, а также сцена гибели героя в пасти собаки составляют наиболее старую часть дошедшей до нас кукольной комедии. Столкновение на русской ширме итальянского Пульчинеллы и русского Петрушки, подмеченное Д. Григоровичем и Ф. Достоевским [32, с. 26; 45, с. 315—316], служит косвенным доказательством более позднего вторжения элементов западного театра. Отметим также, что у русского Петрушки никогда не было горба (горбов), обязательного для фигур аналогичных героев европейского перчаточного театра, как не было и нет их у персонажей китайского.

Высказанное предположение заставляет затронуть вопрос о пути китайской перчаточной куклы в Россию, Он проходил, вероятно, через Среднюю Азию, где также прослеживаются следы китайского влияния. К этим следам можно отнести:

1. Сохранившуюся до XX в. в среднеазиатских театрах перчаточных кукол ширму, подвязываемую у пояса.

2. Зарисовку представления китайских бродячих кукольников в Самарканде, опубликованную немецким историком Ремом в 1905 г. (на ней изображена сцена с тигром) [388, с. 75].

3. Исполнение цирковых номеров.

4. Сцену, аналогичную сцене с собакой в русском представлении и с тигром в китайском (в некоторых вариантах узбекского представления его герой, Палван качаль, оказывается в пасти Дракона).

Таким образом, анализ материала по китайскому театру перчаточной куклы и сравнение его с русским «Петрушкой» обнаруживают в последнем черты, наводящие на мысль о китайском влиянии. Проникновение китайских элементов в этом случае шло через Среднюю Азию и должно было пред-

**40**

шествовать воздействию западноевропейских. Если эта форма русского народного театра была заимствована, то, вероятнее всего, модель заимствования была не западного, а восточного образца.

*Послесловие к Части I*

Описания сохранившихся до нашего века представлений перчаточных кукол Азии дают фрагментарную, но восстанавливаемую общую картину развития этого театра. В самых глухих, отдаленных *от* влияния современной цивилизации районах Южной Индии доживает, видимо, наиболее древняя форма театра перчаточной куклы. В ней законсервирована стадия, на которой перчаточная кукла служила религиозным целям; представления были тесно связаны с отправлением религиозного культа, с поклонением тому или иному божеству, перчаточная кукла, входя в состав религиозных обрядов, выполняя религиозную функцию, обслуживала все общество. В перчаточном театре исполнялись священные тексты.

В Китае мы находим перчаточную куклу, уже оторвавшуюся от религиозного обряда (но умилостивительный пролог, предваряющий иногда некоторые представления на Тайване, напоминает об этом ее прошлом), вовлеченную в круг высокой китайской культуры, тесно связанную с литературой и классической драматургией; китайский перчаточный театр повторяет репертуар театра живых актеров, он не выработал на этой стадии своей собственной драматургии. На этой стадии перчаточная кукла как бы выполняет просветительскую функцию. Она все еще обслуживает все слои общества.

В Иране мы встречаемся, вероятно, с еще более поздней стадией развития перчаточной куклы, когда она полностью оторвалась не только *от* религии, но и от «высокой» культуры — от литературы, поэзии, обросла своим собственным репертуаром, ориентированным на народные низы. Отсюда, с позиции одного слоя общества, чрезмерное развитие критического отношения к другим слоям, т. е. развитие критической функции театра, демонстративное нарушение общепринятых этикетных норм (в речи, пересыпанной нецензурными выражениями, в шокирующих сценах).

Что касается выразительных средств театра перчаточной куклы Азии, то набор их так широк и разнообразен, что с лихвой перекрывает все поиски и находки в этой области современных кукольников: в восточных традициях представлены все варианты сочетания актера с куклой, иллюзионный и дезиллюзионный способы показа, разные соотношения в системе выразительных средств слова, музыки, движения. И поскольку перчаточная кукла не ушла из практики советских кукольников, а живой актер на сценах наших куколь-

**41**

ных театров — явление обычное, то хотелось бы закончить раздел словами крупнейшего советского режиссера Г. А. Товстоногова: «Без новаторства любая традиция мертва. Но наше сегодняшнее мастерство может основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями. Неразумно изобретать самому серп, когда давно придуман комбайн. Глупа и расточительно... начинать с нуля, пренебрегая уже открытым, завоеванным, понятым» [175, т. 2, с. 6].

ЧАСТЬ II КУКЛЫ НА ПАЛКЕ

География традиционных представлений Азии, в которых объемную куклу показывают, держа снизу за палку, ограни-ниченна. В Индии они встречаются только на востоке — в бенгальской традиции *путул нач,* в соседние с Западной Бен-галией штаты Андхра Прадеш и Орисса были занесены бенгальскими труппами, -но не стали там популярными. Поэтому традицию путул нача можно рассматривать как явление исключительное и локальное для театра объемных кукол Индии. Другая, совершенно противоположная картина открывается в Китае. Там кукла на палке получила наибольшее распространение и обрела несколько разновидностей. Под явным влиянием Китая кукла на палке попала в Японию, Таиланд, Вьетнам, и очень похоже, что и на Яве театр объемных кукол *ваянг голек* зародился под воздействием китайских кукольников. Дошедшие до нас сведения глухо говорят и о применении в прошлом кукол на палках в религиозных представлениях Ирана и Тибета (но о них речь пойдет в четвертой части книги).

Описания уже исчезнувших представлений, сохранившиеся в некоторых музеях куклы XIX в., а также существующие еще и по сей день традиционные театры позволяют разделить традиционные куклы на палке Азии на три вида: 1) простейшие куклы на палке без дополнительных приспособлений (вышли из употребления, но применялись в религиозных представлениях Ирана и Тибета); 2) куклы на палке с дополнительными нитями для управления рук или других деталей (в прошлом были известны в Таиланде, сохранились в Бенгалии); 3) куклы на палке с дополнительными тростями для управления руками куклы, для создания жестов, получившие на Западе название «тростевых» и существующие и поныне в Китае, Индонезии (на Яве), Таиланде, Вьетнаме, Японии.

В китайском театре трости для управления кукольными руками могут сочетаться с нитями-тяжами, приводящими в движение элементы лица и головы. Самую сложную, таким образом, самую разработанную технику управления куклой

**43**

и, следовательно, самую подвижную и наиболее выразительную по своему пластическому языку куклу на палке мы находим в Китае.

В данной части книги будут описаны четыре разновидности традиционных кукол на палке, входивших в представления Китая, Индии (Бенгалии), Таиланда, Индонезии (Явы).

*Глава 5* В ИНДИИ

*Термин и содержание*

Жители Бенгалии называют свой театр кукол на палке *путул нач* («танцующие куклы»: *путул* — кукла, *нач* — танец) [141, с. 257, 648; 238, с. 16; 369, с. 40; 131, с. 150].

Для народов Индии эта форма кукольного театра крайне редкая, куклы на палке за пределами Бенгалии встречаются в соседних штатах Андхра-Прадеш и Орисса, но там они не слишком популярны (а в Ориссе появились сравнительно недавно) и, по всей видимости, были занесены бродячими бенгальскими труппами путул нача [253, с. 114; 208, с. 12].

Описание индийских кукол на палке основано на материалах по бенгальской традиции.

О содержании этих представлений известно мало. Репертуар хранится в устной форме, передается из уст в уста от поколения к поколению кукольников. Исследователи не пересказали и не зафиксировали ни одного словесного текста представлений. Судить об их содержании можно только по названиям, упомянутым в нескольких работах, а также по куклам, попавшим в частные собрания и коллекции музеев. Так, 25 бенгальских кукол, хранящихся в ленинградском Музее антропологии и этнографии (МАЗ), свидетельствуют о том, что в театре путул нача исполнялась история о Раме. Эти куклы были приобретены этнографами А. М. и Л. А. Мерварт в Индии во время их путешествия с научными целями по Востоку в 1914—1918 гг. [89, с. 254]. Другая группа кукол, также носящих имена героев «Рамаяны», хранится в датском университете Аархус (г. Моесгард) [267, с. 42, 71]. В статьях индийских авторов М. Контрактор и Б. Сахая говорится об исполнении в этом театре и фрагментов из «Махабхараты» [238, с. 16; 396, с. 4]. Контрактор, которой принадлежит наиболее развернутое сообщение об этом театре, добавляет, что самую популярную часть репертуара путул нача составляют легенды о любви Радхи и Кришны и о богине змей Моноше. В первой главе уже упоминалось о

**44**

том, что история о Радхе и Кришне составляет основную часть репертуара бродячих орисских кукольников, работающих с перчаточными куклами. Но история о Моноше ни в одном другом театре кукол Индии не исполняется, видимо, это специфическая черта путул нача, порожденная особым почитанием в Бенгалии богини змей. Попытаемся представить, о чем может идти речь в кукольных спектаклях, связанных с ее культом.

Культ змей в древней Индии распространился задолго до новой эры. Его особую популярность в Бенгалии объясняют местными природными условиями. Бенгалия расположена в низменности. Заболоченные земли, густые леса, множество мелких речушек, обилие осадков, из-за которых реки разливаются и затопляют огромные пространства (в сезон дождей за сутки выпадает больше осадков, чем за целый год в Москве, а в году более половины дней —■ дождливых). Все это благоприятствует размножению змей. Гибель от укуса змеи — нередкое явление бенгальской деревенской жизни. Змеи представляют опасность не только в поле, в лесу, но и в крестьянских хижинах, куда они заползают во время наводнений. Особенно ядовиты маленькая змейка карант и огромная королевская кобра.

Не находя спасения от змеиного яда, люди искали защиты у богов. Так возник культ Моноши. К ней обращались как к повелительнице змей, считая, что она хранит секрет исцеления от яда и способна излечивать от смертельных укусов (поэтому одно из ее имен — Вишахари, что значит «избавляющая от яда») [33, с. 98; 246, с. 196; 421, с. 2].

Ученые полагают, что культ Моноши зародился именно в Бенгалии. Мифы о Моноше складывались параллельно с зарождением культа. Позднее, когда здесь распространился индуизм, местную богиню змей включили в индуистский пантеон как дочь Шивы. В бенгальском фольклоре и в бенгальской средневековой литературе, перерабатывавшей фольклорные мотивы, сохранилось множество сказаний, легенд, песен, поэм, перелагающих миф о Моноше. По этим косвенным источникам мы и можем догадываться о содержании представлений путул нача, связанных с культом поклонения богине змей.

В честь Моноши в Бенгалии устраивается несколько праздников в году. Все они приходятся на дождливый сезон (июль—сентябрь), т. е. на период, когда змеи наиболее опасны. Во время этих праздников и показывают, видимо, кукольные представления, посвященные Моноше.

Истории о Моноше обычно начинают с рассказа о ее рождении. Однажды бог Шива отправился на берег прекрасного озера собирать цветы. Возбужденный эротическими мыслями, он роняет семя (П. А. Гринцер объясняет происхождение имени Моноши от санскритского слова *манас,*

**45**

означающего «мысль», «разум» [33, с. 98], В. А. Новикова, ссылаясь на бенгальского литературоведа Ш. Шена, связывает этимологию имени Мо-ноши с бенгальским словом «жом», означающим «ум», «сердце» [106, с. 47]). Семя Шивы проваливается в подземный мир, в котором царствует повелитель змей-нагов Васуки. Васуки находит семя, успевшее превратиться в двенадцати летнюю девушку. Он сразу же догадался, кто отец девушки, и повелел всем нагам поклоняться ей, чтить ее и считать своей повелительницей. Узнав от Васуки, что она — дочь Шивы, Моноша решает разыскать отца. Она поднимается на землю, встречает там Шиву и требует взять ее в небесное царство. Шива соглашается, но он боится гнева своей супруги, богини Дурги (в историях о Моноше она часто выступает под именем Чонди), поэтому прячет Моношу в корзину для цветов. Принеся корзину в свой небесный дворец, Шива строго-настрого запрещает своей супруге открывать корзину, а сам удаляется для размышлений. Однако Чонди, несмотря на запрещение, открывает корзину. Обнаружив там прекрасную девушку и приняв ее за соперницу, Чонди приходит в ярость, набрасывается на Моношу и в драке выбивает ей глаз. Так Моноша навсегда остается одноглазой. В ответ на это повелительница змей убивает Чонди своим смертельным взглядом (в некоторых вариантах Моноша превращается в змею и жалит Чонди, в других — призывает змею, которая убивает Чонди). И только мольбы возвратившегося Шивы и остальных богов смягчают Моношу, и она оживляет супругу Шивы.

Затем следует рассказ о том, как Шива выдает Моношу замуж за одного небесного мудреца. Но тот сразу же после свадьбы покидает ее, удалившись для размышлений. Оставшись жить на небесах, Моноша видит, что она — единственная среди богов, которой не поклоняются люди. Она решает спуститься на землю и убедить людей приносить ей жертвы. Под видом старой брахманки Моноша приходит к пастухам и, совершая у них на глазах чудеса, убеждает их поклоняться себе (совершать в честь нее пуджу). Точно так же она делает своими почитателями рыбаков. Но этого ей мало. Она желает, чтобы ее культ распространился по всей земле. А это произойдет только в том случае, предсказал ей Шива, если богатый купец Чандо из города Чомпок начнет приносить ей жертвы. Моноша отправляется в Чомпок. Там ей удается уговорить жену Чандо,. Шоноку, но Чандо, узнав, что его жена приносит жертвы Моноше, вышвырнул все предметы культа (кувшин с водой, покрытый веткой дерева шидж, символизирующего богиню). Стоявшую рядом и умолявшую не выбрасывать кувшин Моношу он так избил палкой, что переломал ей бедра, *и* богиня навсегда осталась хромой.

Видя, что мольбы и уговоры не помогают, повелительница змей начинает преследовать Чандо. Она насылает на него всякие беды: лишает его магической силы, дарованной ему Шивой, разоряет его плантации, губит шестерых его сыновей, топит его торговые суда с дорогими грузами. Наконец, подстраивает все так, что Чандо принимают за преступника и сажают в темницу, где он проводит двенадцать лет. Но никакие несчастья,, лишения, унижения не подействовали: Чандо не желает поклоняться преследующей его хромоногой и одноглазой старухе.

Моноша приходит к Шиве и умоляет его разрешить ей еще одну, последнюю попытку. Шива дает согласие. Тогда Моноша отправляется в царство бога Индры и просит Индру развлечь ее танцем одной из лучших его небесных танцовщиц — Уши. Индра велит Уше плясать перед Моношей. Во время *танца* Моноша нарочно отвлекает Ушу, и небесная танцовщица сбивается с ритма. Индра разгневан, в наказание он отсылает Ушу на землю. Там она рождается в облике дочери богатого купца. Купец называет дочь Бехулой. Небесный супруг Уши, танцовщик Анируддха, не желая расставаться с любимой женой, следует за ней на землю и рождается в виде седьмого сына Чандо, Локхиндора. Астрологи предсказывают Чандо,, что его седьмой сын погибнет от укуса змеи в первую брачную ночь. Поэтому, когда пришло время женить последнего и единственного оставше-

**46**

тося в живых сына и юноше нашли в соседнем городе достойную невесту, Чандо соглашается на свадьбу с тяжелым сердцем. Невесту звали Беху-лой, она славилась красотой, умом, добродетелью, но более всего — необыкновенным изяществом и грацией, умением танцевать. Помня о пророчестве астрологов, опасаясь козней Моноши, Чандо велит выковать новобрачным спальню из металла, да так, чтобы в ней не было ни единой *дырочки или щели, в которую могла бы проскользнуть самая маленькая* змейка. (В бенгальских деревнях не строят многокомнатных домов, каждая комната—это отдельная хижина, каркас которой делают из бамбука, а стены — из глины [102, с. 442]). Но Моноша подкупила кузнецов, они оставили едва заметную лазейку. Ночью к новобрачным заползла посланная Моношей змейка и убила Локхиндора.

По бенгальским обычаям, умершего от укуса змеи не сжигают, а предают воде. Когда тело Локхиндора положили на плот и спустили на воду, Бехула прыгнула на плот и сказала, что жена должна быть рядом с мужем не только при его жизни, но и после смерти.

Долго длилось ее путешествие на плоту. Много стран и, городов проплывало мимо, много соблазнов и страхов она испытала, но ничто не заставило ее разлучиться с телом мужа. Однажды плот оказался в месте слияния трех больших рек. На берегу странная женщина стирала белье. Женщина оказалась прачкой богов. Бехула умолила ее отвести к Шиве. Шива просит Бехулу исполнить для него танец. Она пляшет. Покоренный красотой и изяществом ее танца, Шива обещает выполнить любое желание рехулы. Она просит вернуть мужу жизнь. Шива призывает Моношу и велит оживить Локхиндора. Бехула умоляет богиню змей оживить и остальных сыновей Чандо, а также вернуть ему потонувшие корабли с товарами. Моноша согласна, но ставит условие: Бехула должна уговорить Чандо приносить Моноше жертвы.

Бехула с триумфом возвращается в Чомпок. Чандо уступает ее мольбам— ради счастья сыновей он готов поклоняться богине змей. С тех пор культ Моноши распространился по всей земле.

В некоторых вариантах следует еще один заключительный эпизод: после того как Чандо приносит жертвы богине змей, она является на небесной колеснице, сажает в нее Бехулу и Локхиндора и уносит их на небеса, объяснив людям, что на самом деле в их образах жили изгнанные в наказание на землю небесные танцовщики Уша и Анируддха, но что теперь они прощены и могут возвратиться в небесные чертоги Индры [421, с 28—52; 263, с. 42—45; 411, с. 45—50; 106, с. 47—49; 119, с. 44—48]).

*Представление*

В XX в. представления путул нача — явление весьма редкое. Их можно увидеть не чаще одного-двух раз в году в дни больших праздников. Профессиональные в прошлом кукольники занимаются теперь главным образом крестьянским трудом. Некоторые хранят доставшиеся по наследству комплекты и, получая приглашение, изредка выступают с ними; другие совсем отошли от профессии предков и за ненадобностью продают кукол. Очевидно, таким путем бенгальские куклы попали к Мервартам, в датский университет, в Театральный музей Нью-Дели (две куклы из этого музея, «царь» и «царица», воспроизведены на иллюстрациях к книге Б. Бэрда[212, с. 52]).

Представление происходит на деревенской базарной пло-

**47**

щади, куда во время праздников стекается много народа, собираются почти все жители этой и окрестных деревень.

У бенгальских кукольников — исполнителей путул нача нет ни постоянной сцены, ни сценического оборудования. Все их театральное имущество ограничивается куклами. Когда приближается праздник, требующий, по обычаю, соответствующего кукольного представления, актеров путул нача приглашает местная деревенская община. Она же берет на себя постройку временной кукольной сцены. В прошлом сооружали специальный «кукольный дом» *(путул гхар, путул хат)* [238, с. 16]. Его стены делали из бамбука, крышу — из рисовой соломы. Но сейчас такие солидные постройки не возводят. Обходятся двумя большими занавесами. Их берут взаймы у местной труппы танцовщиков (почти в каждой бенгальской деревне есть труппа актеров, исполняющих народную музыкальную драму *джатра).* Занавесы натягивают на шесты — один позади игровой площадки, другой спереди. Задник представляет собой огромное полотнище около 4 м высотой. Он служит фоном, на котором выступают куклы, и в то же время закрывает сценическую площадку с актерами сзади от посторонних взглядов. Второй занавес, который, по европейской кукольной терминологии, можно назвать ширмой, отделяет и скрывает актеров от зрителей. Он ниже, около 2 м, высота его рассчитана на то, чтобы *спрятать* актера, управляющего куклой. К середине 80-х годов сценическое оборудование еще больше упростилось, если не исчезло полностью. По описанию Ф. Грюнд, «спектакль может идти на фоне занавеса или совсем без него, оставляя кукольника открытым для глаз публики»; длинная юбка куклы падает почти до земли перед ногами кукловода; танцующий актер почти целиком скрыт куклой, которую он держит перед собой [267, с. 42]. Фотография представления помещена в каталоге М. Хельстина «Кукольный театр Индии» [383, с. 16].

Из приведенных описаний сцены можно заключить, что в прошлом традиция путул нача по способу показа была иллюзионным театром, создающим впечатление самостоятельной жизни кукол, прятавшая актеров от глаз публики. Отказ от «кукольного дома», а затем и от скрывающих актеров занавесов — результат разрушения традиции и отмирания этого театра.

Никаких аксессуаров и декораций в традиции путул нача не применялось. Куклы большие и тяжелые, как правило, без ног, на длинных бамбуковых палках. Высота деревянной части куклы — 40—70 см (кукла Ханумана из коллекции МАЭ, одна из немногих, а может быть, и единственная с ногами,— ПО см). Вместе с длинной юбкой, скрывающей палку, высота может достигать 2 м1. Для управления нужна большая физическая сила. Актеры-кукловоды туго обертыва-

**48**

ют вокруг талии длинный и широкий кусок прочной материи и за этот своеобразный пояс спереди засовывают конец опорной палки. Иногда в пояс вшивают специальное деревянное гнездо, в которое вставляют нижний конец палки. Закрепленная в поясе палка облегчает работу с куклой, танцевать с нею так удобнее, а в паузах между танцами это приспособление освобождает руку актера для управления подвижными частями, когда это требуется по ходу действия.

Актеры работают на довольно узкой, вытянутой между двумя занавесами площадке. В течение долгого представления они почти непрерывно танцуют, придерживая одной или двумя руками палку куклы. Останавливаются во время диалогов. В разговорных сценах куклы делают ограниченные жесты, в танцах их руки свободно болтаются. Кукловоды — это одновременно и танцовщики, хорошо обученные стилю танцев джатры. В этих танцах много прыжков и энергичных движений. У актеров надеты на щиколотки браслеты с колокольчиками, и все движения сопровождаются их мелодичным по-звякиванием. Ритмическую основу движений создают барабаны и цимбалы.

Зрители видят только танцующих кукол. Этим чаще всего объясняют название театра. Но если обратить внимание на роль танцев в мифе о Моноше (танец неоднократно становится поворотным моментом, приближающим Моношу к ее цели), то можно предположить, что название театра отразило не только способ движения кукол в сценическом пространстве, но и глубинный смысл представления. Не исключено, что первоначально танцы с куклами носили ритуальный характер.

Представление во всех деталях следует стилю джатры. Глава труппы рассказывает историю, комментирует танцы кукол. М. Контрактор пишет, что говорит он простонародным, но поэтичным языком. Диалоги комических персонажей всегда импровизационны, в них много эротики, европейцу они порой кажутся непристойными (в одной из работ даже употреблено словечко «порнография» f267, с. 42]), но такое восприятие, вероятно, в значительной мере связано с разными представлениями о приличном и неприличном; кроме того, если вспомнить функции «комических» персонажей в представлениях кукол древней Индии, то можно предположить, что в этих «непристойных» для современного непосвященного зрителя диалогах и действиях кукол сохранились отголоски обрядов, связанных с обеспечением плодородия.

Более детальных сведений о представлении путул нача и об их исполнителях в литературных источниках не встречается. Анализируя комплект из 25 кукол, хранящийся в МАЭ, можно добавить несколько подробностей о куклах.

**49**

*Куклы*

Бенгальские куклы поднимаются над ширмой на 1,5— 1,7 м. В восточном объемном театре кукол они уступают по величине лишь иранским поминальным (см. гл. 15). Голова лепится из смеси глины, рисовой шелухи и соломы. Иногда основой служит деревянная болванка. Высохшую скульптурную форму обклеивают банановыми листьями, снова просушивают и раскрашивают. Руки изготавливают таким же способом. Туловище кукол, хранящихся в МАЭ, вырезано из дерева, вдоль спины, видимо для облегчения веса, выдолблен широкий, но не глубокий желоб. Ноги отсутствуют, их заменяет длинная, спускающаяся за занавес юбка. Исключение, как уже упоминалось, составляет кукла Ханумана, сделанная с ногами. Фигура Ханумана обклеена чем-то вроде пакли, изображающей обезьяний мех.

У кукол, принадлежащих датскому университету Аархус, туловище и руки кукол составляют бамбуковые палки — для тела потолще, для рук потоньше, они также покрыты для придания формы и объема смесью глины, рисовой шелухи и соломы и обклеены банановыми листьями. Поверх остова надевают платье, обычно состоящее из двух или трех элементов: кофты, юбки и иногда наброшенной поверх шали. Руки прикрепляются к корпусу гвоздями. Крепление полусвободное: рука на оси может двигаться назад и вперед. Во время танца они делают непроизвольные движения. Но в диалогах жесты контролируются веревкой, идущей внутри одежды от кисти кукольной руки вверх к плечу, а затем вдоль корпуса вниз к руке кукловода. Дергая за конец веревки, кукловод может поднимать и опускать кукольную руку. Обычно руки в локте не сгибаются, лишь у главных кукол комплекта одна рука снабжена дополнительным локтевым суставом. У части кукол голова может двигаться независимо от корпуса. В этих случаях она укрепляется на опорной палке, а палка пропускается через шейное отверстие деревянного туловища. С помощью веревки голову можно поднимать и опускать, с помощью палки — вертеть в разные стороны.

У кукол женских персонажей, исполняющих танцы, под платье ниже талии надевается соломенная шина из рисовой соломы. Она свободно висит на корпусе и колышется, создавая иллюзию покачивания бедер. Когда кукловод танцует, держа такую куклу, шина повторяет ритм его движений. Обычно эти движения неконтролируемы, но при желании кукловод может протянуть руку вверх и управлять бедра-ми-шиной своей рукой, скрытой длинной юбкой куклы.

В редких случаях у кукол могут быть и другие подвижные элементы. Так, в коллекции МАЭ у одной из кукол (она изображает отшельника) подвижна нижняя челюсть. Она

***т***

управляется также веревкой, спускающейся вниз за ширму к руке кукловода.

По внешнему виду куклы воспроизводят стиль костюма и грима бенгальской танцевальной драмы джатры. В условностях формы и цвета сохраняются следы древнеиндийской символики. Так, в индийской иконографии Равана часто изображается многоголовым и многоруким — в комплекте кукол из коллекции МАЭ одна из кукол Раваны (всего в этом комплекте две куклы Раваны, другая — в облике отшельника) представляет его именно в такой ипостаси: позади головы прибивается горизонтально доска, на ее расходящихся вправо и влево концах прикреплено по четыре дополнительные головы, немного меньшего размера, но точно воспроизводящие форму и раскраску основной центральной головы. Ниже, на уровне плеч, прибита другая доска, на левой и правой ее стороне прикреплено по четыре руки. Эти руки расходятся под разными углами, образуя как бы веер: крайние находятся почти в горизонтальном положении, а те, что у центра, вытянуты почти вертикально вверх. В соответствии с общеиндийскими цветовыми канонами, цвет лица Рамы — темно-зеленый, почти черный (соответствует предписаниям изображать земные воплощения Вишну темноликими).

Куклы, входящие в число сторонников Рамы, отмечены вишнуитским знаком на лбу (двумя белыми, сходящимися внизу линиями, напоминающими латинскую букву «V»). Куклы, изображающие сторонников Раваны, как и сам Равана,— шиваитским знаком на лбу (тремя горизонтальными красными полосами, символизирующими трезубец Шивы). У кукол обезьян довольно реалистично вылеплены обезьяньи головы. У кукол женских персонажей почти нет индивидуализирующих деталей. Выделяется короной королева [212, с. 52, ил.], красным пятном на кончике носа —сестра Раваны, Шур-пайакха, которая пылала страстью к Раме и пыталась его соблазнить (брат Рамы, Лакшмана, наказал ее за это, отрубив ей уши и нос — красное пятно служит знаком этой раны).

*Некоторые обобщения*

Очень скудный материал по представлениям путул нача затрудняет серьезные обобщения. Он позволяет лишь предположить, что наиболее характерными чертами художественного языка этого театра были:

1. Глубинный магический смысл представлений, связь с религиозными культами и обрядами, в которых, возможно, ведущая роль принадлежала культу Моноши. Судя по куклам, попавшим в музеи Дании и России, поклонение Раме также составляло важный пласт глубинного содержания.

**51**

2. Иллюзионный способ показа, направленный на создание впечатления самостоятельной жизни кукол (кукловоды скрыты от глаз публики).

3. Танцевальный характер пластики, интенсивность движения в сценическом пространстве при почти полном отсутствии жеста (наиболее близкий аналог обнаруживается в плоскостном театре Востока — в тайских и кхмерских представлениях больших кожаных картин).

*Глава 6* В КИТАЕ

*Термин и хронология исследований*

Объемная кукла на палке получила наибольшее распространение в Китае. В этой технике показывали представления по всей огромной стране, но особенно много на юге. Самая разработанная форма сложилась в южной провинции Гуандун. Кукла на палке там настолько популярна, что местные жители, говоря «кукольный театр» *(куйлэйси)*, имеют в виду именно представления куклы на палке, развернутый термин *джантоу куйлэйси (джантоу* — палка) употребляется ими редко [375, с. ПО]. (Можно напомнить, что *куйлэй,* самое общее, собирательное название для объемных театральных кукол, буквально значит «деревянная кукла»; *си* — представление, игра.)

В разных частях Китая складывались свои особенности стиля, свои характерные черты кукол и исполнения пьес. На северные представления большое влияние оказала пекинская музыкальная драма, на южные — кантонская (Кантон — один из крупнейших южнокитайских городов, расположенный в провинции Гуандун). На севере преобладают, во всяком случае в XX в., маленькие куклы с длинной палкой, на юге — крупные с короткой палкой-рукояткой. Но общим для всего китайского театра куклы на палке всегда оставался иллюзионный способ показа, при котором кукольник скрыт от зрителя ширмой.

Несмотря на большую популярность в Китае, его куклы на палке описаны в литературе мало, касающиеся непосредственно их сообщения стали появляться сравнительно недавно. Известные на сегодня упоминания в китайских источниках встречаются не ранее XIX в. Западные исследователи обратили внимание на эту форму еще позднее, только в XX в. Китайские источники труднодоступны для иностранного читателя, но они названы и использованы синологом

**52**

Жаком Пэмпано в его монографии «От кукол до теней» [375, с. 107—119, 1511.

Ряд европейских работ открывает «Книга о куклах» не- \* мецкого историка Германа Зигфрида Рэма, опубликованная в 1905 г.: в ней помещен рисунок пяти кукол на палке [388, с. 73]. Рэм принадлежал к разряду кабинетных ученых, небольшой китайский раздел написал по свидетельствам голландского миссионера Й. Рейна и английского дипломата Литтона Патни, живших в Китае в конце XIX в. Пояснений к рисунку Рэм не дает и специально о кукле иа палке ничего не говорит.

Соотечественник Рэма, Макс фон Боэн, в изданном через четверть века фундаментальном труде о куклах [218] не приводит новых фактов, он также ссылается на Литтона Патни. Но, классифицируя китайские кукольные представления, Боэн впервые в литературе на европейских языках выделяет разновидность, в которой куклы управляются палками [218 (1929), с. 188; 218 (1932), с. 384].

Почти одновременно с трудом Боэна в США появляется статья Бенджамена Мэрча «Китайский кукольник», опубликованная в ежегоднике «Паппетри» за 1930 г. [341, с. 36—42]. Относительно небольшая статья ценна тем, что написана очевидцем — Мэрч много путешествовал по Китаю, и не случайным зрителем, а человеком, имеющим непосредственное отношение к кукольной профессии, видевшим и отмечавшим гораздо больше, чем любой другой зритель.

В том же ежегоднике «Паппетри» в предвоенное время напечатано несколько кратких сообщений о китайских куклах на палке. Их авторы — Мэрджори Бачелдер (1936 г.), Паулин Бентон (1940 г.), Хелен Моррис Ли (1941 г.) [214; 217; 354]. В послевоенные годы М. Бачелдер публикует монографию «Тростевая кукла и театр живого актера» (1947 г.). Одна подглавка книги отведена китайским куклам. В ней автор обобщает накопившийся к тому моменту материал об этой традиционной форме китайского кукольного театра [215, с. 37—45]. Главным ее источником послужила статья Б. Мэрча.

Десятилетие спустя выходит книга С. В. Образцова «Театр китайского народа» (1957 г.). И хотя кукле на палке в ней отведено совсем мало места, описание очень конкретно и объемно. Благодаря профессионально обостренному восприятию кукольного спектакля, благодаря таланту рассказчика автор как бы позволяет читателю присутствовать на представлении и, кроме того, по ходу действия объясняет профессиональные тонкости, на которые сам читатель, может быть, и не обратил бы внимания [109, с. 265—266 и ел.].

В течение последующих лет, до 1977 г., ничего существенного в американской и европейской печати не появля-

**53**

лось. В 1965 г. в альбоме «Театры кукол мира» опубликованы две фотографии из спектаклей китайских кукол на Палке [363, ил. 220, 221]. В 1969 г. в каталоге Мюнхенского музея театральных кукол была помещена еще одна фотография китайской куклы на палке — «Небесный генерал» [219, с. 110, 136, ил. 116]. В 70-х годах в периодике промелькнуло несколько кратких заметок о гастролях китайских трупп, работающих в этой технике, по Америке и Европе. В 1977 г. в Нью-Йорке издана книга Майкла Малкина «Традиционные и народные куклы мира», где очень общо и кратко, со ссылкой на М. Бачелдер, сказано о китайских куклах, управляемых палками [337, с. 105—106].

В 1977 г. в Париже выходит наиболее основательная в европейской литературе работа — уже упоминавшаяся монография Жака Пзмпано. Она представляет тот редкий случай, когда у автора соединились знания ученого-специалиста по стране — владение языком, хорошее знакомство с культурой, историей, литературой, искусством — с целенаправленным интересом к театру кукол, кабинетные исследования — с полевыми, во время которых наблюдения, опросы дополнялись непосредственной практикой работы в одной из кукольных трупп.

За последующие 80-е годы литература по этому типу китайского традиционного театра пополнилась каталогами выставок [382; 342] и обильно иллюстрированной книгой американки Роберты Штальберг «Китайские куклы» [430].

Такова краткая история западных исследований китайского театра кукол на палке. В результате к 90-м годам XX в. больше всего известно о северных пекинских и южных кантонских представлениях. Об этих двух стилистических разновидностях и будет рассказано подробнее.

*Северная традиция*

Представления маленьких северных кукол сохранились-до XX в. в виде уличного театра одного актера. Их давали на такой же ширме-мешке, как и спектакль перчаточных кукол. Поэтому некоторые исследователи (М. Бачелдер, например) относят к фактам истории китайской куклы на палке зарисовки уличных представлений будайси, сделанные в конце XVIII в.

Показывают в уличных представлениях несколько коротеньких пьес. У исполнителя была возможность самому определять программу выступления, главным для него было привлечь внимание прохожих, заинтересовать их. Бенджамен Мэрч не раз видел на улицах Пекина 20-х годов подобные выступления: «Осенью в Пекине собирается много бродячих

**54**

кукольников. В нагретом солнцем дворике нашего дома слышались из-за ограды удары гонга. Его звуки извещали о том, что где-то неподалеку находится уличный актер. Такой актер — пролетарий китайского кукольного мира. Более аристократичные труппы теневого театра насчитывают несколько человек и играют только в частных домах по специальному приглашению, для тех, кто в состоянии заплатить несколько долларов за вечер. Но представления бродячего актера предназначены для уличной простонародной толпы, их дают в надежде на то, что кто-то из прохожих задержится около театра и, если представление знакомой истории понравится, бросит актеру мелкую монету» f341, с. 37, 42]. Б. Мэрч сделал фотографии ширмы и кукол, рассказал о содержании виденных им пьес, отметил, что их сюжеты часто заимствовались из романа «Путешествие на Запад».

Одну из таких пьес видел в Пекине С. В. Образцов в 1952 г. Ее играл кукольник, работавший также и с перчаточными куклами в переносном театрике-ширме будайси (существовало ли раньше совмещение двух видов кукол в одном представлении и в руках одного актера, или это отступление от традиции, явление XX в., Образцов не выяснил; когда немного позднее, в 1957 и 1960 гг., в Москве гастролировали китайские кукольники, в технике перчаточного и палочного, или тростевого, театра работали разные группы актеров). Пьеса, исполненная куклами на палках, называлась «Чжу Ба-дзе и невеста». Можно напомнить, что в романе У Чэн-эня «Путешествие на Запад» рассказывается о необычайных приключениях буддийского монаха Сюань-цзана, отправившегося в Индию за буддийскими священными книгами, и о его спутниках, фантастических существах Сунь У-куне (оборотне, волшебной обезьяне, «царе обезьян»), Чжу Ба-дзе (монахе с головой свиньи, «свиньи восьми запретов»), Ша сэне (безобразном и ленивом «духе песка»); главным героем романа стал Сунь У-кун, а главным комическим персонажем — Чжу Ба-дзе. С. В. Образцов пишет:

В переводе имя Чжу Ба-дзе значит „свинья восьми запретов". Запреты наложил на своего спутника сам монах. Среди запретов было и воздержание от женщин. Сунь У-кун, обладавший даром перевоплощения, решил проверить стойкость Чжу Ба-дзе и превратился в молодую, красивую женщину. Естественно, что Чжу Ба-дзе не устоял и, взвалив красавицу на спину, понес ее домой. Путь был далекий, Чжу Ба-дзе несколько раз входил в правую от нас дверь и выходил из левой. Но чем дальше он шел, тем тяжелей становилась ноша. К концу путешествия, когда измученный Чжу Ба-дзе уже еле плелся, выяснилось, что он тащит на своих плечах царя обезьян [109, с. 265—266].

В книге С. В. Образцова помещена фотография: Чжу Ба-дзе — кукла с жирной обнаженной грудью и толстым голым животом,— согнувшись под тяжестью, несет на спине

55

красавицу. Его руки заведены назад, как бы поддерживая ношу [109, с. 267]. В коллекции музея ГАЦТК хранится кукла Сунь У-куна, но не в виде красавицы, а в виде монаха с обезьяньей мордой; на нем черное одеяние с косым воротом, уходящим под правую руку куклы, по черному полю ткани идет симметричный рисунок из кругов с эмблемами долголетия; на голове — черная шапочка с жесткими, расходящимися от затылка в стороны «ушками»; на лице — рисунок грима, накладываемого в пекинской музыкальной драме актерами — исполнителями роли Сунь У-куна.

В музее ГАЦТК хранятся еще две пекинские куклы, очевидно из того же комплекта, что и Сунь У-кун (все три поступили в музей в 1950 г.). У одной из них на белый фон лица нанесен сложный черный рисунок, ноздри, рот и линии вокруг рта — красные. На кукле черное с разноцветными разводами и орнаментом платье, на голове — высокий убор со множеством цветных шариков. Скорее всего кукла предназначалась для ролей полководцев или высокопоставленных чиновников. Вторая кукла представляла молодого человека: у нее нежно-матовое лицо, легкий румянец на щеках, головной убор с подвесками и разноцветными шариками, платье такой же формы и с таким же рисунком, что и у «раскрашенного лица», но красного цвета.

Сравнение головных уборов, покроя и раскраски костюмов кукол из коллекции ГАЦТК с типами традиционных китайских театральных головных уборов и платья, собранными и описанными исследователями китайского театра Л. Эр-лингтоном [206], С. Цун [466], а также с описанием китайской одежды советских синологов Л. и П. Сычевых [172] идентичных форм не выявляет. Встречаемся ли мы в этих куклах с каким-то местным стилистическим вариантом, с упрощением и искажением традиционной (классической) формы, или опубликованные описания неполны — сказать на основании всего лишь трех образцов затруднительно.

Головы вместе с шеей маленьких северных кукол сделаны из глины; под шеей к палке прикреплена плечевая платформа, придающая кукле объем; она составлена из трех бамбуковых палочек длиной на ширину плеч куклы, лежащих рядом в горизонтальной плоскости и обклеенных бумагой. Костюмы из бумажной ткани с набивным рисунком. Палки управления деревянные; центральная, основная — диаметром 0,6 см, две другие, создающие жесты, потоньше — 0,4 см. Кисти рук изображаются условно — спиралью из трех витков проволоки, обмотанной бумагой телесного цвета; уходящим внутрь рукава одним концом спираль прикручена к трости, создающей жест руки. Высота кукол, от верха головного убора до подола платья,— 34—35 см, полный размах рук примерно такой же, высота лица — 4—5 см. Основная

**56**

палка управления спускается ниже края платья на несколько сантиметров.

Сопоставляя эти куклы с зарисовкой кукол в книге Г. 3. Рэма [388, с. 73], можно заключить, что к стилистическим особенностям северных уличных кукол на палке относятся:

1) маленький размер (они такие же, как и перчаточные куклы театра будайси, головки у них даже чуть меньше);

2) длинная палка управления головой и корпусом (ограничивает гибкость фигуры, не дает кукле согнуться в талии, повернуть голову, не поворачивая всего корпуса);

3) условное изображение кисти кукольной руки — вместо ладошки с пальцами из рукава выступает спиралью закрученная проволока.

Судя по описаниям Б. Мэрча, М. Бачелдер [214] и С. Образцова, устройство сцены этого уличного театра одного актера конструктивно не отличается от ширмы-мешка театра перчаточных кукол будайси.

М. Бачелдер и Ж. Пэмпано нашли документы, свидетельствующие о том, что раньше в Пекине работали труппы, включавшие большее число исполнителей и игравшие с более сложными куклами на палках [215, с. 41; 375, с. 107]. Они выступали в частных домах по предварительному приглашению. Некоторые из них удостаивались чести играть в императорском дворце, и тогда они именовали себя «театрами императорского двора». Ж. Пэмпано пишет, что в конце XIX в. в Пекине насчитывалось около семидесяти подобных трупп, но перед первой мировой войной (вероятно, после свержения последней императорской династии Цинов в 1911 г.) в китайской столице осталась только одна, называвшаяся «театр императорского двора Золотой Единорог» [375, с. 107]. К сожалению, подробности о северных труппах такого рода до нас не дошли.

*Южная традиция*

Значительно больше известно о южных представлениях куклы на палке, особенно о знаменитых представлениях провинции Гуандун.

На Западе первыми о них заговорили американцы. Поводом послужили выступления кантонской труппы в Сан-Франциско в 1940 г. Американская кукольница Паулин Бен-тон пишет об этом событии: «Больше всего... в Сан-Франциско мне понравился кукольный театр из Кантона, выступавший в китайском квартале. Его куклы могут быть предками японских кукол Бунраку. Они большие, управляются палками, у них двигаются глаза, рты, брови и т. д. Показывали

**57**

сцены сражений. Куклы прыгали, кружились, бросали копья совсем как живые актеры...» [217, с. 7—8]. Об этой же труппе упоминает М. Бачелдер, которая не присутствовала на самих представлениях, но видела кукол и ширму. Она добавляет к описанию П. Бентон, что в театре исполняли отрывки из китайских опер, что в оформлении применяли «скудные» декорации в виде городских ворот, столов, стульев, что в заднике были сделаны две обязательные для китайского театра двери — одна для выхода кукол на сцену, другая для их ухода [215, с. 43—441.

Несколько лучших кукольников Гуандуна в 1960 г. приезжали на гастроли в Москву. Они показали две пьесы: «Сунь У-кун трижды пытается завладеть волшебным опахалом» (сюжет заимствован из «Путешествия на Запад» f 179, т. 3, с. 156—214] и «Фея Мальва» (обработка сказочно-фольклорной истории о любви феи к простому смертному). Москвичи, попавшие на этот спектакль, помнят ошеломляющую технику кукловождения китайских актеров, изящество поз, точность и выразительность жестов, множество трудных по технике трюков. Виртуозность манипулирования куклами особенно ярко проявилась в сцене сражения Сунь У-куна с божеством Ню Мо-ваном. Здесь можно привести пример, не связанный непосредственно с выступлениями данной труппы, но подмеченный однажды в Китае, в одном из южных городов, С. В. Образцовым: «До сих пор не могу понять, каким образом кукольник в городе Синани умудрялся без всякого помощника брать двумя руками куклы маленькое бамбуковое коромысло с горшками и класть его на узкое кукольное плечо таким образом, что коромысло это упруго качалось при каждом шаге куклы и не сваливалось» [109, с. 268].

В труппу, выступавшую в Москве, входило семеро кукловодов ' и пятеро певцов. Сцена-ширма была значительно шире театрика будайси, на ней появлялись детали декораций. Например, в «Фее Мальве» во время длинного вокального диалога между героем и героиней юноша сидит за столом, покрытым скатертью; кукловод придал герою задумчиво-грациозную позу: он сидел, как бы облокотившись рукой на скатерть и склонив к этой руке голову, а другую непринужденно вытянув вдоль стола. Некоторые куклы были дополнительно механизированы. Особенной сложностью отличалась кукла Чжу Ба-дзе: с помощью шести тяжей, соединявших детали лица с рычажками на основной палке управления, у него можно было открывать и закрывать рот, шевелить ушами, высовывать язык, поднимать и опускать голову. Кукла, изображавшая волшебницу — Хозяйку Волшебного Опахала, могла открывать и закрывать глаза. Главными персонажами управляли очень опытные актеры. С Сунь У-куном работал актер, которому исполнилось тогда 68 лет. Это был потомст-

**58**

венный, в пятом поколении, кукольник, профессионал, начавший приобщаться к делу с семи лет. Его виртуозность поражала зрителей. Он вводил в пластику куклы элементы циркового искусства, его Сунь У-кун двигался по сцене так ловко, будто его движения совсем не зависели от трех палок управления. Куклой Чжу Ба-дзе управлял также немолодой — ему было тогда 53 года — и очень опытный актер, который демонстрировал необыкновенную точность и ритмичность движений куклы.

Больше всего подробностей о театре кукол на палке Гуандуна, о его истории, труппах, куклах, репертуаре сообщил Ж. Пэмпано.

*Особенности стиля представлений гуандунских кукол*

Ж. Пэмпано пишет, что самые ранние письменные свидетельства о гуандунских куклах на палке встречаются в литературе XIX в. Но местные кукольники относят их появлецие к более ранней эпохе Тан (VII—X вв.). Пэмпано записал одну из слышанных им легенд. В ней говорится, что при дворе императора, правившего в 712—756 гг., играли спектакли, в которых танцевали сам государь и его приближенные. Один из министров императора был родом из Гуандуна. Оставив службу при дворе и вернувшись на родину, он решил устроить у себя представления наподобие столичных. Однако знатные молодые люди, которых он пытался привлечь к участию в спектаклях, то ли стесняясь выступать публично, то ли считая актерство недостойным благородного человека занятием, отказывались. И тогда бывший министр приказал сделать для танцев кукол, управляемых палками. От них и пошел обычай показывать кукольные представления.

Эта легенда, а также несколько сохранившихся старинных сценариев, в которых отсутствуют указания на вокальные партии, навели Пэмпано на мысль, что первоначально в южнокитайских представлениях куклы на палке показывали танцы или короткие сценки без пения. Копировать репертуар музыкальной драмы, исполняемой живыми актерами, стали позднее.

Такой или иной была старинная форма южнокитайского театра куклы на палке, но в первой половине XIX в. в его оперы. Обязательную часть репертуара составляли «18 пьес представлениях повторяли репертуар и стиль кантонской бродячих артистов». Их сценарии хранились в каждой кукольной труппе. Костюмы кукол имитировали театральную одежду оперных актеров.

В 1854 г. в Гуандуне вспыхнул народный бунт. Повстанцы хотели свергнуть правящую маньчжурскую династию Ци-

**59**

нов и восстановить предшествующую ей династию Минов (основатель которой был китайцем, выходцем из простого народа). Участвовали в волнениях и гуандунекие актеры. В 1858 г. бунт был подавлен, все театральные труппы распущены, исполнение кантонской оперы запрещено. Оставшиеся в живых кукольники перебивались случайными заработками. Но прошло некоторое время, и они постепенно стали возвращаться к своей основной профессии. Невозможность исполнять пьесы кантонской музыкальной драмы вынуждала их перестраивать привычный традиционный репертуар. И так как северная пекинская музыкальная драма запрету не подлежала, то на кукольные сцены стали проникать ее пьесы, а с ними и их стиль исполнения. Старинные книжечки со сценариями «18 пьес бродячих артистов» были утеряны. Вместо них появились новые, пьесы в них были другие, но обязательное число названий — 18 — сохранилось.

В 1911 г., после падения Цинов и провозглашения в Китае республики, запрет на исполнение кантонской оперы был снят. Однако северная музыкальная драма успела занять за полвека довольно прочные позиции в репертуаре и стиле исполнения. В современных кукольных театрах заимствования из пекинской и кантонской оперы тесно переплетаются, в разных труппах лишь преобладает то или иное влияние.

*Репертуар (сюжеты и глубинный смысл)*

Репертуар гуандунских кукольников мало отличается от репертуара живых актеров, исполняющих традиционную музыкальную драму. В нем встречаются все известные на Западе драматургические жанры, но основное традиционное китайское разделение пьес иное: на гражданские и военные. В актерской среде пьесы дополнительно различаются по главной роли: «старик», «комик», «амазонка» и т. д. [206, с. 13]. Исследователи, пытаясь разобраться в огромном драматургическом материале, систематизировали его по-разному. Одни во главу угла ставили хронологию (разделяли пьесы по эпохам, в которые происходит действие). Другие разграничивали пьесы на мифологические, исторические, романтические, о разбойниках (повстанцах), о наказании преступников. Третьи исходили из принципа дидактической направленности. Так, китайский автор Чжу Цюань выделял пьесы «о верных сановниках и непоколебимых мужах», «о том, как поносят изменников и бранят клеветников» и т. п. Четвертые группировали репертуар по типу источников (пьесы, основанные на исторических источниках, на литературном материале, на сюжетах, заимствованных «из жизни») и т. д.

**60**

Ни одна из созданных классификаций, пишет литературовед В. Сорокин, не является идеальной, так как не вмещает всего разнообразия китайской драматургии Г168, с. 132]. Однако при внешнем многообразии традиционных пьес в их внутренней структуре всегда присутствуют неизменные, постоянные элементы. Это прежде всего типы действующих лиц и ситуации, в которых они оказываются. Сочетания типов от пьесы к пьесе варьируются, но сами они остаются неизменными. В. Сорокин, исходя из социальной иерархии персонажей, выделил девять основных групп: 1) правитель страны, 2) сановники, 3) военачальники, 4) судьи (и преступники), 5) мятежники (и отшельники), 6) молодые ученые, 7) женские персонажи, 8) торговцы, крестьяне и т. д., 9) святые, земные воплощения небожителей, духи, драконы [168, с. 133—185]. Легко заметить, что и в предложенной классификации нет полной четкости. Выбрав социальный принцип, В. Сорокин иногда от него отходит, сочетает его с тематическим, объединяя, например, судей с преступниками, мятежников с отшельниками, или подменяет его чисто формальной основой, относя все женские персонажи к одной группе 2. Но, несмотря на некоторый логический сбой в теоретическом плане, в практическом отношении предложенная классификация вводит нас в круг неизменно действующих в пьесах социальных типов, персонажей и помогает в них ориентироваться.

В подавляющем большинстве сюжеты пьес заимствуются из популярных романов. Однако полного совпадения не бывает. В сценических вариантах романы свободно адаптированы, очищены от недейственных, повествовательных пассажей, иногда дополнены выдуманными эпизодами.

Пьесы целиком не записываются, они существуют в устной форме, передаются от поколения к поколению в виде кратких сценариев. Примеры таких сценариев можно найти в работах Л. Эрлингтона и других авторов [206; 466; 168 и др.]. И хотя там приведены сценарии пьес, исполнявшихся живыми актерами, вряд ли кукольные сценарии по форме изложения существенно от них отличались. В сценарии перечислены действующие лица (их немного — от четырех до семи), указана продолжительность пьесы (час-полтора), а затем дается краткое содержание (перевод на английский или русский занимает четверть-полстраницы). Вот, например, как выглядит шапка к одному из сценариев (в скобках — пояснения *И. С.)* [206, с. 124]:

*«Табличка Ли Луна» Пьеса идет полтора часа* Действующие лица:

(имя) — *цзин* (амплуа) — коварный министр, предатель и интриган эпохи Сун.

61

(имя)— *шэн* (амплуа) — преданный, верный генерал эпохи Сун.

(имя)—*цзин* (амплуа)—седьмой сын генерала (такой же подлый по натуре, как и министр).

(имя)—*шэн* (амплуа)—восьмой сын генерала (благородный молодой человек).

Сюжет большого романа представлен в сценариях в виде пьес-эпизодов, составляющих определенный цикл. Цикл называется *лиань-бэнь* (цепочный сценарий, сцепленные пьесы). Полное исполнение истории требует многодневного сериала представлений. В сценарных книжках кантонских кукольников «Троецарствие» разделено на полуторамесячный цикл, «Речные заводи» — на двухнедельный и т. д. Ж. Пэм-пано дает перевод серии сценариев, представляющих в десяти частях историю романа «Поход на Запад Сюэ Дин-шаня» [375, с. 144—145]. Почти все пьесы этого цикла (восемь из десяти) — военные, семь из них относятся к типу *амазонка.* Во время похода герой-полководец Сюэ Дин-шань сталкивается и сражается с разными вождями «варварских» племен, и каждый раз сестра или дочь «варварского» вождя становится его женой; воинственные «варварки» постоянно сражаются то против китайцев, то за китайцев, то между собой.

Полный цикл, однако, исполняется редко. Чаще дают одно представление, составленное из нескольких пьес — эпизодов из разных историй, отдельных сцен из известных драматических произведений (китайская драматургия хорошо приспособлена для фрагментарного исполнения, пьесы делятся на большое число картин, оформленных как вполне самостоятельные звенья в развитии действия [26, с. 100]). Программа спектакля выстраивается в традиционном порядке: начинают с ритуальных пьес, за ними исполняют «серьезные», а заканчивают спектакль короткими комическими сценками.

Фрагментарная мозаика спектакля требует подготовленности публики, хорошей ориентации в сюжетах и действующих лицах. В народе их знают с детства, но для постороннего зрителя возникает много проблем. Даже знание языка, снимающее трудность понимания интриги, бывает недостаточным для того, чтобы уловить скрытый смысл некоторых пьес. Требуется основательное знакомство с китайской культурой, историей, философией, литературой, фольклором, бытом, традиционными взглядами на жизнь. Закрытость глубинного содержания кукольных пьес, на первый взгляд кажущихся чисто развлекательными, можно проиллюстрировать на примере трех маленьких ритуальных пьес — «Ба-сянь», «Вручение сына», «Производство в чин», обычно открывающих представление гуандунских кукольников.

**62**

*Восемь бессмертных приветствуют царицу Запада (и желают зрителям долголетия)*

Восемь бессмертных (Ба-сянь) — в древнекитайской (даосской) мифологии популярная группа бессмертных. Ба-сянь — не мистические божества, а обожествленные герои, люди, ставшие бессмертными богами. Они считаются покровителями разных профессий (один из них — покровитель актеров, другой — музыкантов и т. д.) и изображаются с соответствующими атрибутами3. В их честь воздвигали храмы, создавали культы. Легенды о Ба-сянь в старом Китае каждый знал с детства. О них упоминается в рассказах, романах, драмах. Ба-сянь украшали изделия из фарфора, часто фигурировали в живописи и на лубках. Легенды о Ба-сянь начали складываться в эпоху Тан **(VII**—X вв.). Кроме отдельных преданий о каждом из бессмертных появились также рассказы об их совместных деяниях, о путешествии за море, о посещении Си-ван-му (т. е хозяйки царства мертвых) и др. Легенды составили единый цикл, в XVI в. были использованы писателем У Юнь-тайем в романе «Путешествие Восьми бессмертных на Восток» [136, с. 247—251; 196, № 8, отдел **VII,** с. 23—36, № 9, отдел VII, с. 7—19; 23, с. 284—287).

В короткой умилостивительной сцене на ширму выводят восемь кукол. Это не специальные куклы, предназначенные для ролей бессмертных, это восемь кукол, изображающие разные традиционные типы и исполняющие в других пьесах разные роли. Они выстраиваются в ряд и читают поэму — каждый по строфе — в честь хозяйки Запада, повелительницы страны мертвых Си-ван-му. Затем парами приближаются к бортику ширмы и приветствуют зрителей.

*«Вручение сына»*

Эта умилостивительная пьеса восходит к космогоническому мифу о созвездиях Волопаса и Ткачихи.

Наиболее ранний литературный пересказ мифа встречается в китайских источниках V в.; «К востоку от Млечного Пути была Ткачиха, дочь небесного бога. Круглый год она трудилась, ткала из облаков небесное платье. Богу стало жаль ее, одинокую, и он отдал ее в жены Пастуху, что жил к западу от Млечного Пути. Выйдя замуж, она перестала ткать, бог рассердился, велел ей вернуться и впредь видеться с мужем раз в год» [200, с. 364].

В более поздних фольклорных обработках сюжета мужем небесной ткачихи становится простой смертный [200, с. 135—139; 64, с. 45—54; 65, с. 294—303]. В одном из вариантов, пересказанном китайским литературоведом Юань Кэ и, вероятно, наиболее близком к театральной кукольной пьесе, небесную ткачиху зовут Цисяньнюй, а ее мужа — Дун Юн (версия основана на сюжетах сычуаньских драм «Обручение небесной девы» и «Под сенью ив» [200, с. 138—139, 366]). В этой истории героиня выступает младшей сестрой семи небесных ткачих. Однажды она тайком спускается в мир людей, встречает там Дун Юна, влюбляется в юношу и просит божество земли, Ту-ди, поженить их. Через некоторое время она говорит Дун Юну, что ждет ребенка. Радости ее мужа нет предела. Но небесный император, узнав, что младшая небесная ткачиха спустилась в бренный мир, повелел ей немедленно вернуться в небесный дворец и пригрозил, что, если ослушается, пошлет небесное воинство, ее схватят, а Дун Юна изрубят на десять тысяч кусков. Напуганная ткачиха возвращается в чертоги небесного императора. Расставаясь с любимым мужем, она обещает через год, когда распустятся цветы персика, спуститься на землю и передать ему сына [200, с. 138—139].

**63.**

В кукольной умилостивительной пьесе небесная ткачиха появляется среди облаков, окруженная небесными сестрами. Выходит на сцену и ее возлюбленный. Судя по костюму куклы, он уже не пастух, а ученый (а это должно означать, что прошло много времени). За ним следует слуга, несущий зонт (это кукла, изображающая комических персонажей). Небесная ткачиха торжественно передает Дун Юну сына (маленькую куклу) и исчезает в облаках.

Пьесы о восьми бессмертных и небесной ткачихе исполняются не только в начале спектакля, но и отдельно в храмах (чаще всего даосских) в виде жертвоприношения актеров божеству храма. В этом случае актеры играют перед алтарем без ширмы. Пантомимы разыгрываются в то время, когда монах читает имена приносящих жертвы.

*«Производство в чин»*

В Китае распространен культ благопожеланий, и эта пьеса — одно из проявлений культа в театре кукол. Выходит кукла в костюме первого министра и танцует, держа в руках плакат. На плакате написано: «Быстрое производство в чин». Однако выражение имеет еще и другое значение: «подниматься вверх, к небу, тянуться к солнцу, произрастать, всходить, пускать ростки». Поэтому, опустив плакат и наклонившись к публике, кукла сотрясается от смеха и делает руками жесты, как бы показывая, как что-то поднимается от земли, растет. Пожелание имеет, таким образом, двойной смысл: успеха на службе и прибавления семейства, умножения потомства. После этой краткой пантомимы кукла с плакатом величественно удаляется.

Похожая сцена исполняется и в представлениях перчаточных кукол Гуандуна, но условности несколько расходятся, в перчаточном театре бла-гопожелание выражает не плакат, а головной убор первого министра.

Жак Пэмпано встретил в Гуандуне кукольников, использующих кукол на палке с магическими целями. Крестьяне приглашают их (кукольники, занимающиеся этой практикой, входят в местные секты даосов и обучаются магическим тайнам у даосских отшельников) для исполнения пьесы «Чжао Сюаньтань укрощает тигра». Считается, что ее представление устрашает и обращает в бегство злых духов (т. е. крестьяне верят в то, что кукольник магическими заклинаниями приглашает вселиться в куклу какое-то могущественное божество, это божество наводит страх на злых духов, и они разбегаются). Пьесу играют без публики. Ее исполнение необходимо перед въездом в новый дом или после ремонта храма или театрального здания (но открытие нового храма или нового театра требует другой пьесы, название которой открыто говорит о глубинном смысле представления: «Владыка призраков изгоняет злые силы»).

Сюжет пьесы «Чжао Сюаньтань укрощает тигра» прост:

На ширме-сцене подвешивают кусок настоящего мяса. Из левой двери выходит тигр. Он принюхивается, чувствуя лакомый запах, ищет, откуда

**64**

,он идет, находит мясо и начинает его пожирать. В это время из той же левой двери выходит герой пьесы. Увидев тигра, он ловко вскакивает ему на спину и садится верхом, как наездник на лошадь. Тигр рычит, пытается .сбросить седока, беснуется — тщетно. Чжао Сюаньтань накидывает на шею тигра красную цепь и, продолжая сидеть на нем верхом, заставляет, пятясь, уйти со сцены через правую дверь.

Действие пьесы исчерпано. Но магическая церемония проходит еще одну стадию. Мясо, которое служило приманкой для тигра, после представления бросают как можно дальше. Если на него накидываются собаки и съедают (что чаще всего и случается), то все в порядке, злые духи разбежались; если же по какой-то причине собаки не съедают мясо, это плохое предзнаменование, следует ждать несчастья.

За исполнение экзортической пьесы кукольнику платят вдвое больше, чем за обычное представление [375, с 20— 22].

*Куклы.*

Каждая кукла состоит из нескольких деталей, собирается перед представлением и разбирается после него. От спектакля до спектакля детали хранятся отдельно, в разных театральных ящиках или корзинах.

Главный элемент куклы — голова. Вырезается она из дерева вместе с короткой палкой-рукояткой. Местные мастера, скульпторы—резчики по дереву, предпочитают камфарное дерево. Головы крупные, у некоторых кукол достигают 20 см в высоту. Сверху — отверстие, через которое выдалбливается сердцевина, потом оно закрывается прической. На затылке закрепляется железный крючок, позволяющий подвесить куклу на веревку, натянутую за кулисами во время представления. Палка короткая: она заканчивается выше кукольной талии, фигура получается гибкой, свободно сгибающейся в поясе. Части лица могут быть подвижными: куклы способны вращать глазами, закрывать веки, открывать рты, шевелить носом, высовывать язык, даже «харкать кровью» и т. п. Подвижные детали лица управляются нитями, идущими внутри головы и спускающимися вдоль палки к рычагам на ее конце. Нажимая пальцем на рычаги, кукольник создает мимику лица.

Следующая деталь — плечи. Это плоский продолговатый кусок дерева, в центре которого проделано круглое отверстие чуть большего диаметра, чем палка. Плечевую пластину надевают на палку, а чтобы она не падала, в палке, под тем местом, где должны находиться плечи, просверливается отверстие, и в него вставляется длинная деревянная игла, не дающая плечевой пластине спускаться. Палка и внутренняя поверхность круглого отверстия в плечевой пла-

65

стине смазываются воском, чтобы трение не стесняло поворотов головы.

На плечи надевается нижнее платье куклы, заменяющее ей «тело». Оно сшивается из двух кусков грубой ткани; по бокам подкраиваются рукава, а сверху вырезается небольшая горловина для шеи. При крое соблюдается традиционное соотношение ширины рукавов, талии и подола: 1:3:6, т. е. одежда расширяется от талии к подолу вдвое.

В каждый рукав вставляется металлическая трость. Она согнута под углом и спускается вниз, следуя линии перехода рукава в юбку. У наружного выхода из рукава к концу трости бечевкой привязана кисть кукольной руки. Кисти бывают двух видов: с вытянутыми пальцами и с согнутыми в кулак. В кулаке — отверстие, в которое можно вставлять разные предметы. Металлические трости, служащие для создания жестов, никогда не вынимаются из «тела» куклы. Даже когда после представления кукол разбирают на детали, трости всегда находятся внутри нижнего платья, хотя и не скреплены с ним.

Поверх платья-«тела» надевается платье-костюм. Это делается перед представлением. Платья-костюмы хранятся отдельно, их значительно больше, чем нижних платьев-«тел». Если требуется, персонаж может переодеваться по ходу пьесы.

Важным элементом куклы является ее головной убор. Это обязательная часть костюма мужского персонажа. Шапки кукол хранятся отдельно от верхнего и нижнего платья и надеваются на куклу перед представлением в соответствии с ролью, которую она должна исполнять.

Благодаря тому что головы, верхнее платье и головные уборы можно менять и сочетать по-разному, комплект кукольных деталей сравнительно невелик, однако позволяет изображать самые разные персонажи любой пьесы огромного репертуара (есть, конечно, некоторые жесткие связи между типом лица, верхним платьем и головным убором, но в пределах этих ограничений существует большой простор для варьирования и комбинаций, для создания визуальной социальной характеристики действующего лица).

В комплекте труппы бывает от 35 до 60 голов. Они различаются скульптурной формой и раскраской. Резчики изготавливают восемь типов голов: 1) тип молодой героини; 2) тип молодого ученого; 3) тип мужчины зрелого возраста с более резкими чертами лица; 4) тип молодого воина с лицом почти квадратной формы и более округленными чертами, чем у ученых, интеллигентов; 5) тип клоуна — с большим носом, который может шевелиться, и со смеющимся ртом, с подвижными глазами или веками, с высовывающимся языком; 6) тип сводницы (комический женский персонаж)

66

с большим деревянным шиньоном на макушке, с шаржированными чертами лица; 7) тип зрелого мужчины с еще более резкими чертами: выступающими скулами, выпуклым лбом, круглыми большими глазами и тонкими поджатыми губами; 8) тип мятежных или варварских царей — похож на предыдущий, но с предельно резкими чертами лица.

В комплекте должно быть по нескольку голов каждого типа. Кроме того, одна и та же форма раскрашивается по-разному. Особенно много вариантов раскраски среди лиц седьмого и восьмого типов.

Помимо этих голов вырезают головы лошади, тигра. Несколько голов служат для трюков — это головы, которые могут на глазах у зрителей слетать с плеч.

Театральный скарб хранится и переносится в нескольких больших ящиках или корзинах. На них надпись, сделанная на красной бумаге: «Да будет открытие ящика пышным и торжественным».

В одном хранятся головы. Каждая завернута в кусок материи. В этом же ящике в соседних отделениях лежат деревянные плечи, деревянные иглы и маленькие куклы, изображающие детей.

В другом ящике (а иногда и в двух) хранятся верхние платья. Среди них придворные костюмы, костюмы военных, одежда ученых и т. д. В специальном отсеке лежат головные уборы. Часть из них хранится в сложенном виде, те из них, которые нельзя складывать (солдатские каски, высокие жесткие шапки ученых, головной убор первого министра и т. п.), хранятся в металлических коробках. В отдельном мешке лежат нижние платья со вставленными в них тростями для кукольных рук. В другом мешке — оружие (копья, алебарды, мечи, сабли, плети). В третьем—детали декораций и аксессуары: скатерти, покрывала для столов и стульев, балдахин для спального ложа или ткань для палатки, шатра, маленький столик, два стула. Перед представлением мебель насаживается на длинные, почти на полную высоту ширмы, палки, основания которых укрепляются за ширмой в квадратных подставках. Один из ящиков отводится для музыкальных инструментов и большого декоративного задника.

*Кукольники. Труппы*

Как и повсюду на Востоке, профессия кукольника была в основном потомственной. Но случалось, что бедные семьи продавали мальчиков (младших сыновей) хозяину труппы. Мальчик становился учеником. С учениками — и собственны-.ми детьми, и тем более с чужими — обращались сурово, за-

**67**

ставляли делать всю черную работу, за малейшую провинность наказывали плетьми, оставляли без еды. Обучение начиналось рано, тянулось годами, было устным и наглядным. Старые мастера не спешили поделиться опытом, раскрыть профессиональные тайны. Мальчики смотрели, как играют актеры, запоминали роли, выучивали арии, осваивали особенности композиции пьес, приемы кукловождения. И лишь несколько лет спустя им поручали маленькие партии.

В кантонских труппах работало не менее шести человек. Они выступали с четырьмя-восемью музыкантами, но музыканты не считались членами труппы, их приглашали на сезон, затем они расходились. Хозяин редко бывал актером. Театром владел предприниматель, для которого кукольный театр был делом, коммерцией. Обычно на него работало несколько трупп. Желающие устроить кукольное представление обращались не к актерам, а к такому кукольному дельцу. Заключая договор на представление, хозяин оставлял себе задаток в размере Vs доли гонорара. Остальные деньги вручались главному актеру после представления, и,он распределял их между кукольниками и музыкантами в зависимости от их амплуа и квалификации. Владелец театра жил постоянно в одном месте, актеры все время разъезжали. Но если кукольники попадали в вынужденный простой, хозяин предоставлял им жилье; он обязан был также брать на себя непредвиденные расходы своих актеров (содержать семью заболевшего, оплатить похороны его родственника и т. д.).

Все театральное имущество, в том числе и куклы, принадлежало владельцу театра. Кукол по его заказу выполняли профессиональные скульпторы—резчики по дереву и портные—специалисты по театральному костюму.

Крутые повороты китайской истории XX в. расшатали традиционные устои кукольного театра. Вторая мировая война во многом разрушила традиционный уклад жизни, большинство трупп распалось. На юге традиционные формы сохранились лучше, чем на севере. В Гуандуне еще в 70-х годах функционировало несколько театров, продолжавших работать по-старому. Новым для них стало лишь то, что место хозяина занял государственный служащий — директор, получающий жалованье, как и остальные актеры. На соседнем Тайване, куда эмигрировали, спасаясь от «культурной революции», многие южнокитайские актеры, почти до 80-х годов удерживалась еще более архаичная форма театра.

Один из древних аспектов профессии, сохранившийся на юге,— обряды и ритуалы, связанные с древними верованиями, суевериями, предрассудками. У труппы имеются свои боги-покровители, актеры приносят им жертвы. За кулисами ставят столик-алтарь, на нем размещают портретные изобра-

**С8**

жения божеств или таблички с их именами, зажигают благовония, просят благословения перед представлением и благодарят после него. Торжественными жертвоприношениями отмечают дни рождения божеств-покровителей актеров. В один из дней года совершают специальный обряд в честь кукол и остальных предметов сцены. Перед началом выступления на новом месте его окропляют кровью свежезарезанного петуха — это обязательный элемент обряда очищения, обряда изгнания злых духов. Считается, что сцена во избежание несчастья никогда не должна быть повернута на запад (где, по древним представлениям, находится царство мертвых). Предваряют спектакль умилостивительные пьесы, о которых уже говорилось. В ряде случаев, требующих особого очистительного обряда, с куклами на палке исполняют экзортиче-ские пьесы «Чжао Сюаньтань укрощает тигра», «Владыка призраков изгоняет злые силы»4.

*Представление*

Кукольные труппы Гуандуна работают только по приглашению. До второй мировой войны пригласить труппу могли служители храма на храмовой праздник, семья, отмечающая домашнее торжество, владельцы ресторанов, игорных домов и других увеселительных заведений, озабоченные привлечением клиентуры, и другие лица.

Раньше, вплоть до второй мировой войны, представления играли всю ночь. Возможно, у этого обычая глубокие древние религиозные корни, но в прошлом веке и начале нынешнего длительность обусловливалась бытовыми причинами: городские жители боялись возвращаться по плохо освещенным улицам и предпочитали дожидаться рассвета в «театре», в том месте, где происходило представление, а сельские не попали бы домой, даже если и захотели, так как деревни были обнесены высокими оградами, входные ворота накрепко запирались на ночь и ни под каким видом не открывались. В последние десятилетия время спектаклей сократилось, их заканчивают до полуночи.

Труппу приглашали на один вечер или на цикл вечеров. На храмовых праздниках играли три дня и четыре ночи подряд. В начале таких представлений перед алтарем божества показывали без ширмы ритуальные пьесы (например, «Ба-сянь» и «Вручение сына»). Это было своеобразным жертвоприношением актеров божеству. Чаще всего такие представления происходили в даосском храме, и, пока актеры играли, монах — служитель храма читал имена приносивших жертву. Владельцы ресторанов и игорных домов заключали с хозяином труппы длительные контракты, по которым пред-

**69**

ставления давали ежевечерне. В частном доме контракт чаще всего предусматривал одноразовое представление. Программа оговаривалась заранее. Заказчик выбирал в списке пьес, исполняемых труппой, то, что ему больше нравилось. Но в любом случае прологом служили умилостивительные пьесы, за ними исполнялись «серьезные», а в конце — комические.

В былые времена богатый зритель после представления мог поднести труппе помимо гонорара красный конверт с вложенными в него деньгами. В знак благодарности кукольники играли в его честь пьесу «Производство в чин». Поскольку в постгоминьдановском Китае актерам запрещалось брать деньги сверх жалованья, то пьеса «Производство в чин» нередко исполнялась в виде пролога, как доброе пожелание всем зрителям.

Место спектакля, таким образом, постоянно менялось, им могли быть частный дом, территория храма, ресторан и т. д.

Сценическое оборудование портативно, рассчитано на то, чтобы быстро приготовиться к спектаклю на любой небольшой площадке. Оно состоит из разборной ширмы (по сути, это ширма театра будайси, только несколько вытянутая, предусматривающая одновременную работу за ней двух-трех кукловодов) и нехитрых приспособлений в виде деревянных подставок для кукольной мебели, веревки для развешивания кукол и тому подобных мелочей. Весь театральный скарб переносится, как уже говорилось, в ящиках или больших корзинах, на которых красной тушью написано: «Открывай торжественно». Пока устанавливается ширма, главный актер собирает и одевает нужных для представления кукол, развешивает их за крючки позади ширмы на веревке в строго установленном порядке, благодаря которому актеры легко находят нужную для выхода на сцену куклу. Отыграв с нею эпизод, вешают на прежнее место.

На сцене могут появляться декорации, но их мало — это традиционные для всего китайского театра стол и один-два стула (они крепятся за ширмой на высоких деревянных палках-штативах). Кроме них иногда выставляются флаги, на которых вышиты разные рисунки или орнаменты, символизирующие место действия, или другие вещи. Так, если на полотнище флага вышиты стилизованные волны, значит, действие происходит в море, на реке; если вышита стилизованная гора — герои находятся в горах, если дерево — в лесу. Если на желтом, флаге изображено колесо, а древко флага опущено горизонтально, скрывая по грудь стоящую за ним куклу, значит, персонаж едет в карете (в паланкине, в повозке, в колеснице — эти уточнения проговариваются в словесном тексте). Если по сцене развевается флаг черного цвета, значит, бушует буря, ураган, дует сильный ветер, идет проливной дождь, разыгралась непогода.

**70**

Рядом с кукольной мебелью и флагами лежат наготове и предметы, которые по ходу действия куклы будут «брать в руки»: пики, мечи, луки, палицы, коромысла, веера, длинные • ленты для танцев, хлыстики и т. п.

Оркестр состоит из ударных, духовых и струнных инструментов. По традиции инструменты делятся на «военные» и «гражданские». Струнные и большинство духовых считаются гражданскими, ударные — военными, в соответствующих по жанру пьесах преимущественно звучат первые или вторые.

Все кукольные пьесы музыкальные. События на сцене сопровождаются" определенными мелодиями. Главные персонажи поют арии. Состояние героев выражается не только вокальным путем, но и инструментальным исполнением мелодий.

Главный музыкант выполняет функции дирижера. Он играет на барабане и задает ритм. Он же иногда играет на инструменте, напоминающем кастаньеты. Двое музыкантов играют на гонгах (на большом и малом), один — то на цимбалах, то на двухструнном, похожем на скрипку инструменте; последний еще и поет. В торжественные моменты вступает музыкант, играющий на гобое. В составе оркестра есть флейта. Флейтист, как и главный музыкант-барабанщик, обычно специалист высокого класса, флейта ведет старинные классические мелодии.

В музыке к спектаклям много старинных арий, исполнение которых сопровождается аккомпанементом флейты или гобоя. Это оперные мелодии XVII—XVIII вв., а некоторые и еще более ранние — XIV или даже VIII в. Одни из этих мелодий используются в торжественных случаях (например, при выходе императора), другие — в моменты радости, ужаса, растерянности, опасности, грозящей герою, и т. д.

Все музыкальное сопровождение кукольники переняли у исполнителей музыкальной драмы, и в идеале они должны быть хорошими оперными певцами (о музыке, музыкальных инструментах см. в работах Пэмпано, Эрлингтона, Цун, Шне-ерсона, Алендера и др.) [375; 206; 466; 197; 100а и др.].

*Кукловождение*

Кукловоды обязательно скрыты от публики ширмой. Способ показа — иллюзионный. Кукла как бы живет на сцене самостоятельно. Одной куклой управляет один кукловод. Следз^я традиционным правилам, он держит обе палочки кукольных кистей в левой руке, в правой — палку головы. Если кукла должна долго оставаться на ширме, он отпускает палочки ее рук, освободившейся левой рукой поддерживает правую, в которой зажата палка головы. Иногда кукловоды

**71**

подменяют друг друга, но так, чтобы это не было заметно зрителям.

Самое трудное — управлять кукольными руками. Актер зажимает трость одной кукольной руки между указательным и большим пальцем, другую держит тремя остальными. Средний палец может перемещаться от одной трости к другой. Сложность манипулирования не только в том, что кукловод создает жесты обеих кукольных рук одной своей левой рукой; она усугубляется тем, что кукольные руки иногда должны двигаться в разные стороны и что трости не прямые, а изогнуты по контуру одежды куклы. Создание четкого и выразительного жеста требует огромной сноровки, многолетнего опыта.

В пластике кукол разграничиваются стили движений для персонажей разных амплуа. Движения воинов, особенно в боях, резки, порывисты, размашисты. Движения дам (если это не комические старухи и не амазонки) мягки, плавны, жесты грациозны, изящны. Куклы — персонажи комических амплуа прыгают, кувыркаются.

Ног у традиционной китайской куклы на палке нет. Ноги куклы, как пишет Ж. Пэмпано,— это ноги актера, походка куклы — это походка актера, танец куклы — это танец актера за ширмой. Поэтому кукловод должен хорошо знать танцевальные па и типы походок, разработанные в традиционной музыкальной драме. Если актер, например, ведет куклу, изображающую добродетельную героиню, он двигается вдоль ширмы мелкими шажками, плотно сжимая бедра и ставя ступни одну перед другой — кукле передается типичная походка китаянки, она как бы слегка покачивает бедрами. Если по ходу действия должны быть видны ноги персонажа, для подобного трюка в комплекте имеется отдельная пара ног, другой кукловод манипулирует ими на ширме отдельно. Пэмпано видел в одном спектакле, как кукла героини, выходя на сцену, как бы споткнулась, остановилась, нагнулась, поставила на бортик ширмы ножку в туфельке и как бы поправила развязавшийся шнурок башмачка [375, с. 115].

Язык пластики очень богат, об этом уже говорилось, но можно привести еще несколько примеров.

Кукла гарцует на лошади. В этом случае голова лошади привязана ниткой к шее куклы, а ее круп — к спине всадника.

Кукла кувыркается, копируя актеров-акробатов. В этом случае кукловод отпускает основную палку с головой, держит только проволоки, идущие к кукольным кистям, и придает телу куклы вращательные движения.

Куклы прыгают. Кукловод в этом случае отпускает трости кукольных рук, держит только палку головы.

**72**

Куклы танцуют. Воины исполняют перед битвой быстрый военный танец (его движения копируют военный танец актеров музыкальной драмы).

Куклы исполняют танец с хлыстиком или лентами. Хлыстик — длинная палочка — привязывается к кукольной руке. Кукла вертит ее, подбрасывает в воздух, ловит плечом, снова вертит, бросает за голову, снова вертит и т. д. Если она танцует с лентами, ленты извиваются вокруг нее красивыми зигзагами. В женских танцах большую роль играют так называемые водяные рукава (выступающие из рукавов платья белые длинные шелковые рукава, закрывающие кисти рук). Кукла взмахивает руками, тонкие белые рукава взвиваются в ритме танца. Другое типичное движение женского танца: кукла поднимает одну руку на уровень глаз, откидывает водяной рукав за плечо, вытягивает вторую руку вниз, смотрит на опущенную руку и движется как бы мелкими шажками, поворачиваясь то лицом, то спиной к зрителям.

Встречаясь с партнером, кукла делает жест приветствия (кисти кукольных рук соединяются вместе и прикладываются к груди).

Характерный жест молодой девушки — жест застенчивости (кукла поднимает одну руку и закрывает водяным рукавом лицо, наклоняет голову и как бы украдкой выглядывает из-под рукава).

Кукла может на глазах у зрителей переодеваться (и зрителям кажется, что она сама застегивает пуговицы на одежде).

Куклы-воины ведут бои, они сражаются разными видами оружия. Одни держат оружие одной рукой, другие — двумя (оружие вставляется в сложенные трубочкой пальцы куклы). В битве воин может лишиться головы (для этого в комплекте имеются специальные головы, легко слетающие с плеч, т. е. с палки головы). И т. д.

Работа опытных профессиональных кукловодов создает иллюзию самостоятельной жизни куклы.

В пластическом языке кукол широко используются условности китайского театра живых актеров (один из наиболее часто применяемых приемов — изображение дальнего путешествий, когда кукла многократно обходит сцену, уходя в правую дверь и снова выходя из левой).

*Особенности художественного языка*

Символика цвета, рисунка и формы частично уже затрагивалась в этой главе при описании сценических условностей. Особо важную роль эти элементы художественного языка представления приобретают при выражении признаков

**73**

амплуа во внешнем виде куклы. За редчайшим исключением, все детали носят знаковый характер — грим и черты лица, форма и цвет головного убора, детали одежды, их вышивка и раскраска, атрибуты, дополняющие костюм куклы.

Вполне очевидно, *что куклы комплекта* отражают основные разновидности традиционных амплуа. Но насколько полно это отражение, насколько широко представлены многочисленные субамплуа? На этот вопрос до некоторой степени отвечает перечисление кукол (точнее, кукольных героев) гуандунской труппы, в которой работал Ж- Пэмпано,

Можно напомнить, что в классической музыкальной драме принято деление на четыре основных амплуа: *дань, шэн, цзин, чоу,* каждое разделяется на ряд субамплуа.

Амплуа *дань* объединяет все женские роли. Среди них различают:

1) *лао-дань* (пожилую героиню, матрону с суровым выражением лица);

2) *цынъи* (главную героиню, скромную, добродетельную женщину в синих или черных с синим одеждах);

3) *хуа-дань* (антипода главной героини, сметливую, сообразительную женщину, «разбитную бабенку», певичку, наперсницу героини или служанку, типа европейской субретки, одетую в яркие, пестрые наряды);

4) *у-дань (амазонку,* военную героиню, решительную и отважную) и как разновидность этого субамплуа — *дао-мя-дань* (фехтовальщицу и наездницу);

5) *сяо-дань* (молоденькую девушку);

6) *ча-дань* (комическую старуху, уродливую, смешную, неуклюжую).

Ж- Пэмпано отметил, что в комплекте обязательно должны быть голова комической старухи (голова с большим деревянным шиньоном на макушке и с гротескными чертами лица) и не менее четырех других женских голов. Он не уточняет, каких именно, но по их числу вполне очевидно, что почти для каждого традиционного женского субамплуа в кукольном комплекте имеется отдельная голова.

Амплуа *шэн* — это, по определению В. Сорокина, «мужской персонаж серьезного плана, вызывающий у зрителя уважение или сочувствие, хотя и не обязательно положительный герой» **[168,** с. **121].** Шэн делятся на военных *(у-шэн)* и гражданских *(вэнь-шэн),* и те и другие, в **свою** очередь, на пожилых *(лао)* и молодых *(сяо): вэнь-лао-шэн, у-лао-шэн, вэнь-сяо-шэн, у-сяо-шэн.* Существует и более мелкая градация, например выделяются типы старика с длинной белой бородой *(сюй-шэн),* молодого бедного интеллигента *(цюнь-шэн),* чиновника *(гуань-шэн),* молодого воина в головном уборе с- фазаньими перьями и др.

В комплекте кукол по скульптурной форме различаются

**74**

три типа голов, имеющих отношение к амплуа шэн: головы молодых ученых-интеллигентов (соответствует гриму амплуа вэнь-сяо-шзн), головы пожилых мужчин (соответствует гриму амплуа вэнь-лао-шэн), головы молодых воинов (соответствуют гриму амплуа у-сяо-шэн). У первых удлиненный овал лица и утонченные черты, у вторых черты более резкие, у третьих голова (лицо) почти квадратной формы, черты более округленные. В комплекте должно быть не менее двух голов первого типа, четырех — второго. Количество третьего Пэмпано не указал, но, судя по роли военных в кукольных пьесах, их не должно быть меньше «штатских», следовательно, в комплекте на амплуа шэн приходится восемь-десять голов. А это значит, что все основные разновидности амплуа шэн в нем представлены.

В гриме амплуа дань и шэн никакой необычной символической раскраски не применяется. Грим этих амплуа лишь акцентирует естественные человеческие черты, придает им особое выражение. Символическое использование цвета и графического рисунка на лице вводится в грим амплуа цзин и чоу.

Амплуа *цзин.* Разговорное название амплуа — *хуа-лянь,* что значит «раскрашенное лицо». Цзин — всегда мужской персонаж. Он может быть положительным и отрицательным. С. Серова, описывая амплуа в европейских терминах, называет цзин «характерным героем» [146, с. 38]. Внешне цзин всегда респектабелен, горделив, порой величествен, а по натуре может быть и благородным, справедливым, честным, и злым, коварным, подлым, и грозным, и смешным, глупым, трусливым. В гриме цзин выражены черты нрава персонажа, его судьба, и сделано это через цвет и рисунок орнамента на лице. Исследовательница китайского театра С. Цун выделила девять типов «раскрашенного лица», включая раскраску лица амплуа чоу [466, с. 41]:

1) лицо, в котором преобладает один цвет (одноцветное лицо);

2) лицо, разделенное на три цветовых сектора (трехцветное лицо);

3) многоцветное лицо;

4) лицо старого человека;

5) лицо с искаженными чертами;

6) лицо, целиком покрытое белой краской (белое лицо);

7) лицо, наполовину покрытое белой краской;

8) лицо, в котором мало белой краски;

9) лицо, в котором белой краской покрыт только нос (это персонаж амплуа чоу, грим, вероятно за его форму, называют «куском бобового сыра»).

О символических значениях основных цветов — белого, красного, черного — китайского театрального грима уже го-

**75**

ворилось в главе о перчаточных куклах. К этому можно добавить толкования еще нескольких цветов — синего, зеленого, серого,— включаемых в раскраску кукольных лиц. По Эрлингтону, синий цвет лица связывается с жестокостью (синее лицо — у персонажей, похожих нравом на тигра) [206, с. 107]. Кроме того, по его мнению, красный цвет в первую очередь выражает священные, божественные качества, так как красный цвет лица часто бывает у императоров, а затем уже такие качества, как верность, преданность, мужество, честность. Зеленый цвет встречается у духов, дьяволов или указывает на непостоянство, нестойкость (слабость характера), нерешительность, склонность к колебаниям, ненадежность [206, с. 107; 207, с. XIX] или злобность, испорченность, безнравственность, склонность к вредительству [466, с. 41]. Серый цвет связывается со старостью. В гриме применяется до 12 цветов [146, с. 58]. Графические знаки или орнамент, накладываемые поверх основного цвета, индивидуализируют лицо (примеры дает Серова [146, с. 57—64]).

Роли амплуа *цзин* делятся на военные и гражданские *(у-цзин* и *вэнь-цзин),* гражданские — на «большое раскрашенное лицо» *(да-хуа)* и «второе раскрашенное лицо» *(эр-хуа).* Среди субамплуа «большого раскрашенного лица» особо выделяются белое лицо *(фэнь-мянь)* —лицо злодея и черное лицо *(хэй-тоу)*—лицо честного, справедливого чиновника.

В кукольном комплекте вырезаются два типа голов для «раскрашенных лиц». Первый тип — с резкими чертами, выступающими скулами, выпуклым лбом, круглыми большими глазами, тонкими поджатыми губами. Их должно быть не меньше семи. Второй тип (Пэмпано называет его «вожди повстанцев», «мятежные короли») в общем похож на первый, но черты делаются еще резче, нередко глаза у этой группы вращаются вокруг оси. Этих голов должно быть не меньше двух.

Кроме того, вырезается несколько голов уникальной формы, примыкающих по раскраске к амплуа цзин (например, голова бога грома Лей Гуна, у которой вместо рта и носа — птичий клюв, раскрашивается в синий цвет; по форме к этой группе относятся головы Сунь У-куна и Чжу Ба-дзе, но по традиции роль Сунь У-куна исполнялась актерами амплуа шэн, а роль Чжу Ба-дзе — комиками).

Л. Эрлингтон пишет, что в амплуа цзин встречается до двухсот типов «раскрашенного лица» [206, с. 45]. В комплекте кукольного театра их значительно меньше. Но основные типы и наиболее популярные герои амплуа цзин представлены. По условностям художественного языка кукольного театра голова, очевидно, становится более «типовой», конкретизирующие признаки опускаются, оставляются только наибо-

**76**

лее общие. Поэтому голова может использоваться для более широкого круга персонажей. Так, голова с лицом, покрытым красной краской, по которой идут черные разводы, служит для двух героев: в одних пьесах — для главного героя «Трое-царствия» Гуань Юя, в других — для основателя династии Сун, Джао Куан-иня (герой романа «Генералы семьи Ян», историю которого гуандунские кукольники показывают в двухнедельном цикле представлений). А голова, лицо которой покрыто целиком черной краской, в одних пьесах используется для знаменитого судьи Бао Чжэна, в других — для судьи ада Яньло-вана, в третьих — для царя драконов Лун-вана.

Амплуа *чоу* объединяет комические (второстепенные) роли. Так как середину лица комиков ■— нос, прилегающую часть щек и лба — покрывает белая краска, то разговорное название амплуа — «малое раскрашенное лицо» *(сяо-хуа-лянь).* Как и во всех остальных амплуа, чоу подразделяются на военных *(у-чоу)* и гражданских *(вэнь-чоу),* гражданские, в свою очередь,— на старшего *(да-чоу)* и младшего *(сяо-чоу).*

Чоу — чаще всего простолюдин. У-чоу — это солдат, стражник. Да-чоу—слуга, приближенный знатного господина. Сяо-чоу — крестьянин, лодочник, лекарь, рыбак, мелкий торговец. Чоу может быть простаком, глупцом, но может быть и лукавым мудрецом. Балагурство, ужимки, прыжки — главное в его речи и пластике. (Роль Чжу Ба-дзе исполняется обычно актерами этого амплуа.)

В кукольном театре, по свидетельству Пэмпано, головы клоунов отличаются большим, способным шевелиться носом, смеющимся ртом, подвижными глазами или веками и иногда высовывающимся языком (у приезжавшей в Москву труппы кукла Чжу Ба-дзе была самой сложной по механике лица, у нее было шесть подвижных деталей). Пэмпано насчитал в комплекте гуандунской труппы две головы «клоунов» и че-тыре-пять голов для воинов или стражников. Вероятно, это можно понимать как то, что в комплекте четыре-пять голов для у-чоу, одна для да-чоу и одна для сяо-чоу.

Таким образом, в кукольном комплекте представлены все основные разновидности грима китайского традиционного театра. Форма и раскраска лица куклы говорит о характере персонажа. Социальный статус зашифрован в его костюме и головном уборе.

Пэмпано не дает описания кукольного костюма. Поэтому снова приходится обратиться к работам по традиционному китайскому театру живого актера и спроецировать на кукол расшифровку символики его театральной одежды.

Л. Эрлингтон (на европейских языках, насколько известно автору, это самая обстоятельная работа по театрально-

**77**

му костюму) описал 40 деталей костюма и 46 форм головного убора. Вероятно, в кукольном гардеробе их меньше, сама специфика куклы на палке, у которой нет ног и одежда которой должна спускаться за ширму, требует некоторых упрощений. И все же, судя по тому, что одежда хранится в двух больших ящиках (корзинах), их достаточно много и основные разновидности в комплекте представлены. А к ним относятся:

1. Одежда императора: желтое церемониальное платье; непарадное платье; несколько головных уборов (парадная корона, дорожный убор и др.). На церемониальном платье императора обязательно вышит дракон, который с эпохи Хань считается символом императора. Этот символ, вышитый на ткани костюма, получил в дальнейшем более детальную разработку — на церемониальном платье императора и его близких родственников вышивался дракон с четырьмя пятипалыми лапами, на платье более далеких родственни.-ков — с четырехпалыми конечностями, на платье остальной родни и сановников — змеевидное существо без лап [23, с. 407].

2. Одежда гражданского сановника: церемониальное платье, отличающееся от императорского цветом и рисунком на ткани; непарадное платье; головной убор уточняет ранг и положение персонажа, по нему можно определить первого министра, сановника в опале, верного, преданного министра, министра-предателя, гаремного евнуха и т. д.

3. Одежда пожилого гражданского персонажа: на платье вышиты эмблемы долголетия в виде стилизованного иероглифа или в виде фигуры журавля.

4. Одежда военного: одежда в виде чешуйчатых доспехов (железных лат) и подобия юбки из четырех отдельных полотнищ; у иноземных военачальников на груди вышивается голова льва (Б. Рифтин объясняет происхождение этого символа тем, что в Китае львы не водились [137, с. 304]); солдаты носят одежду в виде безрукавки.

5. Одежда бедняка (часто — бедного интеллектуала: студента, ученого, поэта): на платье нашиты разноцветные заплаты.

6. Одежда преступника (рубаха и штаны красного цвета).

7. Одежда женских персонажей: выделяются виды платья для императрицы, для принцессы, для императорской наложницы, для добродетельной героини (цынъи), для бойкой служанки, певички, наперстницы героини (хуа-дань)—у последних длинное платье без рукавов или жакет со штанами, но всегда^ все это очень ярких тонов, пестрой раскраски ткани; особый вид платья у комической старухи (ча-дань) — что-то вроде жилета; костюм амазонки (у-дань) похож на костюм военного в латах; костюм пожилой матроны (лао-дань) от-

**78**

мечается, как и у стариков-мужчин, эмблемами долголетия или фигурами журавлей, символизирующими долголетие.

Ряд деталей уточняет ранг. Поверх церемониального платья надевается пояс. Он разный для гражданских, военных и женских персонажей. Большой, покрывающий грудь и плечи воротник часто украшает женский костюм, он разной формы для добродетельной героини, для военной героини, для небожительниц и волшебниц. Бойкая служанка или певичка носит деталь, напоминающую передник, ее костюм дополняет платок, который она ловко использует, кокетничая с мужчинами. У главнокомандующего армией за спиной четыре треугольных флажка. И т. д.

О цветовой символике одежды тоже уже говорилось в главе о перчаточных куклах. Можно лишь повторить, что значения цвета в гриме и в костюме расходятся (например, несоответствие значений красного в гриме императора и в костюме преступника или синего в гриме жестоких, «похожих нравом на тигра» персонажей и в одежде пожилой матроны). И можно добавить на основании анализа рисунков в книге Эрлингтона, что цвет одежды содержит не только социальную характеристику, но и возрастную (цвет платья у стариков-мужчин предпочтительно темно-коричневый, у старых женщин — темно-синий; цветовая характеристика пожилого возраста подкрепляется вышитыми или набитыми на ткань символами долголетия). Цвет платья до некоторой степени несет и моральную характеристику: так, добродетельная героиня одета в спокойные синие тона, бойкая, разбитная служанка противопоставлена ей кричаще-пестрым нарядом, а преступника выделяет ярко-красная одежда.

Исследуя китайский театральный костюм, Л. Эрлингтон пришел к заключению, что он не привязан к определенной исторической эпохе, в нем сочетаются элементы разного времени. Возможно, по этой причине наблюдается некоторая нестройность системы цветовой театральной символики.

Головной убор, дополняющий китайский театральный костюм, вносит еще более тонкие нюансы в характеристику персонажа. С древних времен вплоть до нашего века считалось, что мужчине неприлично показываться на людях с непокрытой головой. Даже у себя дома, садясь за стол в кругу семьи или уединяясь в кабинете для чтения или письма, китаец считал недопустимым делать это без головного убора (74, с. 2531.

Театральные головные уборы отличают императора от сановников, первого министра от генерала, крупного чиновника от мелкого писаря, молодого ученого от молодого офицера, офицера от солдата, ученого от студента, буддийского монаха от даоса, пожилого, верного, преданного императору сановника от министра-предателя, коварного злодея; даже

**79**

придворного, удалившегося на покой, можно отличить от придворного, проводящего дни в опале, покинувшего двор не по своей воле; по головному убору можно отличить евнуха от слуг и приближенных богатого господина, кабатчика от крестьянина, дровосека, лодочника или рыбака. Комические персонажи, простолюдины (амплуа чоу) носят серый колпак. Монгольские военные отличаются лисьими хвостами и длинными перьями, прикрепленными к шлему. Шлем генерала может украшать голова льва. У полководцев, чаще всего\* вождей повстанцев, в головном уборе два длинных павлиньих пера; иногда такие перья украшают и головные уборы китайских генералов. Л. Эрлингтон объясняет, что первоначально павлиньи перья обозначали только вождей некитайских народов, потом вошли в костюм мятежников, а еще позднее стали использоваться и как атрибуты китайских генералов. Иначе говоря, стали общим признаком военных высокого ранга. Меньше разновидностей в женских головных уборах, но и здесь выделяются особой короной (с большим количеством подвесок и шариков) императрицы, принцессы, императорские наложницы, особой прической — добродетельная героиня и т. д.

Головной убор в китайском театральном костюме указывает, таким образом, на социальное положение персонажа. Он больше всего соотносится с группами, выделенными В. Сорокиным. Но иногда выходит за рамки социальной характеристики, отличая «преданного, верного» министра от «предателя» или от генерала, не желающего принимать участие в интригах, слушать сплетни доносчиков (военный головной убор, плотно закрывающий уши).

Символика цвета и формы театрального костюма позволяет зрителю, владеющему ее ключами, сразу же узнать тип персонажа, без труда сориентироваться, «чего от него можно ждать», на какой ступеньке социальной иерархии он находится, чем занимается и как будет вести себя с окружающими. Одновременно он слышит его имя (в китайском театре принята саморекомендация персонажа при первом появлении на сцене). Остается следить за развитием интриги и за мастерством исполнения ролей.

*Некоторые обобщения*

Условности китайского театра куклы на палке подчиняются общекитайским театральным традициям, правилам китайского театрального языка, но обладают некоторой спецификой. Отклонения связаны с природой театра кукол вообще, а в данном случае — с природой куклы, управляемой из-за ширмы палкой в сочетании с тростями.

Если применить к художественному языку китайского

**80**

театра куклы на палке разработанную ранее схему, в которой выделены слуховые и зрительные подсистемы (или каналы) слова, тембра, музыки, пластики, силуэта (формы), цвета, композиции (использования сценического пространства), и сравнить его с художественным языком театра живого актера, то сходство и различия прослеживаются следующим образом.

Меньше всего отклонений в звуковых каналах (в подсистемах слова, тембра, музыки). Исполнение ролей и аккомпанемента подчиняется региональным правилам.

Больше всего отклонений в пластике. Это естественно. Специфика движения куклы на палке, показываемой над ширмой, не может не отличаться от движения живого актера по полу сценической площадки (тем более что у кукол на палке ног нет).

Возможны некоторые расхождения, «вольности» в визуальных каналах (в подсистеме силуэта, или формы, кукол и в подсистеме цвета: упрощение покроя платья, формы головного убора, прически, сокращение дополнительных деталей украшений, дополнительных деталей одежды или замена их рисунком на ткани).

Сужается использование канала композиции: мизансцены выстраиваются в основном по горизонтали около (вдоль) бортика ширмы. Действие на кукольной ширме необходимо стремится к первому плану, глубина сцены мало используется по техническим причинам (для зрителя, обычно сидящего ниже бортика ширмы, бортик срезает все больше и больше нижнюю часть куклы по мере ее удаления в глубь сцены). Даже такой важный прием, как изображение дальнего путешествия путем кругообразного движения живого актера по сцене, здесь практически сводится к многократным проходам вдоль ширмы (кукла выходит из левой двери задника, идет вдоль ширмы, уходит в правую, снова выходит из левой и т. д.). Некоторые отклонения, продиктованные опять-таки спецификой кукольной сцены, происходят и в приеме обозначения места действия: в театре живого актера его символизирует вышитое покрывало, наброшенное на стул или стол, стоящие на сцене. В кукольном представлении покрывало с вышитым на нем знаком места действия также применяется. Но чтобы оно было видно зрителям, оно прикрепляется к древку и выставляется как флаг. И таких небольших сдвигов, не нарушающих общих законов, много.

Сравнивая китайский театр *кукол* на палке с традициями этого типа других стран, к его отличительным чертам можно отнести:

1) иллюзионный способ показа, при котором кукольник обязательно скрыт от зрителей ширмой (хотя конструкция и размер ширмы варьируются);

**81**

2) фактическое отсутствие у кукол рук и корпуса («тело» заменяет платье-мешок с подкроенными рукавами, а руки состоят лишь из кистей, выглядывающих из рукавов, к которым внутри костюма идут трости управления); отсутствие ног;

3) подвижность деталей лица у главных кукол комплекта;

4) прямую связь с репертуаром китайского традиционного театра живых актеров, (исполняются одни и те же пьесы, разрабатываются одни и те же сюжеты, применяются одни и те же драматургические и сценические приемы);

5) воспроизведение во внешнем облике кукол традиционных типов китайских театральных амплуа;

6) воспроизведение в сценическом действии основных приемов и условностей общекитайской театральной традиции.

*Глава 7* В ТАИЛАНДЕ

*Термины и хронология исследований*

В тайском языке объемную театральную куклу называют *хун.* Это слово означает также «копия», «репродукция», «изображение», «портрет», «то, что выглядит как реальный предмет» [444, с. 59]. В Таиланде *хун* — это всегда кукла на палке, других видов объемных театральных кукол тайцы, видимо, не знали. Однако кукла на палке известна здесь в трех разновидностях, две из которых стали уже историей. Самые старые куклы называют *хун луанг* (королевские куклы) или *хун яй* (большие куклы), у них палка сочетается с дополнительными нитями. Куклы, у которых палка сочетается с внешними тростями, называются *лакхорн лек;* они также ушли из жизни тайцев и сейчас украшают лишь музейные витрины. Наконец, куклы, у которых трости, как у китайских, спрятаны в рукава широкой одежды, называются *хун крабок* [444, с. 60—61]. Последние изредка выходят еще на тайскую кукольную сцену [462, с. 85—89].

В прошлом куклы хун были хорошо известны в народе, о чем свидетельствуют идиомы тайского языка, включающие слово *хун.* Тайцы говорят: «тонкий, как кукла», «негибкий, как кукла», «ходит как кукла», «неловкий, как кукла», «длинный, как кукла»;- употребляют выражение *хун черд,* если имеют в виду человека, действующего не по своей воле [416, с. 3]. Но исследованиями этого театра занимались мало. Первой и основной работой, появившейся в 1961 г., была

82

статья Монтри Трамота [444, с. 59—63]. За ней последовала глава в книге Дж. Тилакасири [442, с. 41—44]. Далее — раздел в каталоге выставки «Куклы Азии», написанный Мелви-ном Хельстином по интервью, взятому у тайского информанта Кхун Вак Пьяка ![208, с. 79—89]. Краткое описание, основанное на статье Трамота, вошло в книгу Майкла Малкина [337, с. 123—126]. В 1979 г. на Международном фестивале театров кукол Азии глава тайской делегации Панида Сидхи-варн прочла доклад [416]. Основные сведения о куклах хун крабок и их истории были изложены в тайском буклете, подготовленном для Ташкентского фестиваля театров кукол Азии [438]. Очень краткая статья К. Сери, скорее заметка, опубликована в ежегоднике Международного союза кукольников за 1980 г. [412, с. 59]. Сведения о труппе «Родзири» включены в общую программу спектаклей Международного фестиваля кукольных театров, состоявшегося в Японии в 1988 г. [393, с. 102]. Заметки о спектаклях, виденных на разных фестивалях, опубликовали И. Жаровцева [50, с. 38—40] и Дж. Спейт [427, с. 23]. И наконец, в нескольких книгах о кукольном театре и каталогах музеев и выставок помещены фотографии тайских объемных кукол [212, с. 60; 219, с. 133; 208, с. 88—89; 442, с. 40—41, 134—139; и др.].

*Старинные куклы хун яй*

Исследователи предполагают, что представления куклы хун вошли в тайскую жизнь в средние века, в период Ранней Аютии (1350—1569) и что очагом их зарождения были королевские дворцы [444]. Дж. Тилакасири отодвигает их появление к эпохе государства Сукотаи, т. е. к XIII—XIV вв. Однако прямых доказательств существования этого типа театра в средневековом Таиланде нет. Самое раннее свидетельство содержит тайская рукопись «Бунновад». В ней говорится о представлениях при дворе короля Боромакота. В переводе на западное летосчисление Боромакот правил с 1733 по 1758 г. Следовательно, первый обнаруженный факт относится к середине XVIII в. В рукописи представления названы *хун яй,* или *хун луанг.*

Кукол хун яя XVIII в. до нашего времени не дошло. Но в Бангкоке, в Национальном музее, хранятся куклы прошлого столетия, сделанные в этом стиле и с этой механикой управления. Шесть из них воспроизведены на иллюстрациях к книге Дж. Тилакасири. Они изображают персонажей «Рама-киана» (тайской версии эпопеи о Раме): Раму, Ситу, Равану, Ханумана, отшельника, воина Раваны.

По величине тайские «большие» куклы (хун яй) были близки бенгальским — их высота достигала 1 м. Аналогичен

**83**

и способ кукловождения. сгмер управлял куклой снизу, держа ее за длинную палку; к рукам куклы и другим ее деталям шли тонкие веревки, собранные в пучок около стержневой палки, пропущенные через металлические ушки на палке и спускающиеся вдоль нее к рукам кукловода. Отличало этих кукол от индийских главным образом то, что у всех у них имелись ноги.

Прослеживается сходство и в способе показа: как и в бенгальской традиции путул нача, тайские кукловоды были скрыты от глаз зрителей ширмой.

В представлениях хун яя копировали тайскую танцевальную драму *кхон.* Кхон сохранился до XX в. и хорошо описан в литературе [461 и др.]. Его исполняют танцовщики, музыканты и чтецы, нараспев декламирующие поэмы, написанные специально для представлений (поэтому их часто называют «театральными поэмами»). В кукольных представлениях читали те же театральные поэмы, использовали те же танцевальные мелодии, стремились повторить пластику кхона. Сложная система веревок позволяет предположить, что при умелом кукловождении жесты кукол могли быть достаточно приближены к танцевальным движениям живых актеров. Куклы были одеты в такие же костюмы, их лица закрывали такие же съемные маски (в кхоне маски надевают танцовщики, исполняющие партии нелюдей — чудовищ, обезьян и т. д.).

Так, Рама и Равана из национального музея в Бангкоке — в высоких тайских шпилеобразных коронах, в узких, обтягивающих торс и руки куртках, поверх которых надеты широкие, спускающиеся на грудь и плечи воротники, а на плечах — украшения в виде высоких эполет. Нижняя часть костюма, напоминающая штаны галифе (длинный кусок ткани обернут вокруг бедер, одним концом пропущен между ног и закреплен на поясе), прикрывает ноги до колен; ниже колен ноги открыты, на ступнях — башмаки. Такой же костюм у Ханумана, но вместо высокой короны на нем маленькая шапочка; ноги без башмаков, а ступни имеют вид обезьяньих. У Ситы и отшельника нижнюю часть традиционного тайского костюма заменяет длинная, до щиколоток, юбка, из-под которой выглядывают босые ноги. Костюм воина Раваны модернизирован: на нем обыкновенная рубаха, длинные штаны и шляпа с круглыми полями. На лица Раваны и Ханумана, вероятно, надеты маски.

В представлениях хун яя исполняли не только эпизоды эпопеи Рамы. Сюжеты театральных поэм заимствовались и из других произведений буддийской и древнеиндийской литературы, из тайского фольклора. Чаще всего это была какая-нибудь сказочная, фантастическая история, растворенная в пространных поэтических отступлениях, рассуждениях, кар-

**84**

тинах быта и нравов сиамской жизни. Пример сюжетов подобного типа дает поэма «Унарут», упоминаемая М. Трамо-том в связи с репертуаром старинных «больших кукол».

Автором этой поэмы считают короля Раму I (родился в 1736 г., правил с 1782 по 1809 г.) и датируют ее создание 1783 г. [114, с. 59, 158]. Но сюжет ее не оригинален — ранее, в XVII в., известным тайским поэтом Сипратом была написана на этот же сюжет поэма «Анирут», у нее также была предшественница, и в конечном счете сюжет восходит к одной из буддийских джатак, а имена героев — к древнеиндийским персонажам, небесным танцовщикам Уше и Анируддхе.

Сюжет поэмы можно пересказать несколькими фразами.

Однажды принц Унарут охотился на слонов. Устав, он присел под священным деревом баньяном и заснул. Дух дерева перенес спящего во дворец принцессы Усы, дочери короля чудовищ-великанов. Во сне юная принцесса влюбляется в незнакомого юношу, а он — в принцессу. Под утро дух дерева относит спящего Унарута обратно под баньян, и. проснувшись, влюбленные не находят друг друга. Принцесса, желая найти явившегося ей во сне прекрасного незнакомца, приказывает нарисовать портреты всех молодых принцев из соседних стран. На одном из потретов она узнает Унарута, посылает за ним и тайно принимает его в своих покоях. Но королю тотчас доносят о случившемся, Унарута схватывают и должны казнить. На помощь Унаруту спешит бог Кришна. Он вызывает на бой короля чудовищ-великанов, побеждает его, берет в плен и обещает освободить только в том случае, если король сохранит жизнь Унаруту и отдаст ему в жены свою дочь. Король великанов вынужден согласиться [403, с. 115-116, 185].

*Представления лакхорн лек и хун крабок*

О появлении других форм М. Трамот рассказывает следующее [444, с. 60—61]. В начале царствования Рамы V (1853—1868) вице-регент принц Боворн Вичаичарн устраивал в своем дворце кукольные спектакли, в которых роли исполняли подлинные китайские куклы, специально привезенные для этой цели из Китая. Пьесы были заимствованы также из репертуара китайских кукольников, но диалоги велись на тайском языке. В роли кукловодов выступали придворные, обученные китайскими мастерами этого дела.

Позднее принц приказал сделать комплект других кукол, которые копировали старинные «королевские», но были меньше по величине — около фута, т. е. примерно такими же, как и китайские. Управлялись они по способу старинных «королевских» палкой и нитями. Играли этими куклами исключительно тайские театральные пьесы, сочиненные придворными поэтами.

Обе эти формы, заключает М. Трамот, стали распространяться в народе и вскоре приобрели широкую популярность, но обе при этом претерпели некоторые трансформации. Кук-

S5

ла, берущая начало от китайских, получила название *хун крабок,* так как состояла из головы, насаженной на длинную бамбуковую палку *(крабок* значит бамбук). У куклы — наследницы «королевских» нити были заменены внешними тростями, управляющими руками куклы (видимо, в этом сказалось влияние распространенного в кукольном театре Юго-Восточной Азии яванского способа создания жеста с помощью откровенно открытой трости). Куклы этого типа сохранили внешний вид старинных — у них есть ноги, они одеты в традиционный костюм танцовщиков кхона. Называют этот тип тайских кукол, как уже упоминалось, *лакхорн лек* (причем полагают, что слово *лакхорн* происходит от яванского *лакон,* что значит «пьеса», «представление» [П4, с. 235]).

Прежде чем продолжить описание, хотелось бы немного задержаться на предложенном толковании истории тайского театра куклы на палке. В нем скорее всего отразился взгляд придворных историографов, увязывавших известные им факты, любые поворотные моменты развития театра с волей королей, с придворной культурой, видевших в них определяющее начало эволюции искусства, стремившихся прикрепить рождение той или иной театральной формы к определенному королевскому приказу или событию придворной жизни, считавших народный театр явлением вторичным, распространившимся в народе под влиянием дворцовой культуры и как желание ей подражать. Тот факт, что многие явления народной тайской жизни, в частности народные представления, оставались вне поля зрения придворных летописцев, в предложенном толковании истории куклы хун не учитывается.

Действительно, не обнаружено свидетельств о тайской большой кукле на палке, кроме единственного описания представлений при дворе короля Боромакота. Но почти рядом, в Индии, мы встречаем такого же типа кукольную танцевальную драму в чисто народном представлении путул нача. И сопоставление этих двух традиций наводит на мысль о возможности обратного хода процесса — усвоения придворным театром народного. Далее, китайское влияние на современную форму хун крабока не вызывает сомнений. Но едва ли единственным проводником этого влияния были придворные спектакли 70-х годов прошлого века. Вероятнее, что этот процесс был не одномоментным, а более продолжительным, начался гораздо раньше и имел множество очагов, а не один эпицентр — королевский двор. Пути китайской троетевой куклы в Таиланд были сложнее и разветвленнее, не ограничивались только одним каналом — придворными спектаклями вине-регента короля Рамы V. Скорее всего китайское влияние шло через спектакли бродячих китайских кукольников, нередко пересекавших южные границы своей империи и показывавших представления жителям соседних стран. Не

**86**

исключено, что в этот процесс вовлекались местные народные кукольники, перенимавшие у иноземных то, что им казалось близким и интересным, а в придворных летописях зафиксирован лишь один конкретный случай, проливающий -свет на то, как реально происходили заимствование и усвоение элементов чужой традиции.

*Тайские куклы в Ташкенте*

Спектакль кукол хун крабок был показан на фестивале в Ташкенте в 1979 г. Он назывался «Бегство от морской великанши». Его литературной основой служила известная в Таиланде поэма «Пхра Апхай Мани», принадлежащая поэту Сунтхону Пху (1786—1856). Краткий прозаический пересказ поэмы опубликован на русском языке *\\25].* Судя по его тексту, из десяти частей поэмы в представлении были инсценированы первые две.

Герой спектакля, Пхра Апхай Мани,— сын короля страны Ратаны. У Апхай Мани был младший брат, Сри Суван. Когда мальчики подросли, отец предоставил юным принцам право самим выбрать себе учителей. Апхай Мани выбрал старца, обучившего его волшебной игре на флейте: стоило на ней заиграть, как от чарующих звуков все слушающие засыпали и во сне подчинялись любому приказу принца. Младший брат выбрал учителя, владевшего секретами военного искусства и передавшего принцу тайны самозащиты. Но король, узнав, чему выучились его сыновья, был страшно разгневан: музыка — удел дам, военное искусство — солдат, для принцев же это недостойные занятия. И выгнал сыновей из дому.

Братья странствуют по свету. Однажды на берегу моря они встретили трех молодых брахманов. Познакомившись, каждый стал рассказывать, каким искусством он владеет. Выслушав рассказ Апхай Мани, брахманы очень удивились, не поверили и попросили продемонстрировать им свое искусство. Апхай Мани взял флейту и заиграл. Дивная мелодия заворожила и усыпила всех окружающих принца. (Больше в спектакле ни брат героя, ни брахманы на сцене не появлялись.)

В это время со дна морского поднялась морская великанша, людоедка Пхисуа Самут (букв, «морская бабочка»). Увидев принца, она сразу же в него влюбилась, схватила и утащила в свою роскошную подводную пещеру (в поэме она похищает принца, зажав его в кулак, в спектакле —■ с помощью служанок, напоминающих рыбьими хвостами европейских русалок) . В пещере Пхисуа Самут приняла вид прекрасной молодой женщины и в этом обличье предстала перед пленником.

Апхай Мани становится супругом великанши и проводит в неволе восемь лет. Пхисуа Самут родила ему сына, которого назвали Син Самут («морское сокровище»). Син Самут унаследовал от отца человеческую внешность, а от матери — способность жить под водой. Все годы плена Апхай Мани думал о побеге. И вот наконец случай представился. Бежать помог старый водяной, помнивший, что его предки были людьми. Выбрав момент, когда морская великанша отправилась на охоту, Син Самут отодвинул огромный камень, закрывавший вход в пещеру, и пленники выбрались на волю. Снаружи их ждали водяной и его жена. Оседлав водяных, как коней, беглецы помчались к острову, на котором жил мудрый и могущественный маг-отшельник.

Тем временем Пхисуа Самут вернулась с охоты, увидела, что муж

87

и сын бежали, бросилась в погоню, но схватила только старых водяных и расправилась с ними, а Апхай Мани и Син Самут успели выйти на спасительный берег. Великанша ступить на остров не смела, так как была бессильна против чар мага. С проклятиями она вернулась в море.

В поэме Сунтхона Пху подводный плен и жизнь на острове — лишь начальные события в длинной цепи приключений героя. История завершается его возвращением в родную страну и воцарением на престоле. Но представление в Ташкенте (длившееся около часа) закончилось тем, что Апхай Мани становится одним из многочисленных учеников отшельника, среди которых зрители различали и японца, и китайца, и англичанина, и жителя Ланки, и, конечно же, тайца (в финале спектакля под пение-рассказ о жизни на острове идет продолжительный танец кукол — учеников отшельника).

Представление хун крабоков давали на длинной ширме, скрывавшей актеров-кукловодов. Центр обтягивавшей ширму ткани был украшен овальной рамой с изображением слоноголового четырехрукого божества (Ганеши?). Позади закрытой со всех сторон площадки, на которой работали кукловоды, на расстоянии полуметра от ширмы, поднимался высокий задник. На нем были написаны стилизованные волны, а по бокам прорезаны двери, закрытые портьерами. Через эти двери куклы выходили на сцену и уходили с нее. Вероятно, в разных труппах или к разным пьесам оформление сцены — ширмы и задника — меняются. Так, на иллюстрации в книге Дж. Тилакасири на заднике виден дворец, а на ширме вместо слоноголового божества вдоль ее бортика расположено несколько картин в прямоугольных рамах (как бы в клеймах), изображающих то ли пейзажи, то ли сцены из какой-то театральной поэмы.

Перед ширмой, на полу, разместились певцы и музыканты. Ансамблем руководила главная певица. В руках она держала рукопись, заглядывая в которую пела о событиях пьесы. Иногда ее пение прерывалось диалогом персонажей, иногда поддерживалось хором музыкантов. В диалогах за кукол говорили актеры, находившиеся внутри ширмы. В буклете-программе объявлялось, что в труппе двадцать один человек, из них трое актеров, говорящих за кукол, восемь кукловодов и семеро певцов-музыкантов (среди говорящих актеров значилось имя Монтри Трамота) [438].

Оркестр по составу был традиционно тайским, но со струнным инструментом, который называется «китайская скрипка». Кроме этого струнного инструмента в него входили барабаны, гонги, ксилофоны, флейта и какие-то совсем маленькие металлические треугольники, по которым ударяли тонкими палочками. Мелодии плавно сменяли одна другую.. Оркестр смолкал только во время коротких диалогов. Песни (или арии), исполняемые в кукольных стектаклях, как пишет

**88**

Дж. Тилакасири, называют специальным термином *сангхара.* Они популярны в Таиланде, и их можно услышать не только в кукольном представлении, но и на улице, где их распевают бродячие слепые певцы.

Представление в Ташкенте открыла танцовщица. В традиционном театральном костюме, гриме и короне она исполнила перед ширмой ритуальный танец. Затем последовало небольшое музыкальное вступление. После него на ширме появились куклы, и началось действие пьесы. (Ритуальный танец дал возможность европейскому зрителю сравнить костюмы и пластику танцовщиков кхона с внешним видом и движениями кукол.)

В спектакле участвовало около полутора десятков кукол. Их пропорции, как и в китайском театре, близки человеческим. Все были почти одинаковой высоты, она колебалась в пределах 30—50 см. Съемных масок у хун крабоков не делают, форма масок и грим кхона отражены в скульптурной лепке головок, в чертах лица. Дополнительным признаком морских чудовищ были рыбьи хвосты. Две куклы изображали великаншу Пхисуа Самут: в виде морской великанши и в виде прекрасной женщины. Разницы в величине этих двух кукол не было, менялись лишь головки (черты лица и головной убор) и платье.

Корпус куклы хун крабок составляет бамбуковая палка, на которую сверху насажена голова. Палка скрыта широким, на полный размах кукольных рук, платьем из дорогой, похожей на парчу ткани. Чуть ниже верхнего конца палки под платьем укрепляется поперечная планка — она служит плечами куклы. Рукава платья не подкраиваются, это прямоугольный мешок (сложенный вдвое и сшитый по бокам кусок материи). В центре сверху прорезано отверстие для головы, а по бокам в верхних углах оставлены отверстия для кистей рук. На это прямоугольной формы платье надевают традиционное украшение в виде широкого воротника, а к плечам пришивают «эполеты» (все это хорошо видно на иллюстрации в книге Б. Бэрда [212, с. 60]). Рук фактически нет — только кисти, которые прикрепляются к верхним углам платья-мешка.

Головки маленькие, их детали вылеплены из воска или вырезаны из дерева. Восковую или деревянную головку обклеивают тонкой белой бумагой, покрывают лаком и раскрашивают по канонам грима и масок кхона. Головы королей, принцев и принцесс венчают высокие шпилеобразные короны. Кисти рук также делаются из воска или из дерева. Но дерево для головок и кистей рук применяется реже воска. Особенность формы кистей рук — выгнутые далеко назад пальцы. Это положение пальцев характерно для тайских танцовщиц (чтобы достигнуть такой неестественной гибкости

**89**

суставов, пальцы будущих танцовщиц начинают разрабатывать с пяти-шести лет, ежедневно часами массируя и выгибая их назад). К кистям кукольных рук внутри костюма прикрепляется по бамбуковой тросточке. Если кукла по ходу действия должна держать в руке какой-то предмет (флейту, меч и т. д.), пальцы как бы сжаты в кулак, сквозь который проделано отверстие, позволяющее вставлять нужный аксессуар (в этом еще одно явное заимствование у китайских кукол).

Движения кукол хун крабока довольно ограниченны. Преобладают фронтальные мизансцены, в которых участвуют две-три куклы. В диалогах куклы статичны. Когда разговоры кончаются, они подолгу танцуют. Основное движение танца — ритмическое раскачивание в такт музыке с широко разведенными в стороны руками. Танец изображает все длинные путешествия героев: это и странствия выгнанных из дому юных принцев, и бегство из плена верхом на водяных. Так же долго и однообразно танцуют молодые брахманы, зачарованные звуками волшебной флейты, бесконечно вращают хвостами морские великанши — служанки Пхисуа Самут, похищающие Апхай Мани. Танцуют, выстроившись вдоль ширмы в ряд, ученики отшельника. И так как в театральных поэмах повествование преобладает над диалогом, а во время повествования куклы обычно танцуют, то танец — ритмическое раскачивание кукол — можно определить как основной элемент пластического языка этой кукольной традиции.

*Некоторые обобщения и последняя информация*

Тайский театр куклы на палке дает нам еще одну восточную традицию кукольной танцевальной драмы. Его можно назвать также и литературным театром, так как в представлениях читают (или.пересказывают) известные тайские поэмы, написанные в большинстве случаев специально для театра.

Основные выразительные средства этого театра — *слово,* звучащее в вокальной форме, и *пластика.* Однако пластика мало разработана. Главное место в пластическом языке (во всяком случае, в представлениях хун крабока) занимают однообразные по рисунку движений танцы кукол. Если по конструкции, пропорциям и величине, по способу показа и по технике управления куклы хун крабока похожи на китайских, то по богатству пластического языка, по выразительности жеста они сильно уступают китайским. Движения кукол хун крабока как бы скованы двуслойной стилизацией: куклы стилизуют жест танцовщика кхона, который, в свою очередь, стилизует обыкновенный человеческий жест, это как бы

**90**

стилизация стилизации, которая в конечном счете приводит к сухой схематизации. Такое же двухступенчатое удаление от жизни присутствует и во внешнем виде кукол: они подражают не лицу и платью человека, живущему (или жившему) в Таиланде, а театральному костюму и гриму или маскам танцовщиков кхона. Подобное двукратное удаление требует определенных навыков восприятия. Не имевшие их зрители ташкентского фестиваля, к тому же не понимавшие и тайского языка, быстро заскучали от однообразного покачивания маленьких кукол и стали не очень вежливо «вытекать» из зрительного зала, не дожидаясь конца и так сокращен-лого специально для фестиваля представления.

*Последняя информация.* В 1990 г. был издан сборник материалов международной конференции кукольников на тему «Язык куклы». В нем помещен доклад О. Ютхавонг, преподавателя университета в Бангкоке, актрисы, писательницы, режиссера телевизионных передач для детей :[462, с. 85—89]. Доклад вносит некоторые уточнения в историю и современное состояние традиционных тайских кукол хун. Они сводятся к следующему. Самое раннее упоминание обнаружено в записках французского посланника в Таиланде. Оно датируется 1687 г. До 90-х годов нашего века дожила только одна форма традиционных тайских кукол на палке — хун крабок. Отмиравшая народная традиция была возрождена художником П. Чакрабхандом, купившим старые кукольные головы хун крабоков у дочери когда-то знаменитого кукольника, одевшего их в традиционные костюмы и собравшего труппу любителей. Дочь народного кукольника научила любителей традиционным приемам кукловождения. Чакрабханд со своими учениками (среди которых была и автор доклада) поставил несколько спектаклей: в 1975 г. «Пхра Апхай Мани» (был показан в Ташкенте в 1979 г.), в 1977 г. — «Рамаяну» и в 1989 г. — «Троецарствие» (последний готовил десять лет, сделал для него 76 новых, но в стиле традиционных кукол). Представления играют под открытым небом, во временной низкой (около полутора метров) постройке. Кукольники работают сидя, находясь позади ширмы. Спектакль идет под музыку традиционного тайского оркестра *пипхат.*

*Глава 8*

НА ЯВЕ

*Термины*

В Индонезии, огромном многоостровном государстве, объемные деревянные куклы известны только на Яве и на сосед-

91

ней с ней Мадуре, на которую они попали, очевидно, с Явы. Представления объемных кукол называют здесь *ваянг го лек.*

Первая часть термина — слово *ваянг* — входит в названия всех яванских традиционных представлений. Первоначальное употребление слова в яванском языке связано с театром плоских кожаных кукол, где им обозначают кожаную фигуру. Со временем значение расширилось, его стали применять к любому традиционному представлению, уточняя разновидность словом-определением. Так, *ваянг кулит*—это театр плоских кожаных кукол с его вариантами по репертуару *ваянг (кулит) пурво, ваянг (кулит) гедог* и др.; *ваянг бедер* — представления нарисованых на рулонах бумаги картин; *ваянг клитик (кручил)* — театр плоских деревянных кукол; *ваянг голек* — театр объемных деревянных кукол; *ваянг топенг* — представления масок; *ваянг вонг* — представления живых актеров без масок.

Вторая часть термина — *голек* — в современном яванском языке обладает двумя основными значениями: «искать» и «кукла» (в словарях обычно поясняют, что это «круглая»,, «деревянная» кукла) [394, с. 116; 296, с. 239; 371, с. 142; 286, с. 213; 357, с. 87]. В толковом словаре языка жителей Западной Явы, сунданцев, у которых эта форма традиционного кукольного театра получила наибольшую популярность, приводятся три значения, причем два — с пометой о заимствовании из яванского: 1) (яванск.) кукла, 2) (яванск.) искать, 3) сунданская поговорка о человеке, который твердо держит слово: «как сноп стянут» f401, с. 135]. Этимология этого слова не установлена, но есть основания полагать, что оно вошло в языки жителей Явы сравнительно недавно, так как в словарях древнеяванского языка слово *голек* отсутствует (464, т. 1, с. 534—535; 303, с. 174].

Для удобства дальнейшего описания необходимо сразу же дать еще несколько основных названий: *лакон* — пьеса,, представление; *даланг* — актер, ведущий представление; *га-мелан* — оркестр, сопровождающий представление; *пакем* — сценарий представления; *кайон (гунунган)* — одна из главных фигур, демонстрируемых на сцене кукольных спектаклей, большая ажурно вырезанная из кожи картина, имеющая контур древесного листа и символизирующая космос; *прам-поган (рампоган)* — другая ажурно вырезанная из кожи картина, изображающая войско.

*Краткий обзор литературы*

Библиографический список литературы, в котором упомянут ваянг голек, получается обширным. Этот вид представлений называется почти во всех трудах по яванскому теат-

**92**

ру и во многих книгах по истории театра кукол. Но специально им занимались мало. Начало его изучению положили голландцы, однако долгое время никто из исследователей не придавал этому театру особого значения и не делал его предметом сосредоточенного внимания.

Только между двумя мировыми войнами появилась работа, большая часть которой отводилась ваянг голеку. Ее автором была шведская художница Тира де Клеен, попавшая на Яву в 20-х годах нашего столетия. В 1929 г. она опубликовала статью «Сакральный танец, ваянг голек и гамелан на Яве и Бали», а в 1930 г. шведский Этнографический музей (Стокгольм) издал альбом с развернутым вступлением «Ваянг. Яванский театр. 24 листа иллюстраций». В нем Тира де Клеен описывает представление ваянг голека, виденное ею на Западной Яве «в полудне езды на машине от города Сукабуми», прилагает сценарий лакона и 18 листов с рисунками кукол, сгруппированных в последовательный ряд мизансцен. В 1937 г. альбом был переиздан, его вступительная часть переведена на английский язык [315].

После второй мировой войны увидели свет две работы сунданских авторов — М. А. Салмуна и М. А. Сутаарги {399; 434]. Сравнительно недавно, в 1979 г., в Гавайском университете США американка Мэри Кэтрин Фоли защитила диссертацию «Сунданский ваянг голек: театр тростевой куклы Западной Явы» [256]. И наконец, в 1980 г. почти одновременно в Европе вышли две великолепно иллюстрированные монографии: немецкого этнографа Фридриха Зельтмана [410] и голландского индонезиста Петера Буурмана [230].

На русском языке упоминания о яванских «особого рода марионетках» появились в конце XIX в. в записках путешественников Г. И. Радде, Э. Э. Ухтомского, А. Н. Краснова [134, т. 1, с. 117; 182, ч. 4, с. 36—37; 70, с. 225]. Первое небольшое описание составила Л. А. Мерварт [96, с. 184—189]. Коротко остановился на его литературных источниках Б. Б. Парникель [120, с. 147, 149]. Кроме того, на русский были переведены путевые заметки чехословацкого писателя Норберта Фрида [184, с. 183—184] и французов Мэрри Отте-на и Алэна Банса [116, с. 20—22].

Следует добавить, что в индонезийских и западных музеях собралось довольно много голеков и что их фотографии время от времени публикуются в различных каталогах [304, с. 177—203, табл. XII—XIII; 285, с. 9—10, 23, 25, ил. 2, 16— 20; 219, ил. 113, 114; 208, с. 44—45, 47—49, 51, 54—57; 435, с. 60; 194, с. ПО; 299, с. 163, 167, 220—225, 228; 342, с. 49— 50, 72; 259 и др.]. Хранятся куклы ваянг голека и в российских музеях: в петербургском МАЭ (Музее антропологии и этнографии) и в московском музее театральных кукол при ГАЦТК'.

**эа**

*Гипотезы о происхождении*

У истоков изучения голеков стоят работы Й. Холландера «Руководство для изучения страны и народа Голландской Западной Индии» (1861 г.) и X. Пунсена «Ваянг» (1872— 1873). Эти авторы вводят в научную литературу термин *ваянг голек,* но сопровождают его несовпадающими пояснениями: по Холландеру, так называют на Западной Яве представления плоских деревянных кукол *ваянг клитик;* по Пун-сену, яванцы употребляют это название для китайских кукольных представлений, похожих на уличные европейские [280, с. 436; 379, 1872, т. 16, с. 236,1873, т. 17, с. 163]. Из этих самых ранних упоминаний можно заключить, что ни Холлан-дер, ни Пунсен не видели лично представлений ваянг голека и что, вероятно, ваянг голек не был широко распространенным видом театра на Яве.

Первое точное определение ваянг голека как театра объемных («круглых») деревянных кукол дал яванский принц Утойо (1895 г.). По его мнению, ваянг голек — это вольное подражание китайскому кукольному театру на ширме, известному среди яванцев под названием *ваянг потэхи.* Утойо пишет, что наибольшей популярностью этот театр пользовался на Западной Яве, что на его родине, в Джокьякарте, эти представления появились в середине 80-х годов XIX в. (364, с. 396].

Важный вклад в изучение ваянг голека сделал Л. Сер-рурир (1896 г.), переведя на голландский язык и опубликовав традиционную театральную хронику, созданную при дворе князей Суракарты. Создателями хроники были, вероятно, придворные даланги, в рукописных руководствах которых она передавалась от поколения к поколению. Серрурир составил также путем опроса местных корреспондентов таблицу распространения и репертуара разных видов яванского театра, включая представления ваянг голека. Таблица позволяет судить о состоянии этого вида театра на Яве в конце XIX столетия [413, с. 44—67, табл. А между с. 112—113, с. 116, 132—146].

Краткое обобщение собранного к началу XX в. материала по голекам принадлежит Г. Хазё (1897 г.) [275, с. 86—87, 91—93].

Гипотеза о происхождении голеков была высказана в научной литературе в конце XIX в. Серруриром и Хазё. В основу ее легла версия истории яванского театра, принятая при дворе Суракарты (другой ее вариант позднее, в 1930 г., был издан в Суракарте и пересказан на английском языке Й. Ра-сом [386, с. 57—611).

В традиционном толковании истории яванского театра создание любой театральной формы приписывается какому-ни-

**94**

будь правителю и объясняется его желанием вывести на сцену нового героя. Самой старой кукольной формой называется ваянг пурво, а появлению голека предшествует ваянг клитик:

ваянг пурво . . . ваянг клитик ваянг голек . . .

— 1315 г. 1506 г.

939 г. 1581 г. —

(годы верхнего ряда взяты из работы Л. Серрурира, нижнего— И. Раса; многоточие обозначает промежуточные и последующие формы).

Как в варианте, опубликованном Серруриром, так и в варианте, опубликованном Расом, утверждается, что объемные деревянные куклы были вырезаны по приказу Сунана Кудуса для исполнения историй об Амире Хамзе и что за модель кукол велено было взять пергаментные фигуры ваянг пурво. *(Сунан* — религиозный титул, которым называют легендарных апостолов ислама на Яве; в позднем Матараме (1582—1755)—титул монархов; после распада Матарама на два княжества — Джокьякарту и Сукарату — титул князей Суракарты; Кудус—город на северном побережье Явы; Амир Хамза — дядя пророка Мухаммада.) Даты этого события в двух опубликованных версиях яванской театральной истории не совпадают: у Серрурира появление ваянг голека отнесено к 1506 г., Рас точной даты не указывает, но у него оно следует после 1581 г.

Л. Серрурир и Г. Хазё исходили из традиционного взгляда на время и причины появления ваянг голека, на эволюцию яванского кукольного театра от плоских пергаментных кукол ваянг пурво через плоские деревянные ваянг клитик к объемным деревянным ваянг голек. Серрурир, ссылаясь на Утойо, приводил весомый аргумент в пользу развития объемных кукол из плоских пергаментных: в комплектах голеков обязательны плоские пергаментные фигуры гунунгана, или кайона, прампогана, оружия [364, с. 398; 413, с. 137]. Но, принимая традиционный взгляд на развитие объемных кукол из плоских, оба ученых присоединялись к предположению Утойо о том, что рождение голеков связано с китайским влиянием. Оба относили ваянг голек к разряду чисто светских развлечений, распространившихся по всей Яве не ранее XIX в. Доказывая недавнее распространение объемных кукол, сопоставляли следующие литературные факты:

1. В наиболее фундаментальных описаниях Явы первой половины XIX в. С. Т. Рэффлза (1817 г.), Корнете де Гроота (1822 г.), Й. В. Винтера (1824 г.) ваянг голек вообще не упоминается (275, с. 92].

2. В труде Й. Холландера «Руководство для изучения страны и народа Голландской Западной Индии» (1861 г.)

**95**

ваянг голек рассматривается как одна форма с ваянг клити-ком.

3. В ответах яванского принца Утойо на вопросы Л. Сер-рурира, опубликованных в 1895 г., Утойо вспоминает, что в Джокьякарте представления голеков впервые были показаны «лет десять назад».

Гипотеза о происхождении яванских объемных кукол, сложившаяся в кругу голландских ученых, была принята большинством последующих исследователей. В работах индонезийских авторов лишь ставится под сомнение или вообще отрицается китайское влияние. В нескольких описаниях ваянг голека высказана мысль об индийских истоках деревянных кукол Явы. (Т. Леливельд, 1931 г.; Б. Берд, 1965 г., Ф. Зельтман, 1980 г. (327, с. 52; 212, с. 56; 410, с. 14]). По мнению К. Хиддинга, изучавшего народные обряды и рели-' гию сунданцев, в сунданском ваянг голеке заметны архаические черты, говорящие о его независимом от яванского театра происхождении: «Сунданцы обладают своим собственным театром (ваянгом), и маловероятно, что у него есть сильная связь с яванскими представлениями. Сунданский ваянг голек производит впечатление очень древних представлений, которые наводят на мысль о временах шаманизма» [277, 1933, № 12, с. 18]. На сегодняшний день, таким образом, предложены четыре точки зрения на происхождение голека: 1) местное, архаичное; 2) более позднее (I тысячелетие н. э.) индийское; 3) сравнительно недавнее (XVI в.), связанное с приходом ислама; 4) совсем недавнее, относящееся ко второй половине XIX в., обусловленное китайским влиянием.

Высказывание К. Хиддинга о шаманистских истоках представлений сунданских голеков не получило пока в научной литературе разработки. Сам Хиддинг, к сожалению, решением этой проблемы не занимался. Не исключено, что в практике сунданских шаманов применялись какие-то деревянные куклы. Но доказательств развития кукол голека из шаманских обрядов пока предложено не было. Тот факт, что кукла главы слуг, Семара, наделяется магическими свойствами, не служит веским аргументом, так как эта кукла входит и в представления плоских кукол ваянг пурво и поэтому могла перейти в объемный театр из плоскостного (как и ритуалы, предваряющие или сопровождающие представления плоских кукол ваянг пурво). Одним словом, на сегодняшний день связь между древними шаманскими куклами, если такие и существовали в Сунде, с современными голеками не прослежена, не подкреплена фактами.

Положение об индийских корнях голеков также не вышло за пределы умозрительных высказываний. «Без сомнения, они пришли из Индии»,— писал Т. Леливельд и аргументировал это тем, что «кукольные представления часто упоми-

**96**

наются в „Махабхарате"» [327, с. 52]. «Бенгальцы создали куклу на палке. Я думаю, что эта кукла с проникновением индуизма (на Яву.— *И. С.)* стала куклой „ваянг голек"» — предполагает американский кукольник Бил Бэрд [212, с. 56]. «Нельзя исключить, что объемные куклы пришли на Яву из Индии»,— более осторожно говорит Ф. Зельтман. По его мнению, они появились первоначально в Сунде. Доказательство он видит в репертуаре сунданских далангов, исполняющих в основном лаконы пурво, т. е. лаконы, герои которых восходят к «Махабхарате» и «Рамаяне». Ф. Зельтман относит к «чисто гипотетическим» положение о том, что мусульманство могло породить новую форму театра [410, с. 14].

Эти высказывания вызывают следующие возражения. Во-первых, в «Махабхарате» конкретно о тростевой кукле (кукле на палке) ничего не говорится. Во-вторых, если бы объемная деревянная кукла попала на Яву в период сильного воздействия на яванцев или сунданцев индийской цивилизации (в I тысячелетии новой эры), то в древнеяванском языке (или сунданском) должен был бы сложиться термин для театра объемных кукол, как сложился он для представлений плоских кожаных кукол ваянг пурво, а между тем словари древнеяванского языка такого термина не дают. Слово *голек* в значении «круглая кукла» появляется лишь в словарях современного яванского языка. Оно входит также в живые языки региона, однако в словарях малайского, сунданского, индонезийского языков дается с пометой о заимствовании из яванского.

Следует также отметить, что почти все другие технические термины в сунданском театре заимствованы из терминологии яванского ваянг (кулит) пурво, причем их употребление иногда говорит о неосознанном применении. Например, у плоских фигур ваянг пурво вырезается деталь, отражающая когда-то реальную часть одежды — *бадонг* (металлический передник в костюме воина). Деталь вышла из употребления как часть военного костюма, но в деревнях дети иногда еще носят нечто подобное бадонгу — только не из металла, а из ткани [347, с. 13]. В сунданской традиции ваянг голека этот термин также используют, но им называют деталь, ничего общего с передником не имеющую: бадонгом называют заплечные крылья (что-то вроде жилета, образующего на спине форму в виде сложенных крыльев) [230, с. 33]; в яванском ваянге деталь называют *пробо,* это символ славы и признак суверенного правителя [347, с. 14].

Что касается аргумента Ф. Зельтмана о репертуаре, то есть основания полагать, что лаконы пурво стали исполняться сунданскими далангами, работающими в технике голеков, сравнительно недавно. Об этом свидетельствуют предания сунданцев о происхождении местного театра объемных ку-

**97**

кол, статистические данные XIX и XX вв., композиция сунданских лаконов, явно восходящая к яванским представлениям плоскостного театра ваянг пурво, и до некоторой степени — стиль голов сунданских голеков.

О преданиях сообщили Теодор Пижо и Петер Буурман. Корреспондент Пижо из Сумеданга записал местную легенду, в которой рассказывается, что князь, правивший Суме-дангом в начале XIX в., приказал сделать объемных деревянных кукол для представлений лаконов пурво [372, с. 121]. Аналогичное предание слышал Буурман о правителе Бандунга [230, с. 15].

Статистические данные опубликовали Л. Серрурир (1896 г.) и Я. Кунст (1934 г.) (табл. 1). По данным Серрурира, к концу XIX в. лаконы пурво на сцене объемных кукол исполнялись только в четырех пунктах Западной Явы, в областях Центральной и Восточной Явы вообще не исполнялись. А в 30-х годах XX в. музыковед Яап Кунст, собиравший материал о типах яванских оркестров в связи с театральными представлениями, обнаружил уже 384 гамелана, сопровождавших представления ваянг голек пурво на одной только Западной Яве, 52 — на Центральной и 21 — на Восточной (из них два — на Мадуре, которую он подключил в своих таблицах к Восточной Яве). И хотя охват театральной жизни Явы у Серрурира был значительно уже, тем не менее сравнение результатов обследований, разделенных несколькими десятилетиями, можно расценивать как показатель перетекания древнего репертуара в новую форму, как свидетельство интенсивного усвоения театром объемных кукол репертуара других, более старых кукольных представлений [413, табл. А между с. 112—113; 319, т. 2, прилож. 57, с. 546—571].

Сунданские авторы М. А. Салмун и М. А. Сутаарга считают, что первоначально представления голеков появились на севере Сунды, в Черибоне. Долгое время их распространение сдерживалось плохими дорогами Сунды, ее труднопроходимыми горными хребтами, заросшими джунглями. Проникновению этого театра в глубь Сунды, в широкие народные массы способствовала прокладка в 1808—1811 г.. почтового тракта, пересекшего всю Яву — от Джакарты на западе до Сурабайи на востоке [399, с. 20—21; 434, с. 442—443].

Если и говорить об индийских корнях или об индийском влиянии на ваянг голек в свете этих фактов, то скорее всего оно было опосредованным. Посредником выступает яванский театр плоских кожаных кукол. Вероятнее всего, герои древнеиндийского эпоса пришли на сцену объемных кукол через экран ваянг пурво.

Гипотеза о сравнительно позднем зарождении ваянг го-лека на севере Явы и совсем недавнем его распространении

**98**

Таблица I *Число далангов, исполнявших репертуар ваянг голека*

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Конец XIX в. (по данным Л. Серрурира) | | | | 30-е годы XX в. (по данным Я- Кунста) | |
| Области Явы | циклы | | | | циклы | |
|  | пурво | гедог | Дамар Вулан | Менак | пурво | прочие (Менак, гедог, Дамар Вулан) |
| Западная Ява Центральная Ява Восточная Ява (и Мадура) Всего . . . | 4 4 | 4 2  1 7 | 14 22  2 38 | 2 25  1  28 | 384  52  21  457 | 253 385  95 733 |

по всему острову остается на сегодняшний день наиболее убедительной. Она находит дополнительные подкрепления в исследованиях, проводимых в смежных областях восточной культуры.

Самый труднообъяснимый факт в этой гипотезе — сложившаяся в яванской театральной традиции версия о том, что создателями объемных кукол были проповедники ислама. Разобраться в этом невероятном на первый взгляд явлении помогают литературоведческие работы малаистов и индоне-зистов.

Еще в 1938 г. крупнейший знаток яванского языка, литературы и театра Теодор Пижо писал: «Ни в коем случае нельзя отвергать как бессмыслицу то, что содержится в яванских преданиях, а именно что распространители ислама на Яве были создателями ваянга» [372, с. 76]. И далее Пижо пояснял, что в сознании первых яванцев, переходивших в мусульманство, идеи новой религии не вытесняли полностью старые, доисламские верования.

Спустя два десятилетия австралийский литературовед Э. Джонс указал на другое важное обстоятельство: «Суфии были готовы основывать свою проповедь на тех культурных формах и традициях, которые уже существовали в Индонезии» [300, с. 23] (суфии — последователи религиозно-мистического учения в исламе, сложившегося в VIII—IX вв.).

А в «Истории малайской литературы», вышедшей в 1983 г., ее автор, В. И. Брагинский, подчеркнул, что суфийская проповедь приобретает особое значение при распространении ислама в этом регионе Азии П8, с. 159].

Если спроецировать выводы литературоведов на кукольный театр, учитывая при этом его огромную роль в яванской домусульманскои культуре, то вероятность использования кукольной сцены для пропаганды новой религии, для про-

99

славления мусульманских героев не выглядит такой уж гипотетичной, как это представляется Ф. Зельтману. Можно добавить, что аргумент Зельтмана, основанный на запрещении исламом изображать человека, расшатывают факты из истории кукольного театра других мусульманских стран, где ислам был гораздо нетерпимее, чем на Яве, но где, несмотря на его крайний ригоризм, куклы, копировавшие людей, мирно соседствовали с мечетями и муллами,— для этого достаточно вспомнить представления «Карагёза» в Турции, «Пэх-лэвана кэчэля» в Иране, «Палвана качаля» в Средней Азии. Все актеры в этих странах (по крайней мере в XIX в.) были мусульманами, людей, занимавшихся кукольной профессией, презирали, но не преследовали, кукольных представлений не запрещали.

Существенно и объяснение В. И. Брагинским причин популярности истории об Амире Хамзе. Оно помогает понять, почему именно этот герой занял главное место в новой форме яванского кукольного театра: «Мусульманский рыцарь, ни в чем не уступавший Арджуне или Радену Ину (Арджу-на — один из главных героев представлений ваянг пурво; Ра-ден Ину, или Панджи,— герой народных сказаний и другого-старого домусульманского вида представлений — ваянг гедо-га.— *И. С),* благосклонно воспринимался новообращенными читателями, в его подвигах перед ними раскрывался увлекательный мир популярной мусульманской мифологии, и, что еще важнее, повесть помогала им гармонично разрешить вопрос о соотношении домусульманской и мусульманской традиций. Для этой цели герой типа Амира Хамзы — верный вассал и зять царя-язычника и в то же время военачальник пророка Мухаммада, обращавший поверженных и пощаженных врагов в „истинную веру",— был весьма подходящей фигурой» [18, с. НО].

Таким образом, исследования в области литературы дают вполне приемлемые объяснения того, как театр объемных деревянных кукол мог быть создан на Яве новообращенными мусульманами. Но был ли Сунан Кудуса создателем новой формы, как об этом говорится в руководствах придворных далангов? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо сделать небольшой экскурс в историю Явы, в те времена, к которым предания относят создание ваянг голека.

Наиболее знаменательное событие эпохи утверждения на Яве ислама — падение когда-то могущественной индуистской по вероисповеданию империи Маджапахит. В первой половине XVI в. на северном побережье Явы окрепло мусульманское государство Демак, правитель которого стал называть себя султаном. Расширяя владения под флагом «священной войны за веру Мухаммада», султан Демака вел войны с Маджапахитом. Город Кудус подчинялся Демаку, полково-

100

дец, называемый в летописях Сунан Кудуса, возглавлял войска султана, захватившие и разрушившие столицу Маджапахита. Имперская столица пала около 1527 г., и, хотя последнему царю Маджапахита удалось бежать, крупнейшее яванское средневековое государство кончило на этом свое существование f374, с. 8; 13, с. 307]. Сунан Кудуса, следовательно, лицо реальное.

Прославившемуся в яванской истории мусульманскому полководцу традиция приписывает и создание мусульманского по содержанию театра, но так ли это на самом деле? Нельзя забывать, что «точные» даты и имена правителей, фигурирующие в преданиях и в разных письменных руководствах придворных далангов, часто не совпадают. Один пример уже упоминался — несовпадение даты появления ваянг голека в рукописях, опубликованных Серруриром и Расом. Другой пример: в руководстве, пересказанном Расом, рождение ваянг пурво приурочено к 939 г., а в яванской эпиграфике первые сведения о кожаных куклах обнаружены в надписях 840 и 907 гг. То же руководство дает третий пример: в нем сообщается, что ваянг бебер был создан в 1361 г. по приказу царя (Маджапахита) Братаны, но историки установили, что трон Маджапахита с 1350 по 1389 г. занимал Хаям Вурук. Напрашивается вывод о том, что придворные летописцы задним числом обрабатывали реальную историю театра, упрощая ход его развития, спрямляя и деля его путь искусственными вехами — приказами того или иного правителя. Более вероятно, что имена первых далангов-мусульман, начавших показывать представления голеков, остались для нас неизвестными. В крайнем случае если и связывать историю голеков с именем Сунана Кудуса, то скорее как с правителем, приказавшим устроить представление новой, появившейся недавно формы театра в своем дворце и этим как бы узаконившим, признавшим ее официально.

Предположение о китайском влиянии, высказанное еще Утойо, получает все большие обоснования. К настоящему времени в научной литературе описан китайский театр тро-стевой куклы, хорошо известны ее конструкция, способ управления, предпринята попытка составить словарь кукольных терминов, среди которых имеется термин *куйлэй,* обозначающий деревянную куклу Г375, с. 162]. Известно также, что на китайской ширме будайси (называвшейся на Яве *ваянг потэхи)* могут выступать не только перчаточные, но и тростевые куклы. (Г. Хазё не было известно об этом факте, консультировавшие его синологи сообщили ему, что в китайском кукольном театре на ширме показывают кукол, похожих на уличных европейских, а так как на европейских улицах показывали перчаточных кукол, то Хазё пришлось объяснять различие в технике управления голеками и китайски-

101

ми куклами театра будайси силой «старинных яванских традиций кукловождения».)

Исследования китайского театра кукол выявили, во-первых, что яванские голеки очень близки по технике управления китайским тростевым куклам (гораздо ближе, чем сохранившиеся до наших дней в Бенгалии куклы на палке традиции путул нача): голеки, как и китайские тростевые куклы, управляются тремя тростями, одна из которых служит стержнем куклы и управляет ее головой так, что голова поворачивается независимо от корпуса, а две тонкие трости крепятся к кистям кукольных рук, и гибкие руки создают многозначные, выразительные жесты.

Во-вторых, термин *голек* напоминает по форме и совпадает по содержанию с китайским *куйлэй.* Впервые в литературе по ваянгу упомянул этот китайский термин М. А. Сута-арга. Но он уклонился от выводов, оговорившись, что этимология слова *голек* не установлена и что вообще опасно искать генетические связи между яванскими и китайскими кукольными представлениями [434, с. 445]. Этимология слова *голек* действительно не установлена. Но поскольку его нет в словарях древнеяванского языка, а в сунданских оно дается с *пометкой о* заимствовании из яванского, то можно допустить, что оно стало употребляться на Яве уже после того, как вышел из употребления древнеяванский язык. А это совпадает примерно с эпохой появления на северном побережье острова колоний китайских эмигрантов. И если лингвисты подтвердили бы, что в южнокитайсиих диалектах звучание слова *куйлэй* не слишком расходится с его литературным эквивалентом, то можно было бы говорить о китайском происхождении этого термина.

Не прошел в свое время мимо проблемы происхождения термина и Г. Хазё. Обратив внимание на то, что яванское слово *голек* имеет еще и значение глагола «искать», он попытался объяснить, почему глагол «искать» служит определением для театра объемных кукол [275, с. 86—87]. Подобрав близкие к яванскому *голек* слова и выражения малайского, балийского и сунданского языков и сопоставляя их значения, Хазё заключил, что «связь между значениями лежит в понятии „круглый", „кругом", „вокруг": кукла — круглая, она крутится, вертится вокруг себя, как бы ищет кого-то или что-то». *Вывод голландского ученого не выглядит* достаточно убедительным, к тому же Г. Хазё считал термин местным по происхождению, он ограничивал свои лингвистические изыскания областью родственных яванскому языков. Однако если провести более широкое сопоставление, то открывается возможность и другого объяснения, о чем сказано выше.

В-третьих, на юге Китая в представлениях тростевых кукол на сцене-ширме могут появляться предметы домашней

102

обстановки, например стулья, на которые, беседуя, усаживаются куклы (эта бутафорская мебель закрепляется с внутренней стороны ширмы, в ее бортике) [375, с. 86]. Ни в одном из видов яванского кукольного театра бутафорской мебели не употребляют. Не встречается упоминаний о ней и в опубликованных описаниях комплектов ваянг голека, но в ленинградском МАЭ, в коллекции голеков, поступивших в музей в 1885 г., имеются маленький стол и два маленьких стула (см. примеч. 1 к этой главе).

В-четвертых, останавливает внимание и прием, общий для художественного языка китайского и яванского театров тростевои куклы и, возможно, заимствованный далангами у китайских актеров. Это — прием обезглавливания куклы прямо на глазах у зрителей. (Обязательность таких трюковых голов в гуандунских труппах отметил Ж. Пэмпано, о чем уже говорилось в гл. 6. Прием широко применяется и в представлениях китайских плоских кукол, у которых все головы съемные.) У всех видов яванских кукол, за исключением голеков, трюк невыполним по техническим причинам, так как головы составляют одно целое с корпусом — вырезаются из цельного куска пергамента или из деревянной доски. И лишь у голеков головы, наподобие китайских, вырезаются отдельно. Как правило, они наглухо прикрепляются к стержневой палке, но в комплект может входить трюковая кукла со съемной головой, приспособленная для сбрасывания ее на сцене (см. ниже содержание *лакоиа «История об Араяне»).*

К настоящему времени глубже изучен и процесс переселения китайцев *на Яву. По мнению индонезийского* историка Сламетмульоно и советского — Э. О. Берзина, он начался (или усилился) *после прихода* в Китае к власти Минов (1368 г.). Первый император новой династии повел борьбу с мусульманством, распространившимся к тому времени на юге Китая, он заставлял мусульман покидать пределы его империи независимо от того, были ли они иноземцами или урожденными китайцами. Часть вынужденных эмигрировать китайцев осела в городах на северном побережье Явы [420, с. 226, 230; 13, с. 303, 326]. Переселение продолжалось и позднее. Историк Дж. Холл пишет, что к 1700 г. в одной только Батавии (нынешняя Джакарта) проживало около 10 тыс. китайцев, а джонки из Китая все привозили и привозили новых эмигрантов [185, с. 230].

Известное на сегодняшний день о ваянг голеке, о китайском кукольном театре, о старинных, продолжительных и почти непрерывных связях Явы с Китаем подтверждает высказанное еще Утойо предположение о китайском влиянии. Объемные куклы, вероятно, зародились там, где было много китайских переселенцев, где стала популярной история об Амире Хамзе, где появились первые даланги-мусульмане,

103

т. е. на северном побережье Явы. У китайцев, правда, известно несколько видов объемных кукол, все они популярны на их родине и все, должно быть, были завезены на Яву. Но исследователями давно установлено, что заимствуется лишь то, что ближе и понятней. А у яванцев была уже в широком употреблении «своя», хотя и плоская, но очень похоже управляемая тростями кукла.

Описания сунданских авторов и полевые исследования Ф. Зельтмана и П. Буурмана внесли лишь одну существенную поправку в характеристику ваянг голека, данную голландцами и поддержанную их последователями (в числе которых были и такие крупные специалисты, как К. Холт [281, с. 126—127] и Л. А. Мерварт [96, с. 184—189]). Представления ваянг голека нельзя отнести к чисто светскому театру. Даланг, работающий в технике голеков, сохранил функции посредника между людьми и потусторонними силами и в новом театре. Об этом говорят поводы для представлений, чаще всего связанные с обрядами жизненного цикла: соблюдение далангами поста перед особо важными представлениями, вступительная молитвенная часть, включающая жертвоприношения, и даже совершаемая сунданскими далангами экзортическая церемония нгруват, строгие ритуалы, соблюдаемые при изготовлении нескольких кукол комплекта и работе с ними (среди них Семар, Хануман, Аримба — в Сунде [208, с. 51], Бладу, Джаенгроно, Дживен, Топлес, Мак-тал Тамтанус — на Центральной Яве [410, с. 37]).

В традиционной культуре Явы практически не существовало чисто светского кукольного театра. Сам статус даланга в традиционном обществе Явы исключал такую возможность, а другие люди кукольных представлений на Яве не показывали.

*Драматургия (циклы лаконов)*

Итак, согласно яванской традиции хронологически первым героем представлений объемных кукол считается Амир Хамза (Амбьях). На Яве его также называют титулом местной знати, принявшей ислам,— *Менак,* а в лаконах, где он предстает царем,— Вонг Агунг Джаенгроно. Цикл лаконов об Амире Хамзе получил определение *Менак (ваянг голек Менак).*

Но если Менак и был первым, то со временем иноземному герою пришлось потесниться и впустить на свою сцену более старых местных любимцев: в репертуаре далангов, работавших в технике голеков, появились лаконы о царевиче Панд-жи (заимствованные из репертуара плоских кожаных кукол ваянг гедога), о Дамар Вулане (исполнявшиеся до тех пор в

104

театре плоских деревянных кукол ваянг кручил, или кли-тик), а в XIX в., главным образом в представлениях сунданских далангов, на сцену голеков стали выходить герои лако-нов пурво — лаконов самого древнего священного яванского театра плоских кожаных кукол ваянг (кулит) пурво, восходящих к древнеиндийским эпическим поэмам «Махабхарата» и «Рамаяна» и их древнеяванским переработкам (подробнее о содержании представлений ваянг пурво на русском языке см. (163, с. 96—115, 163—166]).

К середине XX в. основное содержание сунданского ваянг голека составили лаконы пурво, а даланги Центральной Явы, особенно на северном побережье (Пасисир), отдают явное предпочтение лаконам о Менаке. Лаконы о Панджи *(ваянг голек гедог)* и о Дамар Вулане *(ваянг голек Дамар Вулан)* исполняются редко.

Судя по каталогу выставки кукол Азии, состоявшейся в Лос-Анджелесе в 1963 г., в Черибоне, где играют и лаконы пурво, и лаконы Менак, последние называют *ваянг голек чепак* [208, с. 55, 57]. По описанию П. Буурмана, термин *чепак* шире, им объединяют истории, не связанные с древнеиндийскими героями: «Важное различие в ваянге — различие между пьесами „ваянг пурво" и „ваянг чепак". Ваянг пурво...— истории из классических индийских саг „Рамаяна" и „Махабхарата". Время событий пьес ваянг чепак более позднее.., это время индуизированных яванских королевств Син-гасари, Кедири и т. д. В ваянг чепак входят истории о Панджи, Дамар Вулане и другие позднего индо-яванского периода, а также цикл о Менаке. Полагают, что... ваянг чепак зародился в начале XVI века... Ваянг голек, как называют объемных деревянных кукол, показываемых без экрана, первоначально употребляли для (лаконов) чепак... Только с наступлением XIX века деревянные куклы стали исполнителями лаконов пурво. Эта ф°Рма ваянга теперь типична для Западной Явы (Сунды)... Ваянг голек чепак лучше всего сохранился в области Черибон — Индрамайю — Тегал» [230, с. 111.

Полных текстов представлений голеков до сих пор не печатали ни в Индонезии, ни на Западе.

История о Менаке известна по литературным обработкам сюжета. Индонезийское издательство «Балэй Пустака» выпустило в 24 брошюрах литературную версию «Менак Амир Хамза», созданную придворными поэтами Суракарты. Придворные поэты свели воедино многочисленные устные рассказы о Менаке, выстроили разрозненные эпизоды хронологически, приблизив их порядок к реальным событиям истории и жизни Амира Хамзы и Мухаммада [373, т. Г, с. 242]. Содержание этой литературной версии перевел на голландский язык и прокомментировал яванский литературовед Пур-

105

Таблица 2

*Сравнение литературной и театральной версий «Менак»*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | Эпизоды литературной версии |  | Эпизоды театрального цикла даланга Види |
|  | поэтов Суракарты |  | Прайитн^ из Джокьякарты |
| 1. | Менак Сарейас |  | — |
| 2. | Менак Ларе | 1 | Менак Ларе (Отрочество Менака) |
| 3. | Менак Серандил | 2. | Менак Сандрил (Менак покоряет страну Копарман) |
| 4. | Менак Сулуб | 3. | Менак Сулуб (Менак в тюрьме) |
|  |  | 4. | Менак Канин (Менак покоряет страну Каос) |
| 5. | Менак Нгаджрак | 5. | Менак Нгаджрак (Менак покоряет страну Нгаджрак) |
| 6. | Менак Демис | 6. | Менак Нгадис (Менак обращает в ислам страну Юнан, т. е. Грецию) |
| 7. | Менак Каос, или Менак | 7. | Менак Каос (Менак убивает царя |
|  | Джобин |  | страны Каос) |
| 8. | Менак Куристам | 8. | Менак Копарман (Менак становится царем страны Копарман и принимает титул «Вонг Агунг Джаенгроно») |
| 9. | Менак Бираджи | 9. | Менак Бахман (Менак женится на принцессе из страны Карсино) |
| 10. | Менак Канин | 10. | Менак Нгабеси (Менак убивает на поединке Колат Марджабана) |
| 11. | Менак Гандрунг | И. | Менак Гандрунг (Влюбленный Менак) |
| 12. | Менак Канджун | 12. | Менак Судараверти (Принцесса Су-дараверти спасает Джаенгроно) |
| 13. | Менак Кандо Буми | 13. | Менак Марпинджун (Джаенгроно захватывает страну Кандобуми и женится на принцессе Марпинджун) |
| 14. | Менак Кувари |  |  |
| 15. | Менак Чина |  |  |
| 16. | Менак Малебари |  |  |
| 17. | Менак Пурво Кандо |  |  |
| 18. | Менак Кустуб |  |  |
| 19. | Менак Коло Кодрат |  |  |
| 20. | Менак Соранган |  |  |
| 21. | Менак Джаминторан |  |  |
| 22. | Менак Джаминамбар |  |  |
| 23. | Менак Талсамат |  |  |
| 24. | Менак Лакад (гибель героя в битве с царем Лака- |  |  |
|  | дом) |  |  |

бочароко [380]. Несколько брошюр с историей о Менаке, изданных в разные годы тем же «Балэй Пустака», удалось найти Ф. Зельтману. В одной из них опубликован цикл из 14 эпизодов, в другой — цикл из 27 эпизодов, в третьей — заключительный эпизод «Менак Лакад», описывающий битву, в которой Амир Хамза погибает [410, с. 40, 41]. Но импровизированные версии далангов значительно отличаются от литературных обработок. Так, информант Ф. Зельтмана,

106

даланг из Джокьякарты Види Прайитно, позволил исследователю познакомиться со своими пакемами. У Види Прайитно цикл «Менак» включает 13 эпизодов — из них только семь совпадают с 24-частной литературной версией (табл. 2). Ф. Зельтман опубликовал сценарий лакона, открывающего у даланга Види Прайитно цикл о Менаке,— «Менак-отрок» [410, с. 42—45]. Он включен в главу как сюжетная иллюстрация к циклу.

В качестве примера сунданских лаконов ваянг голек пур-во взята «История об Араяне», пересказанная Тира де Клеен [315, с. 23—30]. О сюжетах представлений ваянг голек ге-дога позволяет судить малайский вариант сказаний о Панд-жи, переведенный на русский язык [150]. Таким же косвенным путем можно познакомиться с содержанием цикла «Да-мар Вулан» — оно изложено по лаконам представлений плоских деревянных кукол ваянг клитика Й. Брандесом, по малайской фольклорной версии — й. Юйнболлом, а в сжатой форме на русском языке пересказано Л. А. Мерварт и Б. Б. Парникелем [223, с. 457—486; 305, с. 10—17; 96, с. 179— 184; 120, с. 163—164].

*Цикл «Менак».* Амир Хамза — личность реальная. Он приходился Мухаммаду дядей, признал племянника пророком, принял его учение, участвовал в религиозных войнах и в свое время прославился как искусный полководец. Известно, что Амир Хамза погиб в сражении при горе Ухуд в возрасте 57—59 лет [264, с. 131]. Чертами героя-богатыря Амир Хамза был наделен позднее, в иранском фольклоре, где после перехода местного населения в ислам появился народный роман «Кисса-и Амир Хамза» [18, с. 138]. Роман распространился по всему мусульманскому миру, попал и на Яву. Рукописи яванских литературных обработок сюжета перечислены в труде Т. Пижо «Литература Явы» [373, т. 1, с. 212—217, 242—243, 251].

В яванских театральных версиях Амир Хамза — сын наместника царя Ямана (Йемена) в Мекке. Мальчиком отец отправил его на долгие годы учиться в мусульманскую школу. Герой приобретает там сверхъестественную силу. С помощью этой волшебной («духовной») силы Хамза покоряет разные страны, добивается независимости Мекки, обращает царей и народы в мусульманство, попутно женится на иноземных принцессах или отдает их в жены своим соратникам, становится царем одной из завоеванных стран под именем Вонг Агунг Джаенгроно. В литературной версии он погибает в битве с царем Лакадом (так яванцы переосмыслили название горы Ухуд), но даланги почти никогда не исполняли этого печального конца истории.

107

«Менак Ларе> (сценарий лакона «Менак-отрок»)

В публикации Ф. Зельтмана сценарий разделен на восемь актов, предварительного перечисления стран или мест действия и персонажен у него нет, оно сделано здесь по аналогии с пакемами далангов ваянг пурво. Мекка

Адипати Абдул Муталиб, наместник царя Ямана

Абдуллах, брат наместника

Деви Фатимах, супруга наместника

Амир Анджилин [

Амир Амбьях сыновья наместника

Умармайя J

Патих Тамби Джумирил, первый министр

Бладу 1

Дживен > слуги Амира Амбьяха

Топлес )

Я м а н , . v ' 1

Прабу Бинти Бакхман, царь Ямана

Бакхрун, первый министр К и б а р

Валькамах, царь Кибара

Хоксам, сын Валькамаха

Юсуп Ади, первый министр Лес Севанторо

Раден Мактал, атаман разбойников

Сурапати 1

Сурамадента >разбойники

Сураманггала J

Школа Пондок Блеки

Бегаван Абдул Сьюкур, учитель]

Шейх Амир Амбьях [ученики

Шейх Умармайя J

Бладу I

Дживен слуги Амира Амбьяха

Топлес J

Дворец правите ля Мекки. Наместник Адипати Абдул Муталиб, его брат Абдуллах, министр Патих Тамби Джумирил и старший сын наместника, Амир Анджилин, обсуждают дела страны. Они говорят о младших сыновьях наместника, Амире Амбьяхе и Умармайе, изучающих ислам в школе «Пондок Блеки». Является посол страны Кибар, Юсуп Ади. От имени своего царя, Валькамаха, он объявляет, что сын его государя, принц Хоксам, вызывает на поединок Амира Амбьяха. Наместник объясняет послу, что Амира Амбьяха нет в Мекке. Юсуп Ади не верит его словам, он настаивает на том, чтобы наместник позвал сына. Амиру Анджи-лину не нравятся тон и поведение посла, он вызывает его на поединок, побеждает, и посол вынужден покинуть дворец.

После его ухода наместник вспоминает, что еще не заплатил дань царю Ямана за прошлый год. Он поручает брату Абдуллаху отправиться в Яман и отдать долг. Абдуллах повинуется. Вскоре вслед за ним уезжает из Мекки и Амир Анджилин.

Лес Севанторо. Атаман разбойников, Раден Мактал, наставляет разбойников, как надо грабить. Прибегает один из его подчиненных и докладывает, что через лес с большой суммой денег едет Абдуллах. Мактал и все разбойники очень рады известию, они устраивают засаду, нападают на Абдуллаха и требуют отдать деньги. Абдуллах отказывается. Начинается бой, Абдуллаху приходится сражаться одному против пятерых. Разбойники побеждают, отбирают деньги. Абдуллах возвращается в Мекку

108

рассказать о постигшем его несчастье. А Мактал устраивает пышный пир с танцовщиками, играми и прочими развлечениями.

Дворец царя страны Кибар. Аудиенция у царя Валькамаха. Вернувшийся из Мекки министр Юсуп Ади докладывает, что он не смог увидеться с Амиром Амбьяхом и что Амир Анджилин чуть не убил его в поединке. Сын царя, Хоксам, сгорает от желания сразиться с Амиром Амбьяхом. Он спрашивает у министра, где можно найти Амбьяха, и узнает, что тот учился в исламской школе «Пондок Блеки». Хоксам просит у отца позволения отправиться в школу и вызвать Амбьяха на поединок. Царь разрешает, он вручает сыну волшебный меч «Гада Прунггусари». Это отравленное оружие. Тот, кто будет им ранен, обречен на смерть. Принц берет меч и отправляется на поиски Амира Амбьяха. За ним следует и министр Юсуп Ади.

Школа «Пондок Блек и». Учитель Бегаван Абдул Сьюкур беседует с учениками. Он говорит, что Амир Амбьях и Умармайя хорошо усвоили учение Мухаммада и теперь могут вместе со своими слугами-телохранителями вернуться домой. Они прощаются, ученики уезжают. По дороге Амир Амбьях встречает прекрасного коня. Он хочет поймать коня, но тот, к величайшему удивлению Амбьяха, подходит к нему сам. Коня зовут Калисахак. Это волшебный конь, он может летать. Амбьях вскакивает на него и летит в Мекку. Умармайе тоже повезло: он нашел волшебный кувшин «Ангсанг Кадратуллах», который выполняет любое желание своего владельца, стоит только произнести его название. Умармайя садится на кувшин и тоже летит в Мекку.

Дворец наместника в Мекке. Наместник и его супруга опасаются за жизнь Амира Амбьяха. Приходит Абдуллах и рассказывает, как по дороге в Яман на него напали разбойники и отобрали деньги. В это время перед дворцом собирается большая толпа народа — на землю спустились Амир Амбьях и Умармайя, они рассказывают, что успешно закончили учение и теперь все силы отдадут для распространения ислама. Узнав о новом разбое в лесу Севанторо, Амбьях просит у отца позволения пойти в лес и расправиться с разбойниками. Он уходит в сопровождении верных слуг и Умармайи. Абдуллах показывает дорогу.

Лес Севанторо. Пир разбойников в разгаре. Вдруг появляется Амир Амбьях со своей свитой. Он вызывает пирующих на бой. Следует •серия поединков, в которых сходятся по очереди все разбойники и все спутники Амбьяха. Разбойники терпят поражение. Последними сражаются Амбьях с Макталом. Мактал уже почти победил, но Амбьях концентрирует все свои «духовные силы» (matak adji и gara swara), превращается с их помощью в богатыря с двумя лицами и побеждает Мактала. Мактал возвращает отобранные у Абдуллаха деньги и покоряется Амиру Амбьяху. Он обещает больше не заниматься разбоем. Амбьях обращает разбойников в ислам и объявляет, что все награбленное ими имущество и деньги будут розданы бедным. Мактал и бывшие разбойники становятся отныне верными подданными Амбьяха.

Дворец царя Яман а. Царь Бинти Бакхман спрашивает своего министра Бакхруна, почему до сих пор Мекка не прислала дани. Уж не хочет ли она отложиться от Ямана? Министр советует повременить и не принимать пока решительных мер. Является Абдуллах. Он приносит извинения за опоздание с уплатой дани и рассказывает, как его ограбили. Но царь Бинти Бакхман отвергает дань — она привезена слишком поздно. Абдуллах уговаривает принять ее, он непременно хочет выполнить возложенную на него миссию. Настойчивость Абдуллаха приводит царя в ярость. Тогда Абдуллах вызывает Бинти Бакхмана на поединок. Он возвращается в Мекку и рассказывает обо всем Амбьяху. Амбьях спешит в Яман, чтобы объяснить причину задержки дани. Но царь не желает принимать Амбьяха, Амбьяха не пускают во дворец. Разгорается ссора между солдатами, охраняющими дворец, и свитой Амбьяха. Умармайя сходится в поединке с министром Бакхруном. Амбьях и его спутники побеждают. Амир Амбьях

109

провозглашает независимость Мекки. Царь Бинти Бакхман вынужден это--признать. Все отправляются в Мекку.

По дороге в Мекку (у Зельтмана не выделено в отдельное действие). В пути происходит столкновение с принцем Хоксамом из страны Кибар, который подкарауливал Амбьяха. Начинается бой между принцами и их свитами. Хоксам сражается волшебным мечом «Гада Прунггусари», но Амир Амбьях отнимает меч и ранит им Хоксама. И так как меч отравлен, раненый им Хоксам умирает. Победители продолжают путь в Мекку.

Дворец правителя Мекки. Абдуллах подробно рассказывает обо всем, что произошло, что Амбьях провозгласил независимость Мекки Царь Ямана просит прощения у отца Амира Амбьяха. Во дворце Мекки устраивают грандиозный пир.

Для исполнения этого лакона требуется не менее 20 основных кукол, кроме того, кукла, изображающая Амбьяха в виде богатыря с двумя лицами, кукла волшебного коня и аксессуары в виде волшебного сосуда и волшебного меча.

*Цикл пурво.* Данный цикл восходит к древнеиндийским эпосам «Махабхарата» и «Рамаяна». Лаконы, которые воспроизводят события, описанные в древнеиндийских эпосах, называются «покок» («ствол»). Но они исполняются редко. Наиболее распространенная форма лаконов — «чаранган» («ветви»). В них действуют древнеиндийские герои, однака все, что с ними происходит — чистый вымысел далангов 2. Типичным примером лаконов-чаранган служит «История об Араяне», пересказанная Тира де Клеен (Араяна — искаженное «Нараяна» — одно из имен Кришны).

На местной почве рядом с древнеиндийскими героями появились еще две обязательные и важные для этого театра группы персонажей: чудовища-великаны *бито,* неизменные враги и соперники героев лаконов, и слуги-спутники главного героя пьесы, которых яванцы называют *панакаван,* а сунданцы — *павонган* (от *вонг* — народ, люди) [255, с. 88]. В плоскостном театре ваянг пурво эта группа состоит из Се-мара, Петрука, Гаренга и Багонга. Главная фигура этой группы — Семар — осталась и в представлениях голеков. Имена других спутников варьируются у далангов разных об-ластей. В Сунде чаще всего рядом с Семаром оказываются Чепот (Астраджингга) и Давала (Удавала, Савала, Пет-рук), иногда к ним присоединяется Гаренг (табл. 3).

Необходимо также отметить еще одну особенность лаконов—импровизационные пассажи даланга на злободневные темы. Они пропитаны юмором, шутками, необидными намеками и произносятся от лица панакаванов. Обычно эти юмористические интермедии не находят отражения в пересказах сюжета, в сценариях. Между тем в представлениях голеков они составляют чуть ли не главную привлекательность для зрителей. Предлагая читателю «Историю об Араяне», сле-

**по**

Таблица 3 *Группы, слуг-спутников героя* (панакаван, или павонган)

|  |  |
| --- | --- |
| По описанию | Имена персонажей группы |
|  | В лаконах цикла пурво |
| М. А. Салмуна | Семар — Давала — Чепот — Гаренг |
|  | (Удавала, (Астра- |
|  | Петро) джингга) |
| М. А. Сутаарги | а) Семар—Петрук—Астраджингга—Гаренг |
|  | б) Семар—Удавала—Астраджингга • |
| Тира де Клеен | Семар—Петрук—Чепот |
| П. Буурмана | Семар—Петрук—Чепот—Гаренг |
| Ф. Зельтмана | Семар—Давала—Чепот—Гаренг |
|  | (Савала, (Налагаренг) |
|  | Удавала, |
|  | Петрук) |
|  | В лаконах цикла Менак |
| Ф. Зельтмана | Бладу—Дживен—Топлес |
|  | В лаконах цикла Дамар Вулан |
| *М.* А. Салмуна | Найагенггонг—Сабдапалон |

дует подчеркнуть, что Тира де Клеен познакомила нас только с сюжетной канвой лакона, с развитием его интриги. Из пересказа ушел очень важный пласт содержания. Она сама пишет об этом: «Даланг привык включать в текст так много местных шуток и личных намеков, что его представление становится похожим на ревю. Он знает некоторых зрителей и заставляет кукол подражать им. Каждый из этих зрителей получает свою порцию шуток к неописуемой радости остальных» [315, с. 21].

Публикуемый Клеен лакон разделен на пять «актов», к ним приложено 17 зарисовок мизансцен. Предварительного перечисления стран и действующих лиц она не дает; как и в пересказе лакона «Менак Ларе», они вычленены из текста и вынесены в начало автором этой работы.

«История об Араяне»

■Страна Ханджар Патраман

Басодева, царь

Алладарат, старший сын царя

Араяна, младший сын царя

Сумадра, дочь царя ■Страна Семпаладиреджа

Дурпада, царь

Дурпади, старшая дочь царя

Сриканди, младшая дочь царя

Арья Гандамана, первый министр Страна Гинггаламани (царство чудовищ-великанов)

**m**

Висну Гинггала, царь Сокалима, обитель отшельника

Дорна, учитель, отшельник (сын царя страны Хиндустан)

Арджуна, царевич, ученик Дорны

Бима, великан, покровитель Арджуны

Семар ]

Чепот > слуги Арджуны

Петрок J

Патих Денава, подданный Арджуны Священная гора (в пересказе Клеен—без названия)

Хануман Прабантьянасута, божественная обезьяна

В лаконе участвуют также персонажи: из страны Хиндустан— брат Дорны (царевич Крепа) и сестра Дорны (царевна Крепини); из страны Астина (царства Кауравов) — царевич Арья Дурсасана; из страны Амарты (царства Пан-давов) —старший брат Арджуны, Дармакусума; с небес является божество Дева (у Клеен — без имени, но в яванских лаконах в таких случаях является посланец богов, мудрец Нарада). На листе 10 альбома Клеен среди «толпы», наблюдающей за поединком претендентов на руку царевны Сриканди, изображен еще один персонаж, не упоминаемый в пересказе: Кечипа.

Всего в тексте и на рисунках упоминается 23 персонажа. Но кукол для исполнения этого лакона должно быть больше. Не упомянуты персонажи, имеющие малословные или совсем бессловесные роли (например, свита царя чудовищ-великанов, служанки принцесс, танцовщики).

Акт I. Страной Ханджар Патраман правит царь Басодева. У царя двое сыновей. Старшего, наследника престола, зовут Алладарат. Младшего, любимца отца и обожаемого брата царевны Сриканди, зовут Араяна. Царевич Араяна хорош собой, смел, но слишком честолюбив. Понимая, что, как младший сын, он не может унаследовать отцовский трон, Араяна мечтает стать царем какой-нибудь другой страны.

Соседним царством Семпаладиреджа правит царь Дурпада. У царя две дочери: старшая некрасивая Дурпади и младшая красавица Сриканди. Таким образом, в Семпаладиредже не было наследника трона. В прекрасную Сриканди влюблен первый министр царства Арья Гандамана. Он происходит из знатной семьи, но не царского рода, поэтому понимает, что никогда не получит руки прекрасной царевны. И Гандамана решил, что никто не получит в жены Сриканди, не сразившись прежде с ним в поединке — путь к царю Дурпаде с просьбой руки Сриканди лежит через его труп. Заявляя об этом, Арья Гандамана знал, что он неуязвим, что никому не дано одержать над ним победу. Дело в том, что в его теле обитали две души: кроме его собственной обыкновенной души в нем жила другая — «Вреджет»,— которая делала неуязвимым человека, в ком поселялась. Этой тайны никто, кроме самого Гандаманы, не знал.

По совету своего министра царь Дурпада объявил, что царевну Сриканди получит в жены и будет считаться наследником престола тот, кто победит в поединке Гандаману. Слух об этом решении дошел до страны Ханджар Патраман. Для царевича Араяны это был желанный случай попытать счастья и получить трон Семпаладиреджи. Он пошел к отцу и по-

112

просил позволения отправиться на турнир женихов. Но царь Басодева запретил ему ехать в Семпаладиреджу.

(Мизансцена на листе 2: Араяна стоит на коленях перед отцом и делает жест традиционного яванского приветствия «сембах».)

Запрещение отца не остановило Араяну. Он отправляется без отцовского благословения. Его младшая сестра, царевна Сумадра, чувствует, что не может жить без обожаемого брата. Она приходит к отцу и умоляет разрешить ей следовать за братом. Царь не разрешает. Тогда Сумадра уезжает тайком.

(Мизансцена на листе 3: Сумадра и Басодева в тех же позах, что-и куклы на предыдущем рисунке.)

Сумадра догоняет брата. Увидев ее, Араяна очень рассердился, он приказывает сестре вернуться. Сумадра отказывается. Араяна грозит убить ее, но Сумадра согласна скорее умереть, чем покинуть его. Не в силах переубедить сестру, Араяна в конце концов берет ее с собой.

'К царю Басодеве приходит старший сын, Алладарат, и докладывает, что его младшие брат и сестра тайно уехали из дворца.

(Мизансцена на листе 4: Алладарат перед отцом; позы те же.)

Басодева приказывает Алладарату поймать беглецов и вернуть их «живыми или мертвыми».

Алладарат догоняет Араяну и Сумадру и уговаривает их вернуться.

(Мизансцена на листе 5: лицом к центру слева стоят Сумадра и Араяна, справа — Алладарат.)

Уговоры ни к чему не приводят. Тогда Алладарат вытаскивает свой крис, и между братьями начинается поединок. Араяна наносит сильный удар, Алладарат падает без чувств. Воспользовавшись этим, Араяна и Сумадра убегают. Алладарат приходит в себя. Вернуться к отцу, не выполнив приказа, он не смеет, поэтому решает идти в Семпаладиреджу. К тому ,же, думает он, можно попытать счастья в поединке с Гандаманой.

Акт II. Арджуна — это имя прекрасного царевича и ученика отшельника Дорны. Он живет у своего учителя в горных лесах, в обители Сока-лима. Однажды, гуляя по лесу, Арджуна встретил красивую девушку. Он тотчас воспылал к ней любовью. У девушки был вид чужестранки, цвет ее кожи отличался от цвета кожи Арджуны. Девушку сопровождал мужчина, но, несмотря на это, Арджуна приблизился к ней и дотронулся до нее. Спутник девушки пришел в ярость и бросился на Арджуну.

(Мизансцена на листе 6: Арджуна бежит за чужеземцами; Арджуна — слева, Крепини, Крепа — справа.)

Арджуна, совсем еще юный и неопытный в боях, спасается бегством. Покровитель девушки преследует его.

Арджуна прячется в жилище Дорны. Спутник девушки гонится за ним по пятам, он хочет проникнуть в жилище, но отшельник преграждает ему путь. Дорна спрашивает, что нужно чужестранцу. Мужчина отвечает, что Арджуна оскорбил его сестру и он хочет отомстить наглецу. Дорна спрашивает, кто он такой. Незнакомец говорит, что его зовут Крепа, что он отправился вместе со своей сестрой Крепини на поиски потерянного брата Дорны, что все они — дети царя далекой страны Хиндустан. «Я тот человек, которого вы ищете,— произносит Дорна,— я сын царя Хиндустана. А покинул я дом отца для того, чтобы сразиться с Арьей Гандаманой, получить в жены царевну Сриканди и стать наследником престола Семпала-диреджи».— «Этого не может быть,— возражает Крепа,— наш брат был статен и величав, как и я, а вы одноглазый и однорукий калека».— «Да, это правда, и тем не менее я ваш брат, я тот самый человек, который раньше был статен и красив. Меня искалечил Гандамана. Он оглушил меня и сбросил в пропасть. Когда я пришел в себя, я лежал под деревом Сока. Там меня нашел Арджуна и принес в обитель, которая называется теперь Сока-лима („лима" значит „пять"), так как на дереве Сока цвели пять больших красных цветков. Я стал неузнаваемым калекой и с тех пор живу здесь, обучая священному Слову юношей».— «У нашего брата была родинка на

**ИЗ**

спине в форме креста. Я поверю вашему рассказу, если увижу ее». Дорна показал родинку.

(Мизансцена на листе *1:* слева — Дорна, одна рука вытянута вперед; справа, лицом к нему — Крепа и Крепини, оба как бы стоят перед Дорной на коленях.)

Убедившись, что перед ними потерянный брат, Крепа и Крепини опустились на колени. Дорна благословил их и спросил: «Теперь, когда вы узнали, что со мной случилось, пойдешь ли ты сразиться с Гандаманой и отомстить за меня?» Крепа ответил, что он убьет своим крисом Гандаману, он отомстит за изувеченного брата. Крепа отправляется в Семпаладиреджу, Крепини остается в жилище Дорны.

Крепа вызвал на поединок Арью Гандаману. Крепа был сильным и отважным воином, гнев делал его еще сильнее, поэтому поединок длился очень долго. Но так как Гандамана был непобедим, он в конце концов убил Крепу и сбросил его тело в пропасть.

Известие о смерти Крепы дошло до Сокалимы. Оно повергло Дорну в глубокое горе. Видя скорбь учителя, Арджуна решает отправиться в Семпаладиреджу, чтобы отомстить за брата учителя, а в придачу получить царевну и царство.

(Мизансцена на листе 8: слева стоит Арджуна, справа, лицом к нему — Семар, за ним — Чепот и последний — Петрок.)

У Арджуны было трое верных слуг: Семар, Чепот, Петрок. Слуги всегда принимали участие в его любовных похождениях. Арцжуна всегда обсуждал с ними свои планы. Покровителем Арджуны был великан Бима. Все вместе они отправились в Семпаладиреджу. Чепот, ничего не сказав Арджуне, взял с собой волшебный кинжал по названию «Синджата». Этот крис был наделен магической силой, он убивал всякого, на кого был нацелен. Крис был древней семейной драгоценностью, полученной Арджуной в наследство от его царственных предков.

Акт III. Когда Арджуна со своими спутниками прибыл в Семпаладиреджу, царевич Арья Дурсасана из царства Астины только что вызвал на поединок Арью Гандаману.

(Мизансцена на листе 9: лицом к лицу стоят Дурсасана и Гандамана, первый — слева, второй — справа.)

Поединок долго шел без перевеса с той или другой стороны. Секрет равенства сил состоял в том, что оба бойца были неуязвимы, но ни один не знал тайны другого. Они могли бы сражаться вечно. Оба были изнурены, но продолжали бой изо дня в день. Огромная толпа любопытных собралась вокруг арены. Среди них были и претенденты на руку Сриканди и трон Семпаладиреджи, дожидавшиеся очереди сразиться с Гандаманой. Тут были Алладарат, Араяна и Сумадра. Алладарат посадил Сумадру на плечи, чтобы ей лучше было видно сражающихся и чтобы ее не раздавила толпа. На противоположной стороне арены великан Бима посадил на плечи хрупкого, изящного Арджуну.

(Мизансцена на листе 10: «толпа» и в центре — сражающиеся Дурсасана и Гандамана; Бима держит на плечах Арджуну, Алладарат — Сумадру; всего девять кукол, среди них не упоминаемый в тексте пересказа Кечипа.)

Но Арджуна не следит за поединком. Его взгляд прикован к прекрасной Сумадре, возвышающейся над толпой на плечах Алладарата. Готовый к новому любовному приключению, Арджуна снимает свой шарф «слен-данг», сворачивает его и бросает Сумадре. Сумадра подхватывает его на лету. В ответ она вынимает из прически цветок и бросает его Арджуне. Тогда Арджуна снимает с себя дорогое украшение н бросает его Сумадре. Но оно падает к ногам Алладарата. Братья Сумадры очень рассердились на иностранца, который на глазах у народа посмел ухаживать за их сестрой. Они бросились к Арджуне, чтобы наказать его за дерзость. В гневе они побежали напрямик через арену и сбили с йог сражающихся со-

114

перннков. Поднялась суматоха, Дурсасана, вконец вымотанный безрезультатной борьбой, воспользовался всеобщей сумятицей и убежал.

Наступила очередь Арджуны выйти на поединок. Но Араяна жаждал без промедления сразиться с оскорбителем сестры.

(Мизансцена на листе без номера, но по счету № 11: слева — Арджуна на плечах Бимы, справа, лицом к ним — Араяна, за ним — Гандамана.)

Араяна стащил Арджуну с плеч Бимы, и арена стала местом поединка Араяны и Арджуны. Это был отчаянный бой, было пролито много крови. Сумадра, снова взобравшись на плечи Алладарата, наблюдала за поединком, восхищаясь Арджуной, красота которого пленила ее. Слуга Арджуны Чепот потихоньку протянул своему господину волшебный крис. От его удара Араяна упал мертвым. Увидев это, Алладарат, спустив с плеч Су-мадру, бросился к Арджуне и вонзил в убийцу брата свой крис. Арджуна упал мертвым. Тогда выступил вперед великан Бима. Бима и Алладарат сражаются с дубинками в руках. Оба одновременно наносят друг другу смертельные удары и падают бездыханные на арену.

(Мизансцена на листе 12: лежат Бима, Арджуна, Араяна, Алладарат;, с неба спускается Дева.)

На арену с небес спускается Дева. Он говорит, что время смерти для лежащих на арене еще не настало, и жестом оживляет всех убитых. Затем он приказывает отдать Сумадру в жены Арджуне, объясняя, что они подходящая пара, оба царского происхождения. Арджуна с радостью соглашается. Но Араяна ставит условие: Арджуна сразится вместо него с Гандаманои. Он поставил такое условие, так как сам не решался выйти на поединок с Гандаманои, видя его сверхъестественную силу. Арджуна согласился.

Снова Чепот дает Арджуне волшебный крис. И когда Арджуна вонзает его в Гандаману, тот падает мертвым. Умирая, Гандамана приказывает духу «Вреджет» переселиться в тело Арджуны. Отныне Арджуна становится неуязвимым. Причина, побудившая Гандаману совершить этот поступок, заключалась в том, что таким путем осуществлялась его заветная мечта: та его часть, которая будет жить в Арджуне, получит в жены обожаемую Сриканди.

Царь Дурпада посылает за Арджуной. Арджуна является, опускается на колени, делает «сембах» и просит отдать ему в жены царевну Сриканди. Но царь желает выдать замуж сначала старшую дочь, некрасивую Дур-пади. Он зовет ее и велит ей опуститься на колени рядом с Арджуной. Он объясняет Арджуне, что царевна Дурпади — старшая, поэтому должна выйти замуж раньше Сриканди.

(Мизансцена на листе 13: слева—царь Дурпада, справа, лицом к нему — Арджуна, за ним —Дурпади, за ней — Сриканди, все три куклы склонены и как бы стоят на коленях.)

Арджуна, у которого уже было две жены, не хотел брать третьей женой некрасивую принцессу. Поэтому он ответил царю, что у него есть старший брат, Дармакусума, у которого только один глаз, да и тот почти не видит, и что этот старший брат, конечно же, согласится взять в жены Дурпади. Царь охотно принимает это предложение. Празднуют сразу две свадьбы.

(Мизансцена на листе без номера, но по счету № 14: две пары, слева лицом друг к другу — Дармакусума и Дурпади, справа — Сриканди и Арджуна.)

Акт IV. Увидев, что ему не получить трон Семпаладиреджи, Араяна отправился в другую страну — в страну великанов Гинггаламани. Этой страной правил царь Висну Гинггала. Хотя он сам был великаном, но женщин-великанш не любил, ему нравились женщины людей. Араяна узнал об этом и предложил ему в жены свою сестру Сумадру, а взамен за это потребовал отдать ему полцарства великанов. По правде говоря, Сумадра была уже замужем за Арджуной, но, всегда верная своему брату, она последовала за ним в страну великанов. Увидев Сумадру, царь ве:

115,

ликанов тотчас же согласился. Начались приготовления к свадьбе. Толпы великанов стали стекаться в столицу Гинггаламани со всех концов их царства. Множество гостей съехалось и из других стран.

Между тем Арджуна обнаружил исчезновение Сумадры. Он начал повсюду ее разыскивать — он одинаково любил всех своих жен. Он разослал гонцов по всему свету. Один из них, патих Денава, узнал, что Сумадра находится в стране великанов и что готовится ее свадьба с царем великанов Висну Гинггалой. Арджуна поспешил в страну великанов. Он приехал в разгар свадьбы и потребовал вернуть ему Сумадру, так как она — его законная собственность. Царь великанов, узнав, что Араяна его обманул, пришел в ярость. Он дунул на Араяну — а дыхание его было подобно урагану, оно подхватило Араяну и унесло за тридевять земель от Гинггаламани.

(Мизансцена на листе без номера, но по счету — № 15: Араяну уносит ураган, вызванный дыханием разъяренного великана.)

Арджуна требует возвращения жены. Между ним и царем великанов завязывается бой. Но теперь Арджуна неуязвим. Кроме того, у него в руках волшебный крис. Арджуна нацеливает крис на царя великанов, и крис отсекает великану голову — голова скатывается на землю.

(Мизансцена на листе 16: слева стоит патих Денава, в центре — туловище без головы царя великанов, и над шеей висит волшебный крис Ард-жуны, рядом внизу — голова великана, справа стоит Арджуна.)

Арджуна с триумфом возвращается в Семпаладиреджу, увозя с собой Сумадру.

Акт V. Тем временем Араяна, унесенный ураганом, падает на вершину божественной горы. Он замечает, что неподалеку от него спит какой-то незнакомец, больше похожий на обезьяну, чем на человека. Это был Хануман Прабантьянасута, божественная обезьяна. Хануман не спал — он предавался размышлениям. Араяна спросил у незнакомца, что он здесь делает. Хануман сразу понял, кто перед ним стоит, но не подал виду и ответил: «Я здесь стерегу сокровище, предназначенное богами некоему Арая-не, я должен вручить ему дар богов, если он когда-нибудь явится на эту гору».— «Я и есть Араяна».— «Ты Араяна? Тогда возьми божественный подарок. Но не открывай этот сундучок, пока не вернешься домой. Открой его в присутствии отца».

(Мизансцена на листе 17: слева — Араяна, в центре — божественный дар, справа,—Хануман, полулежащий на кайоне.)

Араяне ничего не оставалось, как вернуться в свое царство. В присутствии царя Басодевы он открыл сундук. Там лежало великолепное царское одеяние. Араяна примерил его — оно оказалось ему в самую пору. Он достал из сундука и корону «макута». Из нее выпал зеленый, свернутый трубочкой лист «сири» (бетеля). Араяна развернул его и увидел написанное на нем послание богов: «Твое время царствовать еще не пришло, ты слишком для этого молод и тщеславен. Пока ты не докажешь свою мудрость, ты должен довольствоваться тем, что будешь играть в царя, надевая для игры этот царский наряд».

(Мизансцена на листе 18: лицом к лицу, слева — Басодева, справа — Араяна, оба в коронах.)

*Кукла*

Поскольку до последнего времени ваянг голек оставался на периферии исследований театра Явы, то и описанием его комплектов почти не занимались. Первая попытка классификации была предпринята X. X. Юйнболлом при составлении каталога яванских предметов искусства и быта, хранящихся

**11«.**

Таблица 4

*Типы, классификаций голеков-*

|  |  |
| --- | --- |
| Источник (автор), год и принцип  классификации | Выделяемые классы (в скобках приводятся  термины, имена персонажей данного  класса, переводы или толкования названий,  количество кукол данного класса в  комплектах голеков) |
| Юйнболл, 1918  По литературным источникам ла-  конов | 1. Боги  2. Персонажи «Махабхараты»  3. Персонажи «Рамаяны»  4. Персонажи «Дамар Булана»  5. Персонажи других историй  6. Куклы без имен  7. Слуги (панакаван, парекан)  I 1а. Бадаг писан (Аримба, Кумба-  карна, Бута-Пенгунг)  16. Бадаг (Бима, Бома, Бурисрава)  2. Геде (Дурсасана, Дасамука,  Прахаста)  3. Сембада (Гатоткача, Индрад-  жит, Джаядрата)  4. Бангбанг (Асватама, Сета, Удава)  5. Ланконъянг (Юдистира, Ард-  жуна, Вибисана)  6. Джалантир (Абиманью, Накула, Кресна)  7. Ленггик (куклы женских персо-  нажей)  8. Леутик (Дорна, Сакуни, Джа-  банг байи)  II 1. Бута (Равана, Кумбакарна, Дур-  сасана, Индраджит, Аримба **и**  др.)  2. Понггава (Бима, Гатоткача, Су-  юдана, Баладева, Джаядрата,  Асватама, Антареджа)  3. Сатрия (Ласмана, Вибисана, Ард-  жуна, Кресна, Карна **и** др.)  4. Дева (Камаджайя, Индра **и** др.)  5. Пандита  6. Бадега (Семар, **Чепот, Давала)**  7. Балад (солдаты **армии чудовищ**  и солдаты армии Астаны)  8. **Путри** (куклы **женских персона-**  жей)  **1.** Лемес (изящные) |
| Салмун, 1948, 1961  Два традиционных сунданских  типа классификации:  I — предположительно по величи-  не куклы;  II — предположительно по титулу  персонажа  Фоли, 1979 |
| Смешанный принцип, учитываю-  щий тип лица и общую форму  куклы | а) лунггух (самые изящные)  б) ладак (гордые)  2. Гагах (сильные, могучие)  а) пунггава (военные)  б) ангкара-мурка (не умеющие  контролировать свои эмоции) |

117

*Продолжение табл. 4*

|  |  |
| --- | --- |
| Источник (автор), год и принцип  классификации | Выделяемые классы (в скобкях приводятся  термины, имена персонажей данного  класса, переводы или толкования названий,  количество кукол данного класса в  комплектах голеков) |
|  | 3. Ккусус  а) павонган (клоуны)  б) пандита (отшельники)  4. Бута (велнканы-людоеды)  а) тетеп (вырезаны по канону)  б) бебас (вольная фантазия рез-  чика) |
| Зельтман, 1980  Классификация, приближенная к  традиционному центральнояван-  скому делению комплекта кукол | 1. Пара Дева (боги)  2. Пара Гандарва (полубоги)  3. Пара Денава (бута, раксаса, чу-  довища-великаны)  4. Пандита (священнослужители) и  Сисьн (ученики священнослужи-  телей)  5. Катонган (цари, князья, принцы)  6. Путран 1  Патих >  п„ . „„„ 1 высшие чиновники  Пунггава *)*  7. Катонган (царицы, княгини,  принцессы)  8. Ванара (обезьяны — группа ку-  кол, связанная с «Рамаяной>)  9. Панакаван (слуги-спутники ге~  роя)  10. Дагелан (куклы без определен-  ного имени: слуги, крестьяне,  духи, а также предметы оби-  хода)  11. Ричикан  а) дедамел варни варни (ору-  жие)  б) рампоган (армия)  в) гунунган |
| Буурман, 1980  Классификация по типу лица  - | 1. Арджуна (37)  2. Карна (11)  3. Субадра (14)  4. Бановатя (6)  5. Салья (11)  6. Баладева (9)  7. Бима (17)  8, Индраджит (11)  8а. Браджамусти (1)  86. Раджа себеранг (1)  9. Дурсасана (10)  10. Кумбакарна (5)  10а. (4 куклы: варианты типов 9 и;  10), а также типы «Прахаста>  и «Серпанака»)  11. Ханоман (14)  12. (41 кукла, у каждой из которых  уникальное лицо) |

118

в музеях и частных собраниях [304, с. 178—203]. В основу его классификации положен принцип разделения кукол по принадлежности персонажей к литературным источникам (но материал сопротивлялся навязанной ему классификации, и Юйнболлу пришлось выделить в самостоятельные группы богов и слуг). Затем М. А. Салмун включил в свою монографию короткую главу о типах традиционной классификации сунданских голеков и указал «а наиболее характерные для них признаки ([399, с. 250—254].

В диссертации М. К. Фоли названы четыре класса с их последующим раздвоением на подклассы; ясного принципа этой классификации не вычитывается [256, 1979, с. 32—37]. <&. Зельтман дал общее описание голеков и предложил свой вариант их группировки, восходящей к классификациям цен-тральнояванских далангов {410, с. 16—25]. И наконец, П. Бу-урман предпринял конкретный анализ сунданских комплектов, разбив их на классы по типу лица [230, с. 80—117]. Предложенные классификации сопоставлены в табл. 4.

Описания исследователей были учтены в данной работе, но основным материалом для анализа послужили куклы, хранящиеся в советских музеях МАЭ и ГАЦТК (51 кукла МАЭ и 15 ГАЦТК), фотографии Вернера Гампера, иллюстрирующие текст Ф. Зельтмана (45 кукол цикла Менак, изготовленных в окрестностях Джокьякарты, 33 куклы и 58 голов западных, сунданских, представлений цикла пурво, 16 кукол из Черибо-на — с северного побережья Явы), фотографии и рисунки в книге П. Буурмана (73 куклы, выполненные по большей части резчиками Богора и близлежащих городов, 192 профильные прорисовки голов), а также ряд иллюстраций из других источников.

Комплекты голеков насчитывают 40—60—70, редко до 100 кукол. Куклы Западной и Центральной Явы различаются по ряду признаков, почти всегда позволяющих определить их родину, но конструкция куклы, отсутствие ног и разделение комплекта на традиционные типы (сложившиеся, по всей видимости, в плоскостном театре ваянг пурво) остаются общими для всех объемных кукол Явы.

Кукла сконструирована из вырезанных отдельно деталей. Материалом служат легкие, мягкие, но прочные породы деревьев — их местные и латинские названия перечисляет Ф. Зельтман [410, с. 16—25].

Главная деталь — голова (яванск. *мустоко)* 3. Она вырезается вместе с шеей, прической, головным убором и украшениями. В современных комплектах слуги-спутники героя могут иногда носить шапочки из соломы, картона, материи [410, с. 149]. У нескольких центральнояванских кукол, изображающих второстепенные персонажи, приклеены парики из меха животных [410, с. 17, 84, 94, 128]. К вискам сунданских кукол,

119

изображающих высшую знать, прикрепляются длинные подвески из бусинок; у центральнояванских кукол (из окрестностей Джокьякарты) подвески украшают только головы мужских персонажей, у женских из бусинок делают длинные серьги. Головы сунданских голеков копируют стиль плоских ваян-гов пурво, головы центральнояванских кукол вырезаны в менее условной манере. В скульптурной форме головы сосредоточена почти вся визуальная характеристика персонажа, в ней собраны основные смыслоразличительные признаки, по которым можно определить имя или тип куклы, социальный ранг и нрав изображаемого лица.

Туловище (яванск. *гембунг)* вырезается до бедер. В центре по всей высоте просверливается круглое отверстие для стержневой палки куклы. Стержневая палка *(гапит)* заострена на концах, в нижней от середины части утолщена. Верхняя половина гапита продевается сквозь корпус и наглухо, неподвижно закрепляется в шее. Гапит свободно вращается внутри корпуса, поворачивая голову куклы независимо от тела. Утолщение на гапите, начинающееся чуть ниже основания торса, не дает торсу соскользнуть с палки, а небольшой зазор между началом утолщения и основанием торса позволяет голове слегка подниматься и опускаться относительно плеч (в руках умелых далангов кукла как бы дышит). Утолщение служит также рукояткой, за которую даланг держит куклу, когда он ведет ее по сцене. В статичной мизансцене нижний острый конец гапита втыкается в опорный банановый ствол, заменяющий в ваянге сценические подмостки. Торс сунданских голеков вырезается трех типов: для изящных с тонкой талией мужских кукол; для более крупных, «грубых» мужских персонажей с мощной грудью и выступающим животом; для женских кукол с тонкой талией и с плавно вздьшающейся невысокой грудью (соблюдаются ли эти различия в центральнояванских комплектах, установить не удалось). Несколько торсов суданских голеков обладают специфическими признаками. Например, у богини Дурги и у сестры Раваны, Сарпака-наки (вторая кукла часто используется и в ролях других великанш),— большие отвислые груди [230, с. ПО, 151]. Для кукол обезьян (они появляются в лаконах о Раме) торс вырезается вместе с хвостом, конец которого поднимается вверх и обвивает плечи в виде ожерелья; в более поздних комплектах эта сложная форма иногда упрощается, торс обезьяны соответствует одному из трех основных типов, а хвост из меха или тряпок изготавливается отдельно и прикрепляется к остову позже, при одевании куклы [410, с. 124; 230, с. 36—37, 107]. Уникальной формы торсы делают для царя подземного царства Антабоги — в виде змеиного тела [230, с. 114; 410, с. 75], для мифической полуженщины-полурыбы [410, с. 74], изготавливаются также фигуры коня, .кабана, льва [410, с. 72,.

120

73]. На Западной Яве эти мифические и зооморфные персонажи вырезаются из кожи [230, с. 39—40].

Руки голеков (яванск. *асто)* состоят из двух частей: верхней и нижней, соединенных в локте шарниром. Украшения в виде плечевых браслетов и браслетов запястья вырезаются у сунданских кукол вместе с соответствующими частями рук. Нижняя часть переходит в кисть руки, к ладони которой привязываются тонкие трости из бамбука или рога (яванск. *гудит).* Руки прикрепляются к торсу также шарниром. Даланг создает жесты кукольных рук с помощью тросточек тудинг (в МАЭ хранится несколько кукол, руки которых сделаны из кожи).

Прежде чем соединить все деревянные детали, их раскрашивают. Для лиц применяют следующие цвета: белый, зеленовато-голубоватый, бронзовый, бежевато-желтый, разные оттенки красного — от бледно-розового до темно-красного. Судя по именам кукол, цветовая символика соответствует нормам плоскостного театра ваянг пурво [347, с. 30—44, 58—66; 163, с. 143—148], цвет служит показателем характера, темперамента. Но отличает комплекты голеков от комплектов плоских кукол ваянг пурво отсутствие черных лиц. У сунданских голеков поверх цветового фона на лица наносят рисунок, изображающий, по предположению Ф. Зельтмана, татуировку.

Корпус и руки большинства сунданских голеков (царей, принцев, принцесс, высшей знати) покрывают бронзовой краской. В последние годы, когда кукол стали изготавливать на продажу для туристов, их обмазывают коричневым гуталином — это и дешевле, « придает кукле вид старинной поделки, как бы потемневшей от времени. У чудовищ-великанов тела розовые, оранжевые или зеленые, у обезьян — белые. Но почти во всех случаях имеются исключения. Например, у царей чудовищ-великанов тела могут быть бронзового цвета, а у некоторых обезьян — розового или зеленоватого. Вкладывается ли в эти отклонения особый смысл, или смысловой аспект раскраски не осознается до конца изготовителями голеков, установить не удалось.

В заключение куклу одевают (см. табл. 5). Нижняя часть костюма у всех голеков одинакова — это подобие длинной юбки (яванск. *каин).* Юбку держит пояс (яванск. *сабук).* У некоторых голеков на бедрах повязан шарф, концы которого спадают спереди на юбку (эти концы служат дополнительной деталью нижней части костюма также и в случае, если шарф надет на шею, перекрещен на груди и перехвачен в талии поясом). У некоторых голеков сзади за пояс засунут кинжал *(крис).* Стилистическая ли это особенность комплектов или омыслоразличительный признак, выделяющий определенную категорию персонажей,— доступный для анализа материал установить не позволил. Еще одной важной допол-

121

Таблица 5

*Недеревянные детали голеков*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Часть куклы | Деталь | Примечания |
| Голова | 1. Височные подвески  из бусинок  2. Серьги из бусинок  3. Парик, усы или дру-  гая деталь из меха  животных  4. Шапочки из соломы,  картона или ткани | rie p.o всех комплектах  и не у всех кукол, в основном у кукол сунданских комплектов, изображающих знатные персонажи  У женских кукол в стиле Джокьякарты  Редкий выделительный  признак; встречается у  второстепенных персонажей в комплектах Джокьякарты, а в комплектах Сунды — у Се-мара (в виде хохолка на голове)  Обычно встречаются у  слуг-спутников героя в сунданских комплектах |
| Торс  (верхняя часть  гуры до пояса)  Л | 5. Жакет с длинными  рукавами из ткани  6. Нагрудник  Лиф "  Шарф, накинутый на  шею, перекрещенный  на груди и заправ-  ленный за пояс  -  7. «Крылья» за плеча-  ми на спине  8. Хвост из меха или  набитый тряпками | Общий признак для  центральнояванских комплектов, выделительный — для сунданских ку-  кол, изображающих слуг, служанок, военных, отшельников  Детали из тканей; взаи-  моисключают друг дру-  га; прикрывают грудь  кукол, не одетых в жа-  кеты. Лиф —деталь женской куклы. Нагруд-  ник или шарф — мужской Нагрудник или лиф часто из бархата, расшитого бисером или серебряными нитями. Длинные концы шарфа спадают из-под пояса на юбку  Деталь встречается толь-  ко в сунданских комплектах; вырезается нз кожи или картона (но иногда вырезается из дерева вместе с торсом)  У обезьян в некоторых  комплектах (но иногда вырезается из дерева вместе с торсом) |
| Нижняя часть  кукль | 9. Юбка из ткани | У всех кукол |

122

*Продолжение табл. 5*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Часть куклы | Деталь | Примечания |
| - | 10. Пояс из ткани  11. Шарф, повязанный вокруг бедер и спадающий концами спереди на юбку  12. Передник. Нижняя часть длинного женского лифа  13. Крис (кинжал), вырезанный из кожи | У всех кукол поддерживает юбку  Деталь костюма мужской куклы; встречается главным образом в сунданских комплектах Две взаимоисключающие детали. У мужских фигур передник обычно сочетается с нагрудником, у женских — с коротким, заправленным внутрь юбки лифом. Передник — деталь сунданских комплектов. В некоторых комплектах у женских фигур передник заменяется длинным, выпущенным на юбку лифом, перехваченным в талии поясом У некоторых мужских фигур засунут сзади за пояс (иногда вырезан из дерева) |

нительной деталью нижней части костюма служит передник или заменяющий его в некоторых комплектах у женских кукол удлиненный лиф или низ жакета, выпущенный на юбку, перехваченный в талии поясом и плотно облегающий бедра. Верхняя часть костюма у западнояванских и центрально-яванских кукол различна. Последние одеты в жакеты или рубахи с длинными рукавами. Это их общий, наиболее характерный признак. Сунданские голеки остаются с обнаженными руками (в некоторых комплектах может оказаться обнаженной, точнее, не покрытой матерчатыми деталями и вся верхняя часть; так, в МАЭ попали куклы, у которых верхние детали одежды нарисованы на деревянном торсе. У женских фигур сунданских комплектов торс облегает лиф, у мужских — красиво вышитый бисером, серебром, золотом бархатный нагрудник. Заменяющей нагрудник деталью может служить длинный шарф, накинутый на шею, перекрещенный на груди, пропущенный под поясом и спускающийся на юбку. Перекрещенный на груди шарф и нагрудник — это стилистические, взаимоисключающие варианты разных комплектов. Яванское название шарфа — *сленданг.* Вообще в костюмах сунданских голеков много вышивки по бархату, отделки

123

бахромой, бусинками, стекляшками, имитирующими драгоценные камни (вышитые бархатные нагрудник и перед-лик— парные детали). Костюмы царей и правителей сунданских голеков дополняет деталь, похожая на сложенные за спиной крылья. П. Буурман пишет, что сунданские далан-ги называют ее *бадонг* [230, т. 23]. Любопытно отметить, что термин *бадонг* входит в терминологию яванского плоскостного театра ваянг пурво, но там он обозначает деталь военного костюма — металлический передник [347, с. 17], а «крылья» в плоскостном театре называются *пробо* [347, с. 15]. Похоже, что сунданские кукольники, заимствуя яванские театральные термины, не слишком вникали в их смысл.

Жакет с длинными рукавами — «сильный» стилистический признак, позволяющий отличать центральнояванских от западных кукол. Однако он не абсолютно надежен, так как три небольшие группы сунданских комплектов пурво \* всегда одеты в жакеты или длинные рубахи. Группы соответствуют стандартам яванского плоскостного театра лурво:: это слуги (за исключением Семара), отшельники и священнослужители (среди них — Дорна), несколько *патихов* (главным образом изображающих иноземных воинов, но среди них и Сакуни). К сунданской группе слуг и служанок примыкают куклы танцовщиков — это куклы, на лица которых как бы надеты маски из танцевальной драмы *топенг.* Длинные рукава этой группы кукол часто скрывают технические приспособления, важные для исполнения танцев. Приспособления эти заключаются в том, что плечевая деталь руки у танцующих кукол сделана не из дерева, а из толстой веревки [230, с. 27], придающей руке повышенную гибкость и чрезвычайную свободу жеста. У служанок жакеты с длинными рукавами называются *кебайа,* у мужских кукол — *тутупан* [230, с. 23, 27]. Процентная доля кукол в жакетах в сунданских комплектах невелика. Из 73 кукол, воспроизведенных П. Буурманом на суперобложке, в жакетах только 14, причем часть из них дублирует один и тот же персонаж: там две куклы Давалы, две — Чепота; группа из четырех кукол — в головных уборах военных, а группа из трех — в чалмах, определяющих святых отшельников, священнослужителей или богов; две куклы изображают служанок и одна — танцовщика в маске топенга. Поэтому жакет или рубаху можно считать выделительным признаком кукол в сунданских комплектах. Сочетаясь с тем или иным головным убором, он указывает на определенный ранг персонажа.

Изготовлением кукол занимаются сами даланги. В производстве участвуют вся семья и ученики. В последнее время, когда спрос на кукольные представления значительно сократился, голеков стали делать для продажи туристам. Образовались мастерские, в которых под руководством опытного;

124

резчика (обычно в прошлом — даланга) работает несколько подмастерьев. Самую главную деталь куклы — голову — вырезает мастер, туловище и руки — подмастерья, костюмами чаще всего занимаются женщины из семьи даланга. Центры по изготовлению голеков на Западной Яве называет П. Бу-урман 5. О целых деревнях, жители которых подрабатывают на жизнь этим промыслом, на юге Центральной Явы, в окрестностях Суракарты и Джокьякарты, упоминает Ф. Зель-тман [410, с. 16].

Сопоставление доступного для анализа материала по го-лекам с хорошо исследованными фигурами плоскостного театра ваянг пурво позволило сделать следующие выводы.

Комплекты голеков гораздо малочисленнее комплектов плоских кукол: если у далангов ваянг (кулит) пурво 150— 300 кукол, а в отдельных случаях, в придворных театрах, до 600, то у далангов голека от 40 до 60, редко до 100 кукол. Это не могло не сказаться на визуальной характеристике голеков — она носит более общий, «типовой» характер, значительно беднее по числу деталей, по их вариантам. Если комплекты плоских кукол направлены на индивидуализацию каждого персонажа и даже на определение разных периодов его жизни или состояний его души, то комплекты голеков в основном приспособлены для исполнения одной куклой нескольких ролей. Сунданские даланги называют кукол, не имеющих постоянного имени, *пинджаман* (от *пинджан* — одалживать, заимствовать, занимать) [230, с. 16, 31, 80]. Даже куклы, вырезанные для конкретных персонажей, могут менять по воле даланга свое первоначальное имя. М. А. Сал-мун приводит списки имен, которые получает в разных ла-конах одна и та же кукла (табл. 6 и 6а) [399, с. 154—155]. Это допущение распространяется и на главных героев, судя по тому, что кукла Арджуны может исполнять роль Дамар Вулана, кукла Сумбадры — роль Ситы « т. д. М. А. Сута-арга пишет, что в 1938 г. музей Джакарты купил в Черибоне комплект голеков, который мог служить равно как для исполнения лаконов о Менаке, так и для лаконов о Панджи (гедог) или о Дамар Вулане [434, с. 449].

Почти вся зрительно воспринимаемая информация о персонаже сосредоточена в голове куклы. В чертах лица (сочетаниях формы глаз, носа, рта) и его цвете, в наклоне головы, как уже упоминалось, отражены характер, воспитание, темперамент персонажа. В прическе, головном уборе, украшениях — социальный ранг. Остальные части куклы в системе выразительных средств голеков «работают» мало. У сунданских голеков верхняя половина фигуры позволяет от-

125.

личить мужской персонаж от женского и подкрепляет формой и цветом торса характеристику, заложенную в голове. У центральнояванских кукол жакет практически нивелирует все фигуры. Насколько визуальная характеристика голеков упрощена по сравнению с плоскими фигурами ваянг пурво, можно проиллюстрировать .на нескольких примерах.

У плоских фигур пурво 18 вариантов формы юбки (к сравнению привлечены фигуры в стиле Суракарты) 6 — в объемном театре практически одна, причем символическое значение орнаментов батиков, используемых для юбок, забыто, оно не соблюдается при подборе тканей для юбок.

У фигур ваянг (кулит) пурво разные сочетания длинных и коротких штанов и шесть форм ножных браслетов создают иерархические оттенки социального положения персонажа — у голеков, не имеющих ног, эти элементы отсутствуют.

У плоских фигур пурво четыре формы заушного украшения «сумпинг», каждая заключает в себе определенный штрих социальной характеристики — в театре голеков только одна форма.

В плоскостном театре пурво шесть форм плечевых браслетов и восемь форм браслетов запястья — в объемном всего три верхние и две нижние разновидности, причем эти детали «работают» только в сунданских комплектах, где у голеков обнажены руки; в центральнояванских, где руки закрыты длинными рукавами, этот способ уточнения или подкрепления социальной характеристики сведен к нулю.

У голеков, как уже отмечалось, сужен и цветовой канал визуальной характеристики, из которого исключен черный цвет лица. Можно напомнить, что в плоскостном театре пурво черный цвет передает важную информацию о персонажах: Р. Меллема, описавший 155 плоских кукол, отметил среди них 48 с черным цветом лица, изображающих 30 разных персонажей [347, с. 62—63]. Некоторый разнобой в раскраске голеков, изображающих один и тот же персонаж, наводит на мысль о том, что смысловой аспект раскраски все меньше учитывается, причем здесь явно не прослеживается намерение создать дубли с разной раскраской лица для выражения разных состояний персонажа, как это принято в комплектах кожаных кукол Центральной Явы, речь идет о куклах одного и того же персонажа, лицо которого разными мастерами раскрашивается по-разному.

В комплектах голеков меньше различий по высоте: если в плоскостном театре высота фигур варьируется от 24 до 85 см, то у голеков, по замерам Ф. Зельтмана, самая маленькая объемная кукла — кукла танцовщицы *ронггенг* достигает лишь 13 см, самая большая, изображающая Бетару Калу,— не более 59 см [299, с. 229, 221].

Вполне очевидно и то, что в комплектах голеков разли-

126

чаются те же типы кукол, которые сложились в представлениях ваянг (кулит) пурво. В визуальной характеристике как бы наложены две подсистемы, условно при анализе названные «физической» и «социальной», обе отражены в терминах классификации Салмуна (см. табл. 4). Так же как и *в* плоскостном театре пурво, резко выделена группа слуг-спутников героя лакона. Наибольшим внешним сходством с плоскими куклами пурво обладают Семар и Давала (Петрук) сунданских комплектов. Так же как и в комплектах плоских кукол, дикие чудовища-великаны изображаются крупными куклами с круглыми глазами, распахнутыми ртами и торчащими из них клыками, а те герои, которых отличают сдержанность, прекрасные манеры, скромность,— маленькими куклами с узким разрезом глаз и склоненными головками. Как и в кожаных комплектах ваянг пурво, между этими полярными типами выстраивается ряд промежуточных. Но у голеков меньше промежуточных (Буурман выделил 10 классов — см. табл. 4).

Сравнивая комплекты объемных и плоских кукол Явы, нельзя не повторить, что ряд кукол и аксессуаров комплектов голеков (кайон, прампоган, зооморфные персонажи, оружие, кареты) полностью соответствуют фигурам ъаянг кулит пурво — они вырезаются из кожи по шаблонам резчиков плоских кукол пурво. Кроме того, в МАЭ хранится несколько кукол голеков с кожаными руками или с деталями костюма (например, с «крыльями») из кожи. Наличие в комплектах голеков кожаных фигур, особенно таких важных, как кайон, служит серьезным доказательством развития театра объемных кукол на Яве из театра плоских кожаных кукол (что некоторыми исследователями оспаривается).

И в заключение несколько слов о специфических куклах объемного театра Явы.

В комплекты плоскостного театра ваянг пурво входит кукла, изображающая царя Кресно в его грозной ипостаси «Брахоло» [273, с. 208]. Она вырезается многоликой — большая пластина пергамента почти вся покрыта «страшными» лицами, как бы растущими изо всех частей тела. Этот тип многоликого персонажа получил в объемном театре голеков своеобразную интерпретацию. В комплектах «Менак» Центральной Явы многоликие куклы размножились. По сообщению Ф. Зельтмана, в истории об Амире Хамзе способностью менять свой облик наделены три персонажа: сам Амир Хамза, предводитель разбойников Мактал и царь Юнана (Греции) Тамтанус [410, с. 37]. В сценарий лакона «Менак-отрок» входила сцена боя героя с Макталом, в которой юный Хамза побеждает благодаря превращению в двуликого богатыря [410, с. 44]. Двуликой куклы на иллюстрациях к книге Зельтмана нет, но там есть фотография четы-

127

рехликого героя — она относится к лаконам, где Хамза выступает под именем царя Вонг Агунг Джаенгроно и где в аналогичных сценах боев он прибегает к способности принимать вид многоликого великана. У головы этой куклы четыре грани, на каждой вырезано по лицу, лица разделены подвесками из бусинок, вся четырехликая голова покрыта одной общей остроконечной короной [410, с. 101, 102].

Другая специфическая черта комплектов голеков — куклы танцовщиц и танцовщиков. На Центральной Яве кукла танцовщицы называется *голек нггамбьонг, голек гамбьонган* [410, с. 23, 24]. Она относится к самым изящным куклам комплекта, на ее гибкие руки накинут длинный шарф сле-данг, обязательный атрибут яванских танцовщиц ронггенг. Роль этой куклы бессловесна, к развитию интриги она отношения не имеет. Кукла завершает представление (иногда танцует и перед началом). Ф. Зельтман ищет истоки этой куклы в Индии: «В этой кукле легко угадывается храмовая танцовщица индийского происхождения, которая своим обрядовым танцем прощается с приглашенными на представление богами и богинями... Вплоть до XX века эту роль (на Яве.— *И, С.)* исполняли профессиональные танцовщицы» [410, с. 37].

В сунданских комплектах специальной куклы-танцовщицы нет, начальный и завершающий танец исполняет одна из *служанок.* Буурман называет *эту* куклу *«эмбан* геулис». Здесь, вероятно, следует пояснить, что в сунданские комплекты входят две куклы служанок: стройная, маленькая, «привлекательная» (по терминологии Буурмана — *эмбан геулис,* по терминологии Салмуна — *эмбан пердапа)* .и толстая, крупная, некрасивая (по Буурману — *эмбан кембу,* по Салмуну — *эмбан рангкунг)*. Иногда они вместе выходят на сцену перед началом лакона и, как бы судача, посвящают зрителей в события, предшествующие в цикле исполняемому лакону. Так начинается, например, лакон «Смерть Гатутка-чи» [230, с. 23, 48—50, 113, 131—132; 399, с. 153]. В каталоге выставки кукол Азии, устроенной Музеем истории культуры (США, Лос-Анджелес, университет Калифорнии), описан еще один вариант выхода служанок, число которых, видимо, в некоторых комплектах достигает трех: «Первой появляется на сцене кукла „эмбан геулис". Она выходит после того, как убирают кайон. Ее могут сопровождать служанка средних лет « служанка-старуха. Группа символизирует женственность, плодородие, быстротечность времени. У .каждой своя песенка, своя манера поведения: эмбан геулис обычно танцует, служанка средних лет ходит, неуклюже переваливаясь, старуха суетится, чистит все вокруг себя, вытирает, выбивает пыль. Служанки не участвуют в истории, которая следует после их краткого выхода на сцену» [208, с. 57].

128



Индия. Штат Орисса.

Представление перчаточных кукол.

Фото из альбома «Фигур унд шпиль» [253]



Индия. Штат Тамилнад.

Кукла Субраманьи в виде многорукого

и многоголового божества.

Фото к статье М. Контрактор [238]



Иран. Перчаточные куклы из представления «Пэхлэван кэчэль».

Вверху: Сэрв-е-наз ханом с младенцем. Корапэт. Див.

Внизу: Вор. Мобарэк. Еврей. Пэхлэван.

Фото к статьям Р. Галунова [29] и Ю. Марра [92]



Китай. Перчаточные куклы. Генерал. Монах. Сунь У-кун. ч Куклы музея ГАЦТК



Китай. Тростевая кукла для амплуа «цзин»

(«раскрашенное лицо»).

Кукла музея ГАЦТК



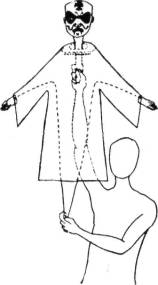
Тпюкоия. ,™ Раджастхан. Представление «катхпутли»

Грюковая марионетка (слева направо): в виде мужчины, в виде девушки в виде мужчины, несущего на спине девушку Кукла музея ГАЦТК



Индонезия. Ява.

<~гБаЯ кук" представлений «ваянг голек». Принц Гатуткача персонаж цикла "«ваянг п?рво» ' Кукла музея ГАЦТК ' *Н*



Китай. Схема управления тростевой куклой.

Рис из книги Д. Пэмпано [375]



Иран. Марионетки из представления «Шах Селим». Шах.

Иностранный посол. Музыкант на верблюде.

Куклы музея ГАЦТК



Иран. Куклы из траурных процессий в дни поминовения Хусейна. Куклы музея ГАЦТК



Вьетнам. Водные представления «муа зой ныок».

Выезд императора на прогулку.

Фото из архива автора



Китай.

Представление марионеток.

Генерал.

Кукла музея ГАЦТК

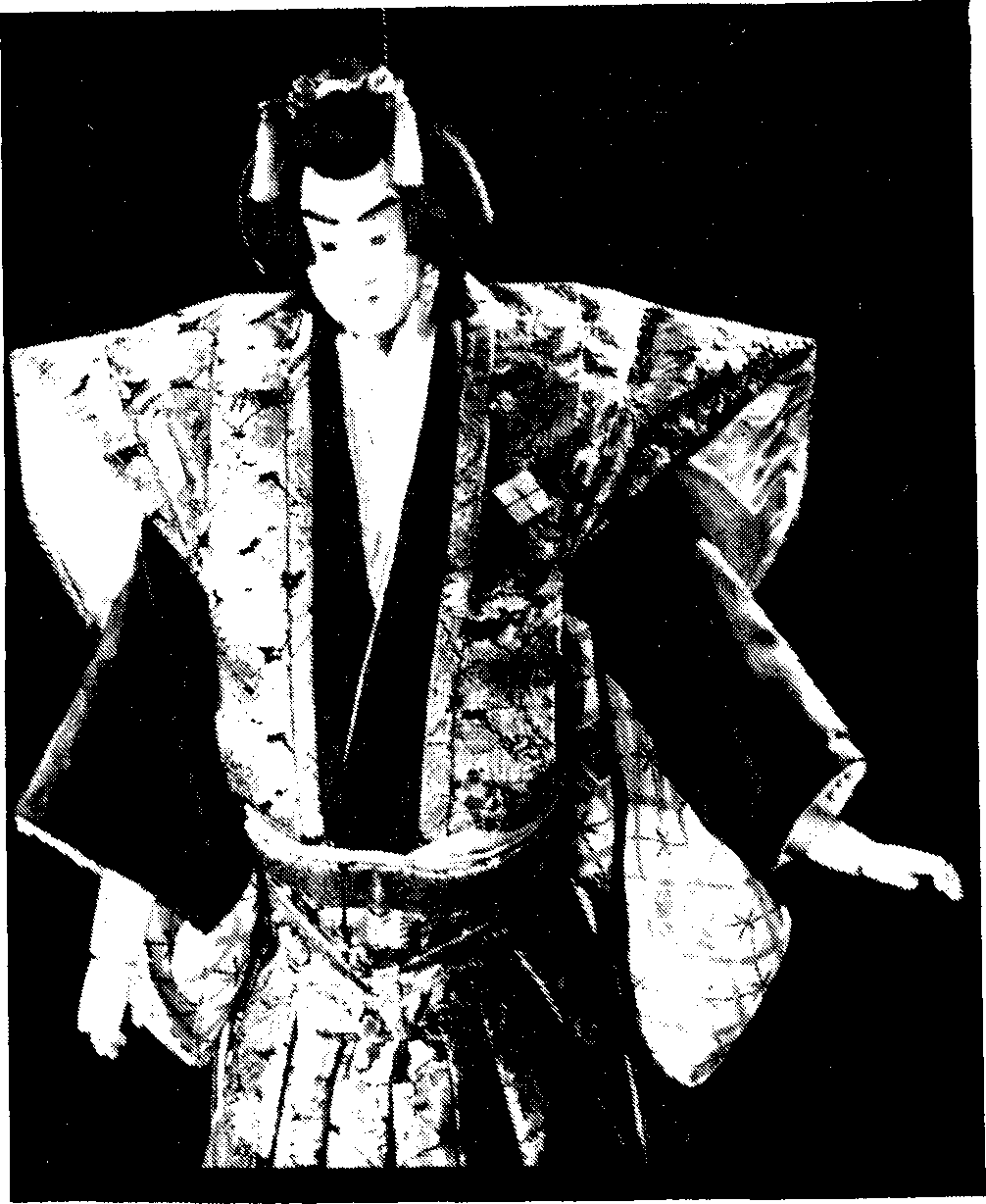


Бирма (Мьянма). Представление марионеток «йоу тэй бвэ». Принд

(принцесса?). Кукла музея ГАЦТК



Япония. Представление «ниньге дзёрури». Фото из книги Цуруо Андо [205]



Япония. Представление «ниньге дзёрури». Молодой человек. Кукла музея ГАЦТК

Таблица 6

*Примеры использования одной куклы для разных ролей \**

|  |  |
| --- | --- |
| Роль в лаконах цикла Дамар Вулан | Роль в лакомак цикла пурво |
| Логендер (министр царицы страны  Маджапахит, дядя Дамар Вулана) | Асватама (сын Дорны, наставни-  ка Пандавов и Кауравов) |
| Сета 1  Кумитир J (сыновья Логендера) | Накула 1  Садева *\* (близнецы, младшие  *{* братья из пятерых  ) Пандавов) |
| Анджасмара (дочь Логендера, ста»  новится женой Дамар Вулана) | Сриканди (одна из жен Арджу-  ны, третьего из пятерых братьев  Пандавов) |
| Рангга Лаве (дядя царицы Маджа-  лахита) | Гатуткача (сын Бимы — второго  из пятерых братьев Пандавов) |
| Менак Кончар (племянник Рангга  Лаве) | Сатьяки (министр царя Кресны,  союзника братьев Пандавов) |
| Менак Джингга (царь страны Ба-  ламбанган) | Дасамука, или Равана (царь ве-  ликанов) |
| Дамар Вулан (племянник первого  министра царицы страны Маджапахит) Сабдапалон } | Арджуна (средний из пятерых  братьев Пандавов)  Чепот 1 |
| Найагештонг | (слуги-спутники  J героя) | Давала | (слуги-спутники Арджу |
| ( ны или другого героя i лакона) |
|

\* Списки имен приведены М. А. Салмуном [399, с. 155].

Таблица 6а

*Примеры использования одной куклы для разных ролей \**

|  |  |
| --- | --- |
| Роли в лаконах пурво | |
| Индраджит (сын Раваны) | Джунгкунгмардеа (царь страны Па-  ранггубарджа, жених Сриканди, уби-  тый Арджуной) |
| Вибисана (брат Раваны) | Нарайана (сын царя Басудевы в  молодости, в зрелые годы —царь  Кресна) |
| Кумбакарна (брат Раваны) | Аримба (царь чудовищ-великанов  страны Принггадани, его сестра,  Деви Аримби, стала женой Бимы и  матерью Гатуткачи) |
| Триджата (дочь Вибисаны) | Сриканди (жена Арджуны) |
| Синта (жена Рамы) | Субадра (жена Арджуны) |
| -Сета (сын царя Матсвапати из  страны Вираты) | Удава (министр царя Кресны) |
| Бурисрава (сын царя Сальи) | Букбис (один из чудовищ-великанов) |

\* Списки имен приведены М. А. Салмуном [399, с. 154—155].

<) Зак. 201

129

Но если в сунданских комплектах нет специальной куклы-танцовщицы типа центральнояванской голек нггамбьонг,. то там встречается еще более специфическая форма кукол,, копирующих актеров в масках сунданской танцевальной дра;мы ваянг топенг. П. Буурман дает фотографию куклы *топенг будайа,* изображающую танцовщика в маске утонченного героя вроде Арджуны [230, с. 12, **112,** 155], а в музее ГАЦТК и в МАЭ хранится кукла *топенг Равана,* или то-*пенг Клана,* представляющая танцовщика в маске царя чудовищ-великанов (в одних лаконах это Равана, в других — Клана) 7. У кукол танцовщиков топенга нет собственных имен, они не принадлежат к персонажам цикла и появляются только в одной из сцен лакона, выступая, например, перед царем или развлекая гостей пирующего героя. Куклу топенг будайа Буурман видел у далангов Чиампеи, Пада-ларанга, Сукабуми, куклу топенг Равана (Клана)—у далангов Богора, Чиампеи. Именно у этих кукол часть руки, делается из веревки, чем достигается большая пластичность жестов.

*Сцена*

Сцена в представлениях голеков мало отличается от традиционной сцены яванского плоскостного театра. Это деревянная рама, вдоль низа которой кладут банановые стволы. С технической стороны сцену голеков выделяет отсутствие экрана, а в плане условностей — отсутствие зрителей за спиной у даланга: в театре объемных деревянных кукол Явы вся публика размещается напротив исполнителей, она сидит лицом к лицу с далангом и с окружающими главного актера музыкантами.

Сцену устраивают на крытой веранде *пендопо,* но могут возвести и временную постройку, натянув над нею тент. Однажды П. Буурман видел, как помост строили прямо на проезжей части улицы [230, с. 43]. На полу укладывают два. толстых свежесрубленных и очищенных от коры банановых ствола (яванск. *дебог,* сунданск. *гебог).* Ствол, расположенный ближе к зрителям, называется «гебог луар» (внешний), ствол, расположенный ближе к далангу, называется *гебог джеро* (внутренний) [399, с. 150]. Стволы служат куклам полом, землей, а далангу их мягкая, податливая сердцевина — опорой, в которую он втыкает стержневые палки кукол вовремя статичных мизансцен. Стволы приподняты подставками на такую высоту, чтобы «пол» кукольной сцены находился на уровне плеч сидящего кукловода. Пространство под стволами затягивают тканью, зрители видят только лицо и руки даланга. Современные сунданские даланги пишут на занавеске свое имя **[230,** фото на с. 8, 42—43]. У даланга

120

.Джокьякарты, представления которого описал Ф. Зельтман, над стволами надстроен портал европейского типа: если же искать параллели в местном театре, то конструкция запоминает раму экрана плоскостного театра, только здесь вместо белого полотна сверху и по бокам рамы подвешены темные портьеры с бахромой [410, фото на с. 137], а сама деревянная рама украшается резьбой [208, с. 51].

Даланг садится перед стволами на пол. Слева от него стоит ящик *котак,* в котором между представлениями хранятся куклы. Справа от него лежит крышка ящика *{туруб котак)* [399, с. 153]. Вся этл часть веранды покрыта циновками. Как в представлениях ваянг (кулит) пурво, никто, кроме даланга и его помощников, не имеет права на них наступить. Сам даланг и помощники, прежде чем войти на циновки, снимают обувь [410, с. 28]. Остальное пространство крытой веранды или помоста занимает оркестр—гамелан. Состав инструментов на Центральной и Западной Яве почти одинаков, но количество инструментов и исполнителей на Западной Яве меньше [410, с. 30; 230, с. 44]) (табл. 7).

Если представление происходит ночью, то над бревнами подвешивают одну или две лампы *(бленчонг).*

В комплекте число кукол обычно превышает требуемое для исполнения заказанного лакона. Но, как и в традиции ваянг (кулит) пурво, все они вынимаются из ящика и большинство расставляется в шеренгах, расходящихся вправо и влево от игровой площадки. Расположение «правой» и «левой» шеренги соответствует травой и левой руке даланга. Куклы шеренг втыкаются в банановые бревна, однако в объемном театре наблюдается еще одно небольшое отличие от плоскостного: в представлениях ваянг пурво плоские фигуры шеренг вставляются в продолжение тех же стволов, на которых в средней части идет действие лакона; в объемном театре для шеренг кладут отдельные бревна, уходящие под небольшим углом в глубь веранды, слегка огораживая место, на котором сидит даланг. М. А. Салмун и П. Буурман называют имена голеков и порядок их расположения в шеренгах сунданских далангов [399, с. 152—155; 230, с. 45— 47]. Состав шеренг частично варьируется (из 60—70 имен не совпадают 20—25), но в обоих случаях речь идет о персонажах цикла пурво (табл. 8 и 9). Если стоящая в шеренге кукла участвует в действии, ее вынимают, а потом возвращают на прежнее место. Расположение кукол в шеренгах цент-ральнояванских представлений не описано (яванск. термин для правой шеренги — *ваянг тенген,* для левой — *ваянг киво).*

Несколько кукол лежат на полу перед далангом. Это слуги, служанки. Тут же лежат и кожаные фигуры кайонов. "Остальные фигуры из кожи — армия, зооморфные персонажи, оружие и некоторые другие — лежат справа от даланга

131

Таблица 7

*Состав оркестра (гамелан) в представлениях голеков*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| В представлениях ваянг голек Менак Джокьякарты (по Ф. Зельтману)  Музыкантов — 12  Певиц — 2 | | В представлениях ваянг голек пурво Западной Явы (г. Богор) (по П. Буурману)  Музыкантов — 7  Певиц — 2 | |
| Инструменты | Количество | Инструменты | Количество |
| кенданг  кенонг  кетук  гонг агенг  бонанг  гендер  гамбанг  сарон  демунг  сулинг  ребаб | 4 14 1 6 I 6 1 4 1 1 1 | кенданг  гонги бонанг  гамбанг сарон  ребаб | 1  2 1  1  2  1 |

Примечание. В состав гамелана входят главным образом ударные инструменты: барабаны *кенданг (генданг),* пластиночные *гамбанг, гендер, сарон, демунг,* лежачие гонги *бонанг,* различные подвесные гонги *(кенонг, кетук, гонг агенг).* Их дополняет струнный смычковый инструмент *ребаб,* в Центральной Яве — продольная бамбуковая флейта *сулинг.* Главным музыкальным и фактическим дирижером оркестра выступает исполнитель, играющий на *кенданге* — он отбивает ритмы и дает важнейшие динамические акценты. Основную тему ведет *гамбанг.*

на крышке ящика. В самом ящике находятся куклы разных *пандита* (священнослужителей, отшельников) и их учеников. Боги стоят в шеренгах с обеих сторон.

На ближайшей к далангу стенке ящика подвешены медные пластинки *(кепьяк, кепрак).* Даланг, сидящий скрестив ноги, зажимает между пальцами правой ноги деревянный молоточек-колотушку *(чемпала).* Этой колотушкой он ударяет по стене ящика или по медным пластинкам, подавая нужные сигналы оркестру, акцентируя речь персонажей, разделяя их реплики или создавая «лязг» оружия в сражениях, завывание ветра, шум бури, грохот извергающегося вулкана и т. п.

Устройство сцены голеков, таким образом, заставляет публику все время видеть кукол на фоне лица даланга и сидящих позади него музыкантов. Вероятно, местным зрителям этот живой пестрый фон не мешает следить за куклами, может быть, даже мимика даланга способствует передаче эмоций персонажей. Но у иностранцев, попадавших на

132

Таблица 8

*Расположение на сцене не занятых в действии кукол сунданских представлений ваянг голек*

(по М. А. Салмуну)

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Куклы, стоящие в шеренгах | |  | Куклы, лежащие вокруг даланга | | |
| справа от даланга (слева от^зрителей) | | слева от даланга (справа от зрителей) | |  |  |  |
|  |  |  |  | в ящике *котак,* стоящем слева | на полу перед далангом | на крышке ящика |
| внутреннее бревно | внешнее бревно | внешнее брег>но | гнутгеннее бревно | *туруб котак,* лежащей справа |
| *(гебог джеро),* | *(гебог луар),* | *{гебог луар),* | *(зеоое (?жеро).* | от даланга |  | от даланга |
| 2-й от зрителей ряд | 1-й от зрителей ряд | 1-й от зрителей ряд | 2-й от зрителей ряд |  |  |  |
| 12. Аноман | 1. Аримба | 35. Кумбакарна | 51. Каласренгги \* | разные | кайоны и слуги: | плоские фигуры |
| 13. Сугрива \* | 2. Бима | 36. Бута-хеджо | 52. Бурисрава | *пандита:* | 64. Семар | из кожи: А зооморфные персонажи: |
| 14. Сетьяки  15. Нарайана | 3. Браджаму-сти | 37. Бута-теронг  38. Равана | 53. Салья  54. Индра \* | 69. Дорна  70. Абиаса \* | 65. Чепот  66. Давала |
| 16. Вибисана | 4. Индраджит | 39. Дурсасана | 55. Брахма \* | 71. Басиста \* | 67. Эмбан пер- | Нагагини |
| 17. Уграсена \* | 5. Гандамана | 40. Суюдана | 56. Дарма \* | 72. Сампани \* | \* дапа | Ардавалика |
| 18. Самба | 6. Антареджа \* | 41. Дурмагати \* | 57. Удава \* | 73. Друваса \* и подобные им | 68. Эмбан рангкунг | Вильмана |
| 19. Ларасканда \* | 7. Гатуткача | 42. Дурмука \* | 58. Сакуни |  |  | Иравана |
| 20. Палгунади \* | 8. Рама | 43. Друпада \* | 59. Читраюда |  |  | Андини |
| 21. Накула | 9. Кресна | 44. Бома | 60. Асватама |  |  | Сингарудра |
| 22. Садева | 10. Юдистира | 45. Баладева | 61. Версасена \* |  |  | Абрапуспа |
| 23. Субадра | 11. Арджуна | 46. Джаядрата | 62. Ласмана |  |  | Джатаю |
| 24. Иравати \* |  | 47. Кангса \* | 63. Абиманью |  |  | Паранггаруда |
| 25. Друпади \* |  | 48. Друстакету \* |  |  |  | Ккдангканчана |
| 26. Бановати |  | (-патих сабра-нган) |  |  |  | Б |
| 27. Сри Канди |  |  |  |  | разные животные |

*Продолжение табл.* 8

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Куклы, стоящие в шеренгах | | | | Куклы, лежащие]вокруг даланга | | |
| справа от даланга (слева от зрителей) | | слева от даланга (справа от зрителей | | в ящике *котак,*  стоящем слева  от даланга | на полу перед далангом | на крышке ящика |
| внутреннее бревно  *(гебог джеро),*  2-й от зрителей ряд | внешнее бревно  *(гебог луар),*  1-й от зрителей ряд | внешнее бревно  *(гебог луар),*  1-й от зрителей ряд | внутреннее бревнэ *(гебог джеоо),* 2-й от зрителей ряд | *туруб котак,*  лежащей справа  от даланга |
| 28. Ларасати \*  29. Субастри \*  30. Аримби  31. Рукмини \*  32. Сатьябома \*  33. Синта \*  34. Абиманью-байи |  | 49. Батара Гуру (-Шива)  50. Карна |  |  |  | В войско (воины *балад)*  Г  разное оружие |
| Всего (в ше- 23 рентах) | И | 16 | 13 |  |  |  |

Примечания. 1) Звездочкой помечены имена кукол, не названных П. Буурманом. 2) Порядковые номера даны только объемным куклам. 3) Куклы в шеренгах перечисляются от концов шеренг к центру; на концах стоят самые крупные куклы (Аримба, Кумбакарна), к центру их величина постепенно уменьшается до самых маленьких (самая маленькая — Абиманью-байи, т. е. Абиманью-мальчик). 4) Все женские куклы стоят во второй правой от даланга шеренге (№ 23—31, 33). 5. Боги (№ 49, 54, 55) стоят слева от даланга. 6) Не совпадают с описанием Буурмана 23 имени, т. е. примерно треть комплекта варьируется. 7) Всего в шеренгах 63 куклы.

Таблица 9

*Расположение на сцене не занятых в действии кукол сунданских- представлений ваянг голек*

*(по П. Буурману)*

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | Куклы, стоящие в шеренгах | |  |  | ; Кукль | , лежащие вокруг даланга | |
| справа от даланга | (слева от зрителей) | слеза от даланга (справа от зрителей) | | | в ящике *котак,*  ст ищем слева  от даланга | на полу перед далангом | на крышке ящи- |
| 2-й и 3-й от зрителей ряды | 1-й от зрителей ряд | 1-й от зрителей ряд |  | 2-й и 3-й от зрителей ряды | ка *туруб котак,*  лежащей справа  от даланга |
| 15. Ханоман | 1. Аримба | 33. Кумбакарна | 48. | Бурисрава | 67. Пандита | 61. Семар | оружие и др. |
| 16. Сетьяки | 2. Бима | 34. Прахаста \* | 49. | Салья | 68. Пандита | 62. Гаренг \* |  |
| 17. Сатрия ладак (-Нарайана)  18. Сатрия гондронг | 3. Браджамусти  4. Индраджит  5. Гандамана | 35. Бута Теронг  36. Бута Хиджаю  37. Равана | 50. 51. 52. | Асватама Лесмана Бисма \* | 69. Дурна и другие фигуры | 63. Петрук  64. Чепот  65. Эмбан |  |
| (-Вибисана) | 6. Джакатаванг \* | 38. Дурсасана | 53. | Сакуни |  | геулис |  |
| 19. Самба | 7. Антасена \* | 39. Суюдана | 54. | Читраюда |  | 66. Эмбан кембу |  |
| 20. Экалайа \* | 8. Гатоткача | 40. Прабакеса \* | 55. | Читрасена \* |  |  |
| 21. Накула | 9. Кресна | 41. Раксаса \* | 56. | Картамарма \* |  |  |  |
| 22. Садева | 10. Рама | 42. Бома |  |  |  |  |  |
| 23. Панду\* | И. Висну\* | 43. Баладева |  |  |  |  |  |
| 24. Нарада \*  25. Париксит \*  26. Абиманью | 12. Арджуна Сасра Бау \*  13. Юдистира | 44. Джаядрата  45. Аладара \*  46. Шива |  |  |  |  |  |
| 3-й ряд: 27. Аримби | 14. Арджуна | 47. Карна | 57. | 3-й ряд: Сарпаканака \* |  |  | - |

*Продолжение табл.* 9

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Куклы, стоящие в шеренгах | | | | Куклы, лежащие вокруг даланга | | |
| справа от даланга (слева от'зрителей) | | слева от даланга (справа от зрителей) | | в ящике *котпак,*  стоящем слева  от даланга | на полу перед даланггм |  |
| 2-й и 3-й от зрителей ряды | 1-й от зрителей ряд | 1-й от зрителей ряд | 2-й и 3-й от  зрителей ряды | ка *тпуруб котпак,*  лежащей справа  от даланга |
| 28. Сриканди  29. Бановати  30. Субадра  31. Анджани \*  32. Байи |  |  | 58. Бута Чакил \*  59. Тогог \*  60. Дурга \* |  |  |  |
| Всего 18 (в шеренгах) | 14 | 15 | 13 |  |  |  |

Примечания: 1) Звездочкой помечены имена кукол, не упомянутых в описании шеренг Салмуна. 2) Порядковые номера даны только объемным куклам. 3) Куклы в шеренгах перечисляются от концов шеренг к центру; на концах стоят самые крупные (Аримба, Кумбакарна), к центру их величина постепенно уменьшается до самых маленьких (самая маленькая кукла — Байи). 4) Боги стоят с обеих сторон (№ 11, 24 и № 46, 60). 5) Женские куклы в облике людей стоят в 3-й шеренге справа от даланга, женские в облике чудовищ — в 3-й шеренге слева от даланга (сестра Раваны, Сар-наканака, и богиня Дурга). 6) Не совпадают с описанием Салмуна 21 имя, т. е. примерно треть комплекта варьируется. 7) Всего в шеренгах — 60 кукол.

представления голеков, эта условность, как правило, вызывала отрицательную оценку.

*Представление*

Представления ваянг голека дают днем и ночью. Кукольники играют по приглашениям. Традиционными поводами для приглашений, как и в плоскостном театре, служат свадьба, обрезание, исполнение обета, праздник урожая, *ппр-сламетан* (угощение гостей, сопровождающееся жертвоприношением), дни рождений, юбилеи, поступление в школу или на службу, начало какого-то дела. Приглашая даланга, ему заказывают определенный лакон, или же он сам выбирает в своем репертуаре наиболее подходящую событию историю. Крестьяне Западной Явы в случае несчастья (тяжелой болезни, эпидемии, угрозы неурожая и т. п.) зовут старого, опытного даланга для церемонии изгнания злых духов. Старый даланг совершает трех- «ли семидневный обряд очищения (включающий церемониальные омовения, строгий пост, воздержание от присоленой пищи и от женщин, размышления и молитвы в уединенном месте) и потом исполняет специальный лакон. Главные куклы этого лакона — Бе-тара Кала и Бетара Гуру. Первая воплощает злые силы, которые должны быть изгнаны, вторая — способствует их изгнанию (на Центральной Яве эту магическую церемонию проводят даланги плоскостного театра ваянг пурво, см. [163, с. 102—104, 108—110]).

К этим традиционным поводам в XX в. добавились новые. Центральные или местные власти приглашают даланга для представления в честь национального праздника, какого-то ведомственного торжества, локального общественного события, с пропагандистскими целями, а иногда и просто для развлечения народа. Здесь можно вспомнить описание Тира де Клеен, в котором говорится, что голландская администрация регулярно приглашала за свой счет далангов на управляемые ею плантации [315, с. 20]. Позднее М. А. Сутаарга упоминал в своей статье, что военные власти приглашали далангов для развлечения солдат [434, с. 454]. В настоящее время, особенно в больших городах Западной Явы, часть далангов ваянг голека числится на государственной службе — их включили в систему просвещения и подчинили министерству просвещения или областным центрам просвещения [434, с. 452]. Далангов, состоящих на государственной службе, не ограничивают в выборе лаконов, но требуют от их представлений ярко выраженного патриотического, дидактического смыслового крена. Это позволило далангам ваянг голека сохранить традиционные комплекты кукол и

137

традиционные циклы, но вынудило их вводить в текст и действие злободневные пропагандистские мотивы. Чаще всего они выходят из положения за счет сцен с участием группы слуг-спутников героя лакона.

В 1964 г. Дж. Брэндон опросил около двухсот сунданских далангов, предложив им ответить, по каким поводам они играют «часто». По данным его анкеты, больше всего да-ланги Западной Явы играют на разного рода сламетанах («часто» ответили 65 далангов), на свадьбах (32) и на национальных праздниках (45); еще 26 далангов сказали, что они часто получают приглашения на обряд обрезания, 21 — приглашения от военных, на представления для солдат, 18 — на дни рождений и юбилеи, 15 — от лиц, давших обет, и т. д. [225, с. 201].

Представление голеков сохраняет основные черты плоскостного театра ваянг пурво. Его предваряет длинное музыкальное вступление гамелана, во время которого собирается и рассаживается публика. Затем следует ритуальная молитвенная часть — как она совершается далангами Джокьякарты, описал Ф. Зельтман [410, с. 34—36]. Главный ее момент — выставление кайона в центре сцены. В сунданских представлениях, виденных П. Буурманом, после этого ритуального выступления шел маленький пролог — на сцену выходили служанки и, как бы сплетничая, вводили зрителей в события истории, предшествующие исполняемому лакону. Одна из них — изящная «эмбан геулис» — исполняла танец, после чего начиналось уже непосредственное действие лакона [230, с. 49—50].

В опубликованных пересказах и сценариях действие лаконов разбито на «акты», но число этих актов, с одной стороны, не соответствует традиционному делению лаконов плоскостного театра ваянг пурво. Его предваряет длинное му-совпадает в разных публикациях: у Ф. Зельтмана сценарий «Менак-отрок» разделен на восемь действий, у Тира де Клеен «История об Араяне» — на пять, у Буурмана «Смерть Гатуткачи» — на шесть. Закономерности композиции лаконов ваянг голека пока не изучены, поэтому на сегодняшний день остается неясным, чем обусловлен разнобой в делении лаконов голеков: нестабильностью структуры, более или менее свободной формой композиции или какими-то другими причинами. Однако, несмотря на отсутствие трехчастной композиции, основные для лаконов ваянг (кулит) пурво сцены и самая общая их последовательность прослеживаются во всех опубликованных лаконах голеков.

Представления начинаются аудиенцией у царя (или правителя) одного из главных царств истории, чаще всего — отца молодого героя лакона. В ней даланг подробно описывает царства, вовлеченные в конфликт пьесы, дает характе-

138

ристики действующим лицам, рассказывает о сложившейся к началу действия ситуации. Сцены аудиенции повторяются в лаконе каждый раз, когда действие переносится в другую страну. Они статичны, куклы по очереди выходят на сцену, по очереди уходят, жестикулирует только та, которая держит речь или подает реплику. Статичные сцены диалогов и собраний ритмично перемежаются *с* динамичными сценами, очень длинная сцена приема может быть оживлена в сунданских лаконах танцем куклы танцовщика, который развлекает хозяина приема и его гостей. Подобный танцевальный номер включен в пир Мактала далангом из Джокьякар-ты.

Основной тип динамичных сцен — бои и поединки. Зрительно сцены сражений самые эффектные части представления, технически — самые трудные для даланга. У кукол разных типов должны быть разная пластика жестов, разный рисунок движений, это различие нужно точно и постоянно соблюдать, у каждой руки даланга — своя партитура движений, когда, ведя бой, он управляет одновременно двумя куклами, почти всегда разными по типу.

Примерно в середине лакона — если лакон исполняется ночью, то около полуночи — на сцену выходит группа слуг (в традиции Джокьякарты — Бладу, Дживен, Топлес, в сунданских представлениях — Семар, Челот, Давала). В лаконах плоскостного театра ваянг пурво их появление обусловлено тем, что, по яванским древним верованиям, полночь считалась самым опасным временем суток, временем, когда предельно активизируются враждебные человеку силы, а главный персонаж в этой группе — Семар — обладает огромной магической силой, способной противостоять дурному влиянию. И хотя Семар в лаконах голеков может не участвовать, а сами лаконы могут исполняться не ночью, а в дневные часы, эта сцена, видимо по традиции, заимствованной из ваянг пурво, неизменно включается в любой лакон голеков. Внешне выход слуг и их диалоги всегда носят юмористический характер. Поэтому слуги воспринимаются западными исследователями как комические персонажи («клоуны», «шуты» — определяют их в западных работах).

По наблюдениям К- Фоли, в связи с демократизацией традиционного общества в современных лаконах чаранган аристократические герои уступают место слугам-клоунам, один из которых все чаще становится главным героем лакона {256, с. 104—108; 255, с. 92—94]8.

В лаконы голеков входят и такие обязательные сцены лаконов плоских фигур ваянг пурво, как сцена у отшельника, лесные сцены, встреча героя с чудовищами-великанами, а в лаконах о Раме — сцены с его союзниками-обезьянами (но лаконы о Раме исполняются редко, из кукол обезьян

139

лучше всего прижилась на яванской сцене кукла Ханума-на — лакон «История об Араяне» показывает, в какой роли он может выступать).

Унаследовал театр объемных кукол и главную фигуру плоскостного театра — кайон, или гунунган. У далангов бывает несколько канонов, как правило не меньше двух. Все они вырезаны из пергамента по шаблонам ваянг (кулит) пурво и выполняют те же функции, что и в плоскостном театре (подробнее о функциях кайона см. [163, с. 86—93]).

Заканчивается представление танцем женской куклы и выставлением в центре кайона.

В музыкальном сопровождении лаконов ваянг голека, особенно на Западной Яве, важная роль принадлежит певицам *(джурусинден, песинден).* Они сидят среди музыкантов и исполняют по заказу зрителей (и за плату) вставные арии. В последние годы сунданская молодежь собирается на кукольные представления в первую очередь для того, чтобы послушать популярную певицу. Успех представления во многом зависит от участия в нем модной звезды. Дж. Брэндон однажды присутствовал в Бандунге на представлении, во время которого знаменитая певица исполнила по заказу зрителей 19 арий [225, с. 261].

Даланг также исполняет по ходу действия арии. Но больше всего его ценят за искусство ведения диалога, за юмор в сценах слуг, за искусство управления куклами. Как оживают голеки в руках умелых далангов, рассказал в своих путевых заметках Норберт Фрид [184, с. 184]:

«Придворные дамы расправляли шлейф так же естественно — или так же искусственно,— как настоящие танцовщицы».

«Герои явно дышали, их плечи приподымались, а по тому, как ускорялось их дыхание, можно было судить о волнении, которое их охватывало при виде прелестной героини».

«Здесь нет подмостков... и не на что падать... Падающие куклы спотыкаются о воображаемую черту в воздухе, а носы разбивают не о пол, а о звуковой эффект: сильный удар ноги даланга по ящику. И все-таки я никогда не видел более реалистического падения».

«Поединок был потрясающим, сыпались зуботычины, чертовски элегантные пинки .и грубые тумаки, фехтовали мечами и копьями, одна кукла даже стреляла из лука, другая начисто снесла сопернику голову. Ярость бойцов никак не остывала, они истязали даже трупы своих врагов и безжалостно лодметали ими сцену. Получившие самый обыкновенный удар по голове, отряхнувшись, продолжали бой. Получившие более сильный удар падали, затем осторожно приподымались, опираясь руками, поднимали голову и, отдуваясь, тупо смотрели на публику. Победитель после сражения

140

оправлял одежду, подтыкал за пояс падавшую юбку, утирал ее кончиком лицо и, залихватски заломив сползшую шапку, принимал прежний вид».

И нужно напомнить, что зрительное впечатление усиливается завораживающей музыкой гамелана, которая, по словам того же Н. Фрида, «может свести человека с ума», похожа на «звуковой наркоз» [184, с. 172]9.

Влияние голеков на современный кукольный театр огромно. Под их воздействием тростевая кукла на палке-гапите стала одной из самых распространенных в кукольных театрах бывшего Советского Союза и других западных стран, а сейчас наблюдается процесс ее возвращения на Восток уже в преобразованном, модернизированном виде.

Путь голеков на Запад прошел через музеи Голландии, коллекции Англии, Вены и Москвы. Но подробнее об этом будет рассказано в следующей главе.

*Глава 9*

ТРОСТЕВАЯ КУКЛА ЯВЫ И СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

Тростевая кукла Явы очень прочно вошла в практику советских кукольных театров. Ее прямая предшественница появилась у нас впервые в самом начале 20-х годов в театре Нины Яковлевны и Ивана Семеновича Ефимовых '. На их ширме «ходил», опираясь на палку, баснописец Крылов, «летала» на помеле Баба-Яга. У этих кукол голова была надета на палец, как у Петрушки, а жест создавался бутафорским предметом — палкой или помелом,— выполнявшим функции трости. Но вскоре (в 1930 г.) Ефимовы поставили сцены из шекспировского «Макбета», в которых герои свободно жестикулировали уже обеими руками.

В 1939 г. трость пришла в спектакли Государственного (тогда еще не академического) центрального театра кукол, работавшего до тех пор в технике русских народных кукольников, т. е. с перчаточными куклами и марионетками (марионеточная группа существовала в театре с 1934 по 1939 г.). В спектакле «Путешествие в странные страны»2 рядом с перчаточными куклами появились первые персонажи, жесты которых создавались с помощью трости. Консультантом, помогавшим конструировать этих кукол, была Н. Я. Симонович-Ефимова. У кукол из «Путешествия», так же как у героев «Макбета», обе руки управлялись тростями. Так же как в «Макбете», трости крепились около локтей и маскировались плащом или просто той же тканью, из кото-

141

рой был сшит костюм. Но в отличие от ефимовских кукол у них появилась короткая третья трость, управляющая головой.

Введение тростей позволило создать разнообразный и выразительный жест и открыло большие возможности для эксперимента, для расширения рамок драматургии. В следующем, 1940 г. в репертуар ГАЦТК вошла «Волшебная лампа Аладина»3, целиком основанная на тростевой, значительно усовершенствованной системе управления. У кукол из этого спектакля трости, идущие к рукам, сдвинулись к запястью и сделали жест еще более экспрессивным и утонченным.

Успех «Аладина» во многом определил дальнейшую судьбу Центрального театра кукол: он привлек взрослого зрителя, трость стала основным инструментом управления куклами. Под влиянием ГАЦТК трость начала входить в практику других советских театров кукол, а позднее, в послевоенные годы, и кукольников европейских стран. В дальнейшем развитии этой техники кукловождения трость все чаще оставляли открытой, все реже стремились замаскировать ее.

Среди советских кукольников сложилось мнение, что идея управления куклой с помощью тростей родилась в театре-Ефимовых. Довольно долго им не было известно о том, что тростевая кукла применялась с давних времен в Китае, на Яве и в некоторых других странах Азии. И если внимательно изучить и сопоставить ряд фактов кукольной истории, то можно отчетливо проследить путь восточной тростевой куклы в советский кукольный театр.

Восточные куклы тростевой системы управления - стали попадать в Европу в XVIII—XIX вв. Среди них преобладали яванские ваянги — плоские или объемные куклы, изготовленные соответственно из пергамента или дерева. Путешественников и коллекционеров они привлекали тонкостью и изяществом резьбы, а ученых — исключительной социальной ролью в яванском традиционном обществе. У ваянгов было три трости: стержневая, идущая через весь корпус куклы, и две другие, прикрепленные к ладоням фигуры для управления ее руками. Длинные, шарнирно соединенные в плече и локте руки ваянгов делали их жест необычайно красивым и выразительным. Редкий европеец, побывавший на далекой экзотической Яве, оставался к ним равнодушным и не привозил оттуда «дышащих острой, странной красотой кукол» [148 (1925), с. 100]. К концу XIX в. в Европе составилось довольно значительное число частных и даже государственных коллекций этих фигур. Большие собрания ваянгов хранились в Голландии, Англии, Германии.

Известно, что эти куклы попали и в Россию. Еще в 1868 г. более ста плоских фигур приобрел московский Ру-мянцевский музей (сейчас эта коллекция находится в Музее

142

антропологии при Московском университете). Небольшие партии ваянгов поступали в нынешний ленинградский Музей антропологии и этнографии начиная с 1885 г. Коллекция яванских кукол была у петербургского искусствоведа, сотрудника журнала «Аполлон» Юлии Леонидовны Слонимской 4. Украшали ваянги и дома московских жителей: Н. Я. Симонович-Ефимова в «Записках петрушечника» упоминает, что в «одном частном доме» видела она «древнюю куклу такой именно системы» [148 (1925), с. 100]. Среди европейской интеллигенции, особенно в артистических кругах, яванских кукол хорошо знали, много о них писали и говорили (см., например, статьи и описания Г. Крэга и К. Гагемана (239; 272; 25, вып. 1, с. 120—135], русского дипломата М. Бакунина, профессора Харьковского университета Н. Арнольди и др. [9, с. 80—86; 7, с. 59; 10, с. 28—30; 70, с. 225; 134, с. 117; 182, с. 36—38; 198, с. 260—261]). В артистических кругах возникали кукольные театры, ставились кукольные спектакли. И в одном из них — в кукольном театре, созданном австрийским художником Рихардом Тешнером в 1912 г.,— появился спектакль, куклы которого были сделаны по образцу яванских ваянгов.

В 1911 г. Р. Тешнер побывал в Голландии. В голландских музеях он увидел огромные коллекции первоклассных яванских кукол. Эти куклы, видимо, так поразили воображение художника, что, вернувшись на родину, он создал спектакль — стилизацию под яванский театр, использовав для него сюжет одной из яванских традиционных пьес и сконструировав кукол, управляемых тремя тростями, по типу голе-ков [271]. Но ни этот спектакль, ни последующая деятельность Тешнера не оказали заметного влияния на общий ход истории европейского театра кукол в плане развития техники кукловождения. У Тешнера не нашлось последователей. Тешнеровская тростевая кукла — результат прямого, чисто формального заимствования, абсолютно точно скопированная с яванской,— на европейской почве не привилась. И еще около двух десятилетий европейский театр кукол следовал своим традиционным принципам кукловождения. До тех пор, пока не появился театр Ефимовых.

Ефимовы начинали работать с перчаточными куклами, сделанными по образцу кукол русских народных петрушечников. О Тешнере они ничего не знали, как не знали вначале и яванских кукол. Пока у них на ширме выступали Петрушка и похожие на его традиционных партнеров герои, потребности в изменении техники кукловождения и самих кукол не возникало. Но очень скоро Ефимовы стали расширять свой репертуар, вводя в него русские сказочные сюжеты, басни Крылова, современные сценки. И сразу же сказалась высокая степень привязанности перчаточных кукол к своей

143

традиционной комедии — за пределами буффонады они стали казаться маловыразительными, ограниченными в технических возможностях. «Они всего только и могут, что держать под мышкой палку и наносить ею удары»,— разочарованно писала Н. Я. Ефимова [148 (1925), с. 105]. Как было изобразить сказочную Бабу-Ягу, как передать басенные образы Журавля, Волка, как сделать фигуру «дедушки Крылова» не смешной, а импозантной? Если при этом учитывать, что И. С. Ефимов был скульптором-анималистом, а Н. Я. Симонович прекрасным портретистом, то легко представить, что им хотелось изобразить свои персонажи как можно реалистичнее, приблизить пропорции кукол к естественным формам людей и животных. Перчаточная кукла 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 заключался в том, что Ефимовы вынули свои пальцы из ручек-рукавов перчаточной куклы и удлинили руки персонажей, приблизив их пропорции к натуральным. А чтобы эти бутафорские руки не выглядели безжизненными, их прикрепляли к какому-нибудь предмету, нижний конец которого спускался за ширму и позволял манипулировать рукой куклы. Так ходил, опираясь на палку, дедушка Крылов (вторая рука была намертво пришита к сюртуку), так летала, держась обеими руками за метлу, Баба-Яга. Это еще не были в полном смысле слова тростевые куклы (голова была насажена на палец актера, жесты были ограничены очень узкой смысловой функцией предмета, вложенного в руки куклы, трость еще не стала чисто техническим элементом куклы). Но принцип тростевого управления жестом был «открыт». И когда Ефимовы встретили яванскую куклу — а встреча эта произвела на них не менее сильное впечатление, чем в свое время на Тешнера,— 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, странной красотой (нет, более того — силой!), сразу властно оттенила характер нашего семейства»,— писала Н. Я. Симонович в 1925 г., сравнивая яванскую куклу с куклами Крылова и Бабы-Яги [148 (1925), с. 100]. А в следующем, 1926 г. в их театре появляются первые персонажи из будущего спектакля «Макбет»: Макбет, леди Макбет и Макдуф [459] —первые уже безусловно тростевые куклы.

Таким образом, хотя трость в театре Ефимовых была до некоторой степени спонтанным порождением, влияние восточной куклы (по позолоченному корпусу из дерева нетрудно догадаться, что речь идет о сунданских голеках) на их твор-

144

чество отрицать нельзя — оно ясно подтверждается хронологическим сопоставлением фактов их истории. Однако в отличие от тешнеровской ефимовская тростевая кукла не была прямым переносом восточной техники в свой театр. Расценивать так их кукол было бы грубым упрощением. Тростевые куклы из «Макбета» — это результат сложного процесса, соединившего собственный опыт Ефимовых с сильными впечатлениями, оставленными восточными ваянгами. Не изобрети 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, а творческим процессом, одним из характерных свойств которого является «избирательный интерес» к заимствуемому материалу, его переосмысление [121, с. 323— 378].

Это сказалось в нескольких специфических чертах, отличающих кукол Ефимовых от восточных. Во-первых, Ефимовы не ввели третью трость для управления головой — голова куклы осталась надетой на палец актера. Во-вторых, воспитанные на европейских традициях кукольного театра, в которых было принято скрывать актера и технику управления, они не приняли откровенно обнаженных тростей яванской куклы. Нина Яковлевна настолько не была подготовлена к такому приему кукловождения, что пыталась объяснить видимость тростей их «нужностью по теме». Сами Ефимовы тщательно прятали трости в складках одежды кукол, а для того чтобы легче было маскировать эту технику управления, перенесли трость от запястья, где она крепится в яванской кукле, выше к локтю. Жест ефимовской куклы утратил от этого часть гибкости, свойственной руке ваянга, но трость была надежно скрыта от глаз зрителя.

Ефимовский «Макбет» произвел огромное впечатление на советских кукольников. В 1930 г. в Москве проходила первая всесоюзная конференция театров кукол. Н. Я. Ефимова прочла там доклад о тростевой кукле. Участникам конференции были также показаны сцены из «Макбета». Новые люди, пришедшие работать в молодой советский театр, не закрепощенные традиционными правилами и привычками, новый репертуар, который им приходилось создавать,— все это оказалось благоприятной почвой для усвоения техники тростевой куклы. Под влиянием Ефимовых ее пробуют применять в некоторых театрах того времени (Н. М. Беззубцев в Воронежском театре кукол, С. А. Малиновская в московском театре «Красный Петрушка» и др.).

Тростевая кукла ефимовской конструкции, как уже говорилось, пришла и в ГАЦТК. И здесь она испытала как бы вторую волну восточного влияния. Немалую роль в этом сы-

145

грал режиссер и директор музея ГАЦТК Андрей Яковлевич Федотов, уделявший большое внимание истории и особенно технике театра кукол. Оказала влияние и статья Л. А. Мер-варт «Малайский театр», опубликованная в 1929 г.,— Мер-варт первая ввела в русскоязычную литературу яванские театральные термины. В мастерских ГАЦТК ефимовская кукла приобрела третью трость для управления головой. И так как в русском народном и европейском театре кукол тросте-вые .куклы до этого не применялись, за основной тростью утвердился яванский термин *гапит.* Две другие трости спустились к кистям рук куклы, вернув ей широкий жест ее яванских прародителей.

Таким был путь восточной тростевой куклы в современный театр.

ЧАСТЬ III КУКЛЫ НА НИТКАХ

Кукла, висящая на нитках и управляемая этими нитками сверху («марионетка» в терминологии русских народных и современных российских кукольников), получила в Азии наибольшее распространение. Среди дошедших до XX в. видов марионеток можно выделить два основных: простейших марионеток, управляемых одной или несколькими нитями, и сложных, управляемых большим количеством нитей. Если обратиться к карте Азии, закрасить на ней страны распространения марионеток и при этом по-разному оттенить зоны использования многониточных и малониточных кукол, то цветное поле протянется от Ирана через Индию и Китай до Японии. Оно прихватит также сверху южный угол Средней Азии (современные Узбекистан, Таджикистан, Туркмению), а снизу, из региона Юго-Восточной Азии,— одну Бирму (Мьянму). Широкая цветная лента окажется как бы сшитой из двух кусков разного тона. Один, соответствующий зоне малониточных кукол, покроет Иран, Среднюю Азию, Индию, Бангладеш и Северный Китай. Другой, соответствующий зоне многониточных кукол,— Японию, Южный Китай и Бирму.

В четырех главах, составляющих данный раздел книги, описаны марионеточные традиции Ирана, Индии, Китая и Бирмы.

*Глава 10* В ИРАНЕ

*История*

Первые факты истории иранских кукол на нитках донесла до нас средневековая персидская литература. Они встречаются в произведениях знаменитых поэтов Омара Хайяма (Ю48—1122) и Гянджеви Низами (1141 — 1203). У Омара Хайяма в одном из четверостиший («рубай») находим:

147

Кто мы — куклы на нитках, а куколыцик наш — небосвод. Он в большом балагане своем представленье дает. Он сейчас на ковре бытия нас попрыгать заставит, А потом в свой сундук одного за другим уберет

[113, с. 54]

В ранней малоизвестной поэме «Сокровищница тайн» у Низами рождается тот же образ:

Там кто-то за звездами — дергает нить, Чтоб здесь своих кукол по сцене водить. За занавес — очи души устреми, Узнай, что таится за теми дверьми

[105, с. 74]

К этому сравнению, выражавшему религиозные представления иранцев об отношениях неба (Бога) и человека, прибегали позднее и другие персидские поэты — так, еще один вариант приводит востоковед Н. Маллицкий (к сожалению, без имени автора и названия произведения):

Чего ты хочешь от небес? Чего ты ищешь на земле? Жесток свод небесный, А земля — есть кукольный театр [87, с. 94]

Литературные факты позволяют сделать бесспорный вывод: в XI в. театр марионеток был хорошо известен иранскому народу. Но что было раньше? Как марионетки появились в Иране, когда, откуда были занесены, если не зародились на местной почве? По этому поводу высказаны очень разные мнения. Георг Якоб, например, предложил гипотезу о китайских истоках, а Адольф Талассо — о греческих [389, с. 127]. Отсутствие фактов дает полный простор для рассуждений, но оставляет этот вопрос открытым.

Персидские поэты сказали нам и о нитках, которыми сверху управляют марионетками, и о ковре, по которому куклы ходят, и о большом сундуке, в который их прячут после представления, но они ничего не сказали о том, что марионетки играли.

Не обращали на это внимания и европейские авторы, составившие первые подробные описания Персии, ее обычаев и нравов. В некоторых трудах лишь упоминается «кукольный театр», как правило без уточнения, какой именно — плоских или объемных кукол, кукол на пальцах или на нитках. Одно из наиболее ранних подобных упоминаний принадлежит французскому историку и дипломату Жану Шар-дену. Шарден долго жил при дворе шаха во второй половине ■ XVII в., знал персидский язык, вел дневник и свои наблюдения над персидской жизнью издал в четырех томах. В этом обстоятельном труде, в разделе о народных развлечениях и

148

актерах, он мельком упоминает кукольников, сообщая о них единственную подробность: они «не просят денег за вход, как в нашей стране, так как играют на улице, среди толпы; после представления обходят зрителей и довольствуются тем, что им подадут; но если актер заметит, что кто-то хочет потихоньку уйти, не бросив монетку, он громко произносит: „Тот, кто уйдет (не заплатив.— *И. С),* станет врагом Али!" А это все равно что сказать у нас: „Именем Бога!"» [231, с. 59—60].

Ненамного информативнее и упоминание англичанина Хэрворда Джонса Бриджиса, описавшего английское посольство ко двору Персии в 1807—1811 гг. Он лишь бегло замечает: «Я никогда не видел в Персии „Карагёза", или кукольной пантомимы, в представлении которой не было бы насмешки над самодовольным, тщеславным муллой, неизменно попадающим в разные переделки и в конце концов, к великому удовольствию зрителей, расплачивающимся за свою спесь головой. Боже храни человека, осмелившегося бы показать подобное на улицах Стамбула!» [229, т. 1, с. 407]. Брид-жис использует термин «Карагёз» (имя героя, давшего название турецкому театру плоских кукол) как собирательный, относящийся и к другим видам кукольных представлений. А в этом случае мы получаем первый намек на содержание интересующих нас спектаклей.

Другой намек на содержание марионеточных (уже бесспорно марионеточных) спектаклей делает российский востоковед И. Н. Березин. Описывая Тегеран 1842—1843 гг., он упоминает представления *шэб базы* «из разряда кукольных фарсов, где играет роль турецкий султан Селим, победитель шаха Исмаила» [12, с. 289—290]. Правда, из этой фразы Березина нельзя было бы определить, о каком виде кукольных представлений говорится (он переводит термин как «ночная игра»), но из более поздних исследований стало известно, что так назывался у иранцев театр кукол на нитках. Обратившись к истории, мы можем уточнить, что турецкий султан Селим I, по прозвищу Жестокий, разгромил армию иранского шаха Исмаила I в 1514 г. и захватил многие его владения. Но что же делал в кукольном фарсе грозный султан? Ответ был получен только в XX в. — после того, как советские востоковеды Ю. Н. Марр и вскоре после него Р. А. Галунов занялись специальными исследованиями иранских марионеточных представлений.

Ю. Н. Марр описал их пьесу в общих чертах. Он неоднократно видел эти представления на юге Ирана, на одной из площадей Исфагана, в 1925 г. Они начинались выходом куклы, выносившей два стула; за ней выходила кукла с метлой, эти персонажи ссорились, дрались, один падал, и его уносила собака; затем являлся водонос, потом солдат с пушкой,

149

проезжал в кресле шах (видимо, эту роль имел в виду Бе-резин), проходила царица, танцовщики увеселяли шаха, выступал палач, Гуль и «много других... фигурок». Это представление, добавляет Марр, называлось *шэб бази* [92, с. 84].

Уникальную, со всеми подробностями, дословную запись представления сделал в Тегеране в 1927 г. Р. А. Галунов. Полный комментированный текст на персидском языке и перевод на русский были опубликованы в 1929 г. [30, с. 1— 50]. Иранские марионеточники называли его «Шах Селим»,. или «Афзаль Шах».

Марр и Галунов сообщили также, как устроена сцена иранских марионеток, как происходило представление. Их описание дополняет великолепная коллекция кукол (привезенная, очевидно, кем-то из них), хранящаяся в санкт-петербургском Музее антропологии и этнографии (МАЭ).

Названными работами ограничиваются основные источники по иранским народным марионеткам. Дальнейших исследований иранского театра кукол вообще не проводилось. В 1962 г. в Париже вышла книга Меджида Резвани «Театр и танец в Иране», но ее несколько страниц, уделенных представлениям шэб бази, почти целиком основаны на сообщениях российских востоковедов [389, с. 129—131].

*Сцена. Куклы. Представление*

Иранские марионеточники работали вечером (отсюда, видимо, и название театра *шэб бази,* или *хэймэ шэб бази* — «ночная игра», «ночная игра в палатке»). Представление давали двое актеров и несколько музыкантов. В тегеранском представлении, описанном Р. А. Галуновым, музыкантов было трое: барабанщик *зарб гир,* скрипач *кеманча каш* и мальчик с кастаньетами *кашог зан.* Главного актера, импровизировавшего в рамках традиционного сценария текст пьесыг называли *люти* [235, с. X], второго актера-кукловода — *шагерд* [92, с. 84].

Шагерд говорит через пищик *сут-сутак.* Люти вступает с куклами в диалог, обращается к публике, играет на барабане *домбак,* исполняет народные романсы *тэсниф.* Во время пения шагерд подтягивает ему своим голосом. Песни хороню известны зрителям, полностью их в представлении не поют, звучит лишь начало.

Палатка *хэймэ* была четырехугольной, 2 м в длину и 2 м в ширину, высотой в человеческий рост. В фасадной стороне внизу почти во всю длину делался вырез высотой около полуметра. Внутри палатки вдоль выреза выстилали светлую дорожку или коврик шириной 60 см, а за ним ставили низкую ширму (80 см) из темной ткани, служившую задником, сце-

150

ны. Марионетки, таким образом, ходили по белому полу на темном фоне. Их нитки *сурат* также были черными, и зрители их не видели. Для освещения по бокам сцены ставили две лампы. Люти сидел перед палаткой, протянув руку, он мог дотронуться до куклы (ударить кулаком негра Мобарэка, «ущипнуть» за ногу цыганку-танцовщицу и т. п.). За ширмой по стенкам палатки развешивали кукол, сохраняя порядок их появления на сцене. Там же стоял сундук, в котором хранили и переносили все театральное имущество. Во время представления на нем сидел шагерд.

Куклы маленькие: от 20 до 35 см. Судя по фотографиям Р. Галунова, рост связывался с социальным рангом: самая крупная кукла комплекта — шах; посланники, военачальники — поменьше шаха, но крупнее простых солдат, слуг, кукольных циркачей. Особо выделяется в комплекте кукла Гуля; вероятно, выражением его инфернальностп служит необычная конструкция: круглое его туловище то вытягивается так, что голова уходит за сцену, то складывается, как шапокляк [92, с. 84]. Управляются куклы двумя-четырьмя нитками, собранными на деревянную вагу. Обязательны две нити, идущие к голове куклы; дополнительные — не у всех, они идут к рукам или деталям, совершающим движения. Чаще всего подвижна лишь одна рука. Все куклы с ногами, но ноги не управляются, куклы ходят вприпрыжку, маленькими скачками, вися на нитках головы. Они могут сесть на стул, лечь на землю, танцевать (по замечанию Галунова, очень похоже имитируя движения живых танцовщиков), ехать на верблюде или в автомобиле, играть на музыкальных инструментах (барабанах, трубах), залезать на шесты, жонглировать, бороться, размахивая палицами, и т. д. Некоторые куклы выходят группами по две-три-четыре, в группе все марионетки скреплены между собой и управляются общей ниткой (четыре казака, два солдата, два «голяма», четыре скорохода, «полк», невеста с двумя сопровождающими ее женщинами в белых чадрах «рубанд»).

Кукольники изготавливали кукол сами. Костюмы были современные, об анахронизмах никто не задумывался. Шах выезжал на игрушечном автомобиле. В коллекции МАЭ у нескольких кукол приделаны фарфоровые головки заводской работы с закрывающимися глазами.

В записанном Р. Галуновым тексте названо 67 персонажей. В комплекте может быть до 80 кукол. Запись текста сплошная, поэтому для выяснения композиционной структуры представления текст был условно разделен на сцены (в основу деления положен выход нового персонажа или нескольких, связанных событийно). Сцен получилось 46, не считая вступительной и заключительной песен ведущего — .люти:

151

*Композиция представления «Шах Селим»*

Вступительная песня люти.

1. Глашатай и негр Мобарэк (из разговора с этими двумя куклами выясняется, что сегодня вечером «у султана торжество, сегодня Афзаль Шах совершает прогулку. Все войска предстанут перед ним»).

2. Караульные (две куклы) (пришли для охраны порядка во дворце).

3. Водонос (кукла с курдюком) (пришел полить двор, чтобы не было пыли).

4. Метельщик (кукла с метлой).

5. Второй метельщик (ссора — первый убивает второго).

6. Собака (уносит убитого).

7. Смотритель дворцовых зданий (выносит трон).

8. Офицер с двумя солдатами (полковник Афзаль Шаха).

9. Казаки (четыре куклы) (пришли для охраны порядка).

10. Главнокомандующий.

11. Два голяма (дежурные при Афзаль Шахе).

12. Два голяма.

13. Трубач.

14. Барабанщик.

15. Майор.

16. Полк майора (четыре куклы) (майор производит смотр полка).

17. Жеребенок и конюх (конюх ловит жеребенка — тот лягается).

18. Фарраш баши (камердинер). 19'. Два фарраша.

20. Стремянный (сообщает, что Шах выехал).

21. Главный скороход.

22. Четыре скорохода.

23. Шах выезжает на автомобиле (шофер просит у публики денег на бензин, шах садится на трон, автомобиль с шофером уезжает).

24. Английский посланник (выезжает на том же автомобиле).

25. Русский посланник (его вывозит тот же автомобиль).

26. Два литаврщика на верблюдах.

*(Антракт) 2Г7.* Танцовщица.

28. Старшая ханум (другая танцовщица).

29. Третья танцовщица.

30. Танцовщица на осле.

31. Курдский танцовщик.

32. Медведь, «мосье», собака (выбегает медведь, «мосье» стреляет в медведя, убитого уносит собака).

33. Невеста и жених (невеста в сопровождении двух женщин в белых чадрах *рубанд).*

34. Мобарэк и повитуха (пока они разговаривают, выбегает собака, хватает Мобарэка за ногу; повитуха просит у публики «на пупок»).

35. Вожак с медведем.

36. Карманник (воришку приводят, «привязывают» к палке, наказывают ударами палки по пяткам).

37. Акробат (акробат с мальчиком, мальчик забирается на шест).

38. Дервиш (танцует и просит милостыню).

39. Жонглер (сверху спускается бутылка, жонглер подставляет под нее голову и как бы пытается удержать).

40. Пэхлэваны (борцы, сражающиеся с палицами в руках).

41. Шах посылает за автомобилем (сначала полковника, потом главнокомандующего, автомобиль выезжает и увозит шаха, дивертисмент продолжается).

42. Цыганки (танцы четырех цыганок).

43. Шейх (в чалме и с четками в руках — танцует и поет).

44. Два «монаха» (ученики шейха, танцуют).

152

45. Носильщик, танцующий (кружащийся) с *хаджлэ* на голове'.

46. Гуль (уносящий со страшным рычанием кукол со сцены, является со словами: «Я — Гуль пустыни и пожиратель людей»).

Заключительная песня люти.

*Некоторые обобщения*

Анализ составленного списка сцен выявляет композицию, которую можно разъять, как куклу-матрешку.

Представление заключено в двойную раму: внешняя музыкальная рама создается вступительной и заключительной песнями люти, внутренней служат сцены 1 и 46. Первую условно назовем «Прологом», последнюю — «Финалом». В «Прологе» зритель получает информацию о главном событии представления, здесь обозначен стержень, на который легко нанизываются все последующие эпизоды, кроме последнего. В «Финале», неожиданно прерывающем действие, можно предполагать не только удобный драматургический ход, но и подспудный символический смысл. Невольно напрашивается параллель с финалом русского «Петрушки», «вдруг» погибающего в пасти собаки или черта.

Внутри этой двойной рамы четко разделяются две основные части представления. Первую условно назовем «Приготовления к приезду шаха» (сцены 2—22), вторую — «Дивертисмент» (сцены 27—45).

Между ними вклинивается небольшая, но событийно самая важная часть, которую условно назовем «Кульминацией»,— это выход шаха и его гостей (сцены 23—26, из них главная — 23).

Далее, внутри каждой из двух основных частей также выделяются вполне самостоятельные блоки сцен. В «Приготовлениях» скомпонован блок «военного парада» (сцены 8— 16). В «Дивертисменте» различаются три рода сцен: чисто развлекательных, копирующих выступления живых бродячих актеров; этнографических, копирующих быт и обычаи народа (сцены 32—36); имеющих отношение к религии (сцены 38, 43—45). Следует отметить, что структурные связи в этой части менее жесткие, чем в «Приготовлениях», сценки разных блоков как бы слегка перетасованы.

Кроме этого драматургического композиционного деления, продиктованного внутренними поэтическими законами творчества, есть и механическое деление представления, обусловленное коммерческими соображениями: представление неоднократно прерывается для сбора денег. Это делается под разными предлогами: то люти оросит дать «на чай» шоферу автомобиля, то говорит, что кончился бензин и не на что его купить, то собирает «на пупок» по просьбе повитухи, то требует вознаградить кукольных акробатов или танцовщиц за удачно исполненный номер или танец и т. п.

153

В тексте много грубых шуток, непристойностей, отражавших вкусы простонародной публики и нравы тогдашней Персии. По своим поэтическим приемам пьеса иранских марионеток ничем не отличается от представлений «Пэхлэвана». Сходны эти два вида иранского театра и по светскости содержания, и по способу показа, основанному на создании иллюзии самостоятельной жизни кукол, при котором кукловод спрятан от глаз зрителей (а нитки марионеток обязательно черные, растворяющиеся для публики на фоне черного задника). Партнерство человека (люти) и куклы также остается здесь основополагающим приемом. Как и в представлении «Пэхлэвана», ведущий актер существует как бы на грани двух миров и входит то в кукольный (общаясь с персонажами), то в человеческий (общаясь с публикой).

Но есть в художественном языке иранских марионеток и отличительные черты. Во-первых, пародийность, свойственная представлению «Пэхлэвана», здесь уступает место копированию поведения человека, и насколько точнее оно выполняется, настолько значительнее успех представления. Во-вторых, гораздо большее место в представлении марионеток занимает пантомима — пантомимические номера намного превосходят разговорные сценки. В этом виде иранского народного кукольного театра кукловождение не отодвинуто-на второй план, оно становится главным способом выражения или, во всяком случае, одним из главных наравне со «словом».

К 30-м годам XX в. традиция марионеточных спектаклей в Иране заглохла. Благодаря Р. А. Галунову и Ю. Н. Мар-ру мы достаточно хорошо представляем ее последний этап. Дошедшая до нас пьеса «Шах Селим» могла складываться не ранее XVI в. О марионетках тысячелетней давности мы знаем лишь, что они плясали на ковре и хранились в сундуке. Но что выражали эти танцы, были ли они простым подражанием выступлениям живых бродячих артистов, или их пантомима передавала более сложные мысли и понятия — остается неясным. Можно лишь предположить, что танцы и цирковые номера «Дивертисмента» являются отражением наиболее древней части представления.

*Глава 11*

в индии

Как можно понять из предыдущих частей книги, в народном театре Индии можно встретить все основные виды кукол; самые распространенные из объемных форм — марионетки, или куклы, управляемые сверху нитями. До второй

154

половины XX в. представления марионеток давали в нынешних штатах Махараштра, Раджастхан, Западная Бенгалия, Орисса, Тамилнад, Карнатак, Андхра-Прадеш, т. е. почти по всей стране. Однако сейчас народные куклы доживают свои последние дни.

Работ, специально посвященных традиционным представлениям, мало, наиболее подробно в них описаны раджаст-ханские марионетки (возможно, потому, что они ближе к столице Индии, «больше на виду», доступнее для наблюдений) '.

История индийских марионеток уходит в глубь веков. Об этом свидетельствует термин *сутрадхара,* встречающийся в классической санскритской драме, которая, по мнению ученых, сложилась в первые века нашей эры [117, с. 213; 48, с. 19]. В санскритской драме сутрадхарой называли главного актера, распорядителя представления. Буквальный перевод слова: «тот, кто держит нити» — указывает на связь с театром марионеток. Немецкий санскритолог Рихард Пишель выдвинул даже гипотезу о том, что кукольный театр предшествовал театру живых актеров, так как последний заимствовал терминологию у кукольного [123; 378]. Точка зрения Пи-шеля многими оспаривается [312; 414; 318], но тот факт, что куклы были распространены в Индии в первые века нашей эры, принимается без особых возражений почти всеми специалистами.

К XX в. в разных частях Индии сложились свои термины, свой репертуар, свои особенности представления. Даже в технике управления куклами, почти одинаковой по всей стране (они приводятся в движение ограниченным числом нитей), выработались свои местные приспособления.

*Катхпутли: народные марионетки Раджастхана*

В Раджастхане марионеточников называют *катхпутли-бхатт,* или *катхпутли-нат.* Термин *путли* («кукла») восходит к санскритским словам с тем же значением: *путтали, путталика.* Сочетание *катхпутли* означает «деревянная кукла» *(катх* — дерево). *Бхатт,* название касты актеров, объединяющей большинство кукольников Раджастхана, происходит от санскритского *Бхарата* — имени легендарного мудреца, которому приписывается изобретение индийского театрального искусства. Наконец, термин *нат* (танец) используется и как титул актеров вообще ([442, с. 18; 238, с. 6; 396, с. 2; 378 (1902), с. 5; 131, с. 146].

Появление театра марионеток в Раджастхане местная кукольная традиция связывает с эпохой царя Викрамы. Историческая ли это личность, точно не установлено, но те уче-

155

ные, которые склонны считать, что такой царь действительно был в И(ндии, относят время его правления к I s. до н. э. [34,. с. 6—7]. Рассказы о жизни царя Викрамы в Индии очень широко распространены, они уступают в популярности толь-ко «Махабхарате» и «Рамаяне», их фольклорные и литературные версии встречаются у самых разных народов Индии. На русский язык переведены две литературные обработки рассказов {41; 51]. Викрама предстает в них идеальным царем, щедрым, великодушным, справедливым, защитником угнетенных и обиженных, покровителем наук и искусств, мужественным, непобедимым воином. Само имя Викрама означает «доблесть». Раджастханские кукольники сделали Викраму одним из главных героев представлений. Они хранят предание, будто их предки играли при дворе Викрамы. Было ли так на самом деле, или это всего лишь легенда, неизвестно, но пьеса о Викраме прочно вошла в раджастханский кукольный (марионеточный) репертуар.

В преданиях кукольников говорится о том, что лучше всего их предкам жилось при царе Амарсингхе из рода Рат-хоуров, что его времена были золотым веком катхпутли. Насколько это предание соответствует действительности, сказать трудно, но князь (рана) Амарсингх — лицо историческое, он правил одним из княжеств Раджастхана в конце XVI — начале XVII в. [149, с. 226, 238]. Он прославился тем, что дольше других раджастханеких раджей сохранял независимость от империи Великих Моголов2. Почти 20 лет Амарсингх вел сражения с войсками могольских правителей, превосходившими его силы во много раз, и ни одного не проиграл. И только тогда, когда моголы, решив уничтожить его княжество, стали жечь, грабить, разрушать все, что им встречалось на пути, и в княжестве начались голод и чума, Амарсингх вынужден был просить мира. В народной памяти Амарсингх остался бесстрашным, непобедимым героем, покровителем индусской культуры, защитником простых людей. О нем складывали легенды, пели песни, а в кукольном театре до последнего времени играли пьесу, прославляющую его подвиги.

Таково легендарное прошлое катхпутли, отраженное в преданиях и репертуаре. Более близкая к нам их история, связанная с эпохой полного покорения Раджастхана моголами, оставила следы в оформлении марионеточной сцены и в костюмах кукол. Занавес, обрамляющий сверху сценическую площадку, часто вырезан в виде арок, напоминающих контуры принесенной мусульманами архитектуры (в профессиональной терминологии кукольников он называется *тадж-махал,* по имени знаменитого мавзолея в Агре) 3, а куклы одеты в длинные, широкие, сборчатые юбки *лаханга,* составлявшие при могольских государях обязательную часть муж-

156

ского придворного костюма [268, с. 73]. Предания кукольников умалчивают о временах мусульманских правителей. Вероятно, последователи учения Мухаммада кукольников не слишком жаловали. Индийская исследовательница Мехер Контрактор приходит к выводу, что в эпоху моголов начинается закйт кукольного театра Раджастхана [238, с. 6].

В конце XIX в., к которому относятся первые научные описания, раджастханские кукольники принадлежали к беднейшему населению страны. Они вели полубродячий образ жизни, часть года занимались земледелием или ремеслами (одно из очень распространенных занятий — ковроткачество), чинили и подновляли кукол, занавесы; другую часть года — с осени до весны, когда урожай собран, сезон дождей позади и у жителей больше свободного времени, бродили от деревни к деревне со своим небольшим театральным скарбом.

На тропинках, соединявших раджастханские деревни, часто можно было встретить небольшую группу — мужчину, женщину и подростка, несших на коромыслах бамбуковые корзины. Это шла труппа кукольников. В корзинах лежало все, что нужно для неприхотливого быта и уличного представления. Труппу составляли обычно члены одной семьи. Ее глава занимался кукловождением и говорил за персонажей в пищик, жена играла на барабане, а подросток играл на цимбалах или помогал отцу управлять куклами.

Представление давали ночью, под открытым небом. Придя засветло в деревню, актеры договаривались с жителями о спектакле, просили две кровати, из которых сооружали сцену. Деревянные кроватные рамы на ножках ставили узкими ребрами на землю ножками друг к другу на расстоянии 1,5—2 м. Верхние и нижние ножки, расположенные ближе к зрителям, скрепляли бамбуковыми палками. На верхнюю палку вешали передний короткий занавес таджмахал, нижняя служила для устойчивости конструкции. Сзади на высоте чуть больше метра к кроватным рамам прикрепляли еще одну палку. На нее вешали второй занавес, ниспадавший до" земли. Зубцы таджмахала слегка перекрывали верхний край второго занавеса, поэтому кукольник, стоявший за задним занавесом, был полностью скрыт от глаз публики.

Зеркало сцены определялось, таким образом, 1,5—2-метровой длины палок и метровым расстоянием от земли до арочной каймы таджмахала. Глубина сцены равнялась ширине деревенских кроватей и была не более 1 м. Пол сцены покрывали ковриком. Фоновый занавес чаще всего был темным, одноцветным, таджмахал шили из более нарядной цветной ткани, оторачивая ее снизу темной зубчатой каймой. Если почему-либо не оказывалось кроватей, занавесы натягивали между шестами. В крайнем случае обходились только

*157*

одним низким фоновым — тогда зрители видели, как актер, слегка нагнувшись над ним, управляет куклами. Судя по фотографии в книге Б. Бэрда, некоторые кукольники строили палатку, скрывавшую кукловода со всех сторон, очень похожую на палатку иранских марионеточников [212, с. 51; 30, табл. 1].

Вечером для освещения по бокам сцены ставили две лампы. Раньше они были масляными, потом их сменили керосиновые, в последнее время используются и электрические.

Во время представления актер, как уже упоминалось, стоит позади фонового занавеса и, чуть склонившись над ним, управляет куклами. Он говорит за кукол в пищик *пи-пихари,* состоящий из двух тонких, скрепленных между собой бамбуковых пластинок. Голос получается очень «кукольный», но понять слова невозможно, пищик не позволяет артикулировать звуки речи, хорошо передаются только интонации, эмоции, состояние героя. Рыдает ли он, радуется, хохочет, бормочет что-то нежное, воркующее, разгневан, разъярен или испуган—все это прекрасно выражается через пищик. Уточняет же смысл фраз, как бы переводит кукольный язык на человеческий, ведущая — женщина, сидящая перед сценой на стороне зрителей. Ее называют *дхолаквали, так* как она играет на барабане *дхолак* (букв, «женщина, играющая на барабане дхолак»). Она поет, представляет выходящих кукол, ведет с ними диалог, комментирует действие, а иногда вмешивается в сценические события и физически (например, может посадить куклу на лошадь). В диалоге ведущая почти всегда повторяет фразы; точнее, диалог строится в форме вопросов и ответов: ведущая задает кукле вопрос, та отвечает такой же фразой, только окрашенной утвердительной интонацией, или наоборот.

Техника кукловождения очень примитивна: куклы управляются одной-тремя нитями. Но тем труднее с ними работать, тем сложнее сделать их «живыми» и выразительными. Требуются многолетняя тренировка, очень высокое мастерство, даже виртуозность манипулирования, чтобы заставить элементарно устроенную куклу ловко выполнять цирковые трюки, чтобы это было похоже на то, что делают живые актеры. Кукловождением по традиции занимаются только мужчины, мальчики начинают учиться тонкостям профессии с раннего детства.

Почти во всех марионеточных театрах мира нити куклы собираются вверху на деревянное крестообразное приспособление (русские кукольники называли его вагой). У раджаст-ханских марионеток ваги нет. Нити либо заканчиваются петелькой, надеваемой на палец кукловода, либо просто накручиваются им на палец или ладонь.

158

Одна -— основная — нить идет от макушки головы куклы к ее спине. Эту длинную нить актер держит посредине, намотав на ладонь своей руки. Подтягивая переднюю или заднюю часть нити, он может наклонять или выпрямлять куклу; поворачивая свою руку — поворачивать куклу вправо или влево; опуская руку — заставлять куклу садиться, ложиться, падать; резко поднимая руку — вскакивать; крутя нить — кружить куклу в танце и т. д. Этой же нитью создается походка куклы: она может бежать, подпрыгивать или идти степенно, плавно. Если кукла изображает музыканта, играющего на флейте, то конец нити, идущий к спине, пропускается внутри куклы, выходит через рот и прикрепляется к музыкальному инструменту (руки кукольных музыкантов скреплены на инструменте); подтягивая или ослабляя конец этой нити, можно то подносить флейту к кукольному рту, то опускать ее вниз. Примерно по такому же принципу управляются барабанщик, бьющий палочкой по барабану, уборщик, подметающий метлой сцену, водонос, несущий кувшин и предлагающий воду, или крокодил, разевающий огромную пасть (в последнем случае один конец нити идет к верхней челюсти, а другой, проходя насквозь через верхнюю челюсть, прикрепляется к нижней). Многие куклы комплекта управляются одной нитью.

Вторая нить управляет кукольными руками. Если она не разрезана, кукловод держит ее за середину — и обе кукольные руки делают одинаковые жесты; если разрезана, то на концах, идущих к руке кукловода, завязываются петельки; актер надевает их на пальцы разных рук — и каждая рука куклы может делать независимый жест.

Третья нить встречается редко, она нужна только для особых трюков. Например, у куклы-танцовщицы третья нить прикрепляется двумя своими концами к ее бедрам и позволяет имитировать характерные для танца движения бедер (кукловод никогда не работает сразу тремя нитями: так, при движении бедер руки куклы свободно болтаются).

Кистей рук у раджастханских марионеток нет — тряпочная рука заканчивается чуть расширяющимся обрубком. Нет у них и ног (за исключением двух-трех кукол: барабанщика, наездников). Ноги заменяют длинная юбка и искусство кукловода, создающего иллюзию походки.

Кукловод может, таким образом, одновременно управлять только одной или двумя куклами. Поэтому эпизоды представления построены так, что в них действуют один или Два персонажа. Но на сцене, однако, публика видит гораздо большее число кукол — они висят в глубине, «локоть к локтю», вдоль всего задника. Недействующие, украшающие фоновый занавес куклы называются *дарбар* («двор»). Эти кукольные статисты изображают высшую знать — великих рад-

159-

жей и важных навабов 4. Некоторые из них могут принимать участие в событиях пьесы (кукловод отвязывает нужную куклу, работает с ней, а потом привязывает на прежнее место). В дарбаре вывешивается 8—12 кукол. Всего в комплекте 30—40 марионеток.

Куклами очень дорожат, передают их по наследству. Дорожат не только потому, что изготавливают их не сами, а заказывают профессиональным резчикам по дереву (при крайней бедности кукольников это накладно), но главным образом потому, что катхпутли окружены священным ореолом. Когда-то их считали посланцами богов. Следы почитания «укол сохранились в обряде погребения марионеток: износившуюся куклу обычно не выбрасывают, а с молитвами опускают в реку. Верят, что она возвращается в страну богов, туда, откуда явилась. Следят, долго ли фигурка продержится на воде; если долго, значит, боги одобряют ее земные деяния [212, с. 47]5. Получая в наследство комплект кукол, их новый владелец отмечает это событие новой кукольной юбкой, надеваемой поверх старой. Куклы проходили через руки нескольких поколений, о чем свидетельствуют их четырех-нятислойные наряды {212, с. 47]6.

Резчики делают по заказу марионеточников только голову куклы. Остальное: набитые тряпками торс и руки, костюм и украшения — семьи кукольников изготавливают сами. Это занятие женщин. Скульптурная форма раджастханских марионеток предельно лаконична. У всех кукол лица почти одинаковы. Их главные отличительные признаки — большой прямой нос и огромные удлиненные глаза. Мужским персонажам подрисовывают черной краской усы и бороды, женским — локоны, спускающиеся от висков на щеки. Лаконизм формы, нейтральное выражение лица оставляют простор для воображения зрителя: по ходу действия куклы кажутся то смеющимися, то рыдающими, то испуганными, то задыхающимися от гнева.

В дарбаре, т. е. на заднике, среди кукол, изображающих знатных особ, находится и герой пьесы. Но эта кукла редко покидает дарбар, так как еще одна особенность театра заключается в том, что история героя, именем которого названа пьеса, занимает в представлении мало места. Основное ее содержание составляет традиционный набор не связанных между собой номеров, в которых куклы то пляшут, то показывают цирковые трюки, то разыгрывают жанровые сценки. Обязательные для исполнения этих номеров куклы: танцовщица, уборщик, водонос, *чобдар* (комедийный персонаж в роли церемониймейстера, распорядителя дарбара), заклинатель змей, барабанщик, наездник на лошади, жонглер, танцующий верблюд, крокодил, заглатывающий жертву, кукла-оборотень и др. Куклы для героев и тероинь любой пьесы —

160

одни и те же в комплекте, в каждом конкретном случае они получают разные имена. Соединение вставных номеров с сюжетом пьесы формальное, они включаются в сюжетную ткань представления под тем или иным предлогом, чаще всего — как выступление бродячих артистов, как дивертисмент. Представление катхпутли длится 2—4 часа. Плата за него ничтожно мала, особенно в деревнях. К. Гупта пишет, что в 1930-х годах крестьяне редко рассчитывались деньгами, обычно давали актерам немного зерна или каких-нибудь продуктов. Кукольники проводили остаток ночи в деревне, а наутро снова отправлялись в путь.

*Репертуар* катхпутли

До нас дошло четыре названия марионеточных представлений: «Викрама», «Притхвирадж», «Дхола-Мару», «Амар-сингх Ратхоур». Какие эпизоды из многочисленных рассказов о царе Викраме входили в кукольное представление — неизвестно. О сюжетах пьес «Притхвирадж» и «Дхола-Мару» можно судить лишь по литературным источникам. И только текст пьесы об Амарсингхе Ратхоуре записан полностью.

Притхвирадж — лицо реальное. Князь, носивший это имя, жил в XII в., владел обширными землями в Раджастхане, в том числе и городом Дели, покровительствовал наукам и искусствам. Его придворный поэт Чанд Бардаи сложил поэму «Притхвирадж расо», прославляющую рыцарские качества князя, его бесстрашие и мужество, благородство и верность слову. Князь погиб в 1192 г., сражаясь с напавшими на его страну афганцами. Вместе с ним погиб и Чанд Бардаи. Литературоведы полагают, что поэму завершил сын погибшего поэта [118, с. 367—369].

Поэма начинается с обращения к божествам-покровителям рода Притх-вираджа, затем излагается родословная князя, говорится о его рождении, детстве, юности, восшествии на престол, о ратных подвигах и любовных приключениях. Далее описывается, как князь принимает сбежавшую от афганского правителя (газнийского султана) жену, как оскорбленный султан начинает из-за этого войну, однако терпит поражение и попадает в плен. Милостивый и благородный Притхвирадж отпускает царственного пленника с почестями. Но султан злопамятен. Он собирает огромную армию и снова направляется в Индию. На этот раз поражение терпит Притхвирадж, его армия уничтожена, сам он взят в плен и отвезен в столицу афганцев, где его ослепляют. Нищего и беспомощного Притхвираджа находит его верный поэт. Князь обращается к нему с двумя просьбами: избавить его от страданий и позора и отомстить султану, т. е. лишить его жизни и убить султана. Чанд Бардаи выполняет последнюю волю своего господина, а затем убивает и самого себя.

(Весь финал поэмы, так же как романтический повод к войне и пленение Притхвираджем афганского султана, вымыш-

161

лен; Притхвирадж и сопровождавший его в сражении Чанд Бардаи, как уже упоминалось, погибли в 1192 г., султан Газни прожил после этого похода еще 15 лет.)

На северо-западе Индии с давних времен была очень популярна баллада о царевиче Дхоле и царевне Мару. Народные певцы распевали ее, вероятно, еще в XII—XIII вв. В XVI в. появилась ее первая литературная обработка, в. 1946 г. один из вариантов баллады был опубликован на языке хинди, а в 1962 г. вышла монография на французском языке индолога Шарлотты Водвилль, специально посвященная исследованию сюжета [449].

Пьеса «Дхола-Мару» исполняется раджастханскими кукольниками до последнего времени. В каждой семье потомственных марионеточников история рассказывается чуть-чуть-по-разному, обрастает своими деталями, но в общем сюжет пьесы сводится к следующему.

Родители героев случайно встретились, обручили своих малолетних детей и разъехались по своим царствам. Дхола и Мару выросли, не зная о помолвке (родители ничего не говорили детям из суеверия). Дхола женился на другой принцессе, а Мару узнала о том, что у нее есть жених,, от заезжих купцов (по другим версиям — во сне). Она начинает тосковать. и сохнуть по суженому — ею овладевает смертельная болезнь (букв, «любовный недуг»). Родители Мару отправляют послания Дхоле, раскрывающие тайну его обручения с их дочерью, но послания перехватывает ревнивая жена Дхолы. Спасти Мару помогают бродячие актеры, которые рассказывают Дхоле о далекой прекрасной невесте в своем представлении. Герой, узнав о суженой, тотчас собирается ехать за ней. Тщетно ревнивая супруга пытается его удержать. Обрученные встречаются, их венчают, и молодые супруги отправляются в обратный путь. Их поджидает много опасных приключений (набор приключений также варьируется), но в конце концов они благополучно прибывают во дворец Дхолы. Он примиряет, обеих жен, и все, видимо, счастливы (легенда зародилась и бытует в среде, где многоженство разрешено обычаем, поэтому многоженство героя никого не беспокоит).

Текст пьесы об Амарсингхе Ратхоуре целиком записан и опубликован в 1967 г. раджастханским фольклористом Ма-хендрой Бханаватом [22]. К сожалению, М. Бханават сосредоточил внимание на словесном аспекте представления, он записал текст песен, диалоги, но очень кратко и далеко не всегда объясняет, что в это время делают куклы и как они это делают. Между тем в раджастханском народном марионеточном театре зрительный ряд едва ли уступает слуховому: во всяком случае, в том виде, в каком театр этот дошел до нашего времени, пантомима, физическое действие, движение стали его главными выразительными средствами. Поэтому, чтобы, с одной стороны, предложить читателям более или менее полное описание особенностей раджастханского народного кукольного театра, а с другой стороны, приспособить запись М. Бханавата к дальнейшему сравнительному анализу, пришлось сначала выделить в сплошном тексте ос-

162

новные сцены (у М. Бханавата этого деления нет), а затем, прибегая к другим источникам, уточнять, что в этих сценах происходит под пение ведущей или параллельно с ее репликами.

Основным источником, дополняющим запись М. Бханавата, послужили спектакли делийского кукольного театра «Сутрадхар», показанные в Москве в 1984 г. В них входило (как фрагмент одной из пьес) представление раджастхан-ских марионеток. Это представление в представлении исполнил потомственный раджастханский кукольник Джягдиш Бхатт. Кроме того, к анализу привлекались раджастханские народные марионетки из коллекции музея ГАЦТК и других собраний, а также описание американского кукольника Била Бэрда, видевшего представления катхпутли в Удайпуре.

В результате анализа текста М. Бханавата в представлении «Амарсингха» были выделены следующие сцены:

Вступление — гимн Кришне. Исполняет ведущая (дхолаквали)

1. Барабанщик (дугдугивала)—играет на барабане дугдуги.

2. Уборщик (джхарувала) — подметает пол

3. Водонос (б.хишти) — физическое действие неясно

4. Распорядитель (чобдар) — «встает на часы» в ожидании гостей

5. Драка распорядителя с барабанщиком

Длинная песня, исполняемая ведущей и предваряющая съезд гостей

6. Салаватхан, вазир и шурин падишаха (игра слов: «шурин» и «злодей», «негодяй» звучат одинаково)

7. Назам уд-дин, наваб Хайдарабада

8. Аксакдола Патхан, наваб Лакхнау

9. Актер из Джайпура (бханд) —трюковой номер ,10. Богатырь Тисмархан («тот, кто 30 раз победил»)

11. Мансингх, раджа Джайпура

12. Аджидсингх, раджа Джодхпура

13. Амарсингх Ратхоур, раджа Нагора

14. Рамсингх, юноша, племянник Амарсингха

15. Арджунгор, раджа Бароды, шурин Амарсингха

16. Паттебаз (тот, кто владеет *патта)* —танец куклы с кривой саблей

17. Падишах

18. Пильпили и Ладу — разговорная звукоподражательная сценка

19. Верблюд и погонщик (унт и унтвала) — танец

20. Танцовщица (начневали)

21. Наездник (гхоревала)

22. Жонглерша (гендвали)

23. Садовница (малин)

24. Лейла и Маджну

25. Ткачиха (джулахин)

26. Стиралыцик и крокодил (дхоби и Mai ар)

27. Жена дхоби и чобдар

28. Заклинатель змей (саперевала)

29. Амарсингх и Салаватхан

30. Битва Амарсингха с раджами

31. Амарсингх и Арджунгор — сцена гибели Амарсингха

32. Рамсингх и Арджунгор — Рамсингх мстит за погибшего дядю

163

Перечень сцен выявляет в представлении четыре части:

I. Сцены 1—5: подготовка к съезду гостей во дворце падишаха.

II. Сцены 6—17: съезд гостей (однообразие действия разбивается дивертисментными сценами 9, 10 и 16).

III. Сцены 18—28: дивертисмент.

IV. Сцены 29—32: история об Амарсингхе. А теперь — более подробное описание сцен.

Ведущая представляет кукол чаще всего в форме диалога («Ты кто?» «Как тебя зовут?» «Зачем пришел?» и т. д.), иногда описательно (это — такой-то пришел, пришел сделать то-то). Пантомимическое действие почти всегда сопровождается песней. В диалоге много шуток, намеков, понятныл только местным жителям.

Барабанщик играет на плоском, лежащем на земле одностороннем барабане. М. Бханават не описывает куклу, но, по всей вероятности, это одна из немногих кукол комплекта с ногами: она как бы сидит, обхватив ногами барабан. Обе руки куклы скреплены на палке, которой она бьет по барабану. Кукла управляется одной нитью, идущей от головы к кончику палки. Подобный номер показывал в Москве Джягдиш Бхатт.

У куклы-уборщика такой же принцип управления: ее руки как бы держат метлу. Кукла без ног, их заменяет длинная юбка. Уборщик крутится вдоль сцены, как бы подметая пол: кукла управляется одной нитью. Ведущая, представляя уборщика, говорит, что он пришел убрать во дворце падишаха («В дарбаре»,— говорит она); когда кукла подметает, ведущая приговаривает: «Мети, мети хорошенько! Мети как следует!»

Водонос выходит с кувшином. Как он ведет себя физически, выяснить не удалось. По тексту М. Бханавата, ведущая исполняет песню водоноса, в которой говорится о кувшине, о «сладкой» воде и т. п., и ведет с куклой шутливый диалог (например, на вопрос, как зовут водоноса, он отвечает: «Бадаль» (бадаль — облако, туча); на вопрос, может ли он принести настоящую воду, отвечает, что настоящую воду носят настоящие водоносы, он же — кукла, а у кукол все по-кукольному).

В конце первой части выходит одна из главных кукол комплекта — чобдар. Это распорядитель, дворецкий, церемониймейстер падишаха. Ведущая велит ему «стоять на часах», ждать гостей, так как ко двору падишаха должны съехаться великие раджи и знатные навабы. Не успел чобдар замереть, как на сцену вприпрыжку выскакивает барабанщик (вприпрыжку, так как ноги его обхватывают барабан). Ведущая вступает с ним в разговор. Выясняется, что его зовут Карбар-хан (что значит «шум», «скандал», «ссора», «беспорядок»). «Ты зачем пришел?» — «Играть».— «Так давай играть вместе!» Они начинают играть вместе, но барабанщик бьет своей палкой все время невпопад. Ведущая сердится, говорит, что он плохо играет, «производит беспорядок», она жалуется на него чобдару. Чобдар кричит на кукольного музыканта: «Как ты смеешь устраивать беспорядок во дворце падишаха?» Барабанщик продолжает беспорядочно барабанить. Чобдар: «Сейчас разобью твой инструмент!» Барабанщик: «А я всажу тебе в глотку палку!» Ссора разгорается все сильнее. Чобдар бьет музыканта, тот падает и лежит неподвижно, будто умер. «Он умер!» — кричит чобдар. Ведущая советует пощупать пульс у лежащего. Чобдар наклоняется, потом говорит: «Совсем мертвый!» И разражается рыданиями. Порыдав, он вызывает уборщика и велит ему унести «труп» умершего «негодяя». Но туг барабанщик вскакивает, прыгает на голову чобдара, бьет в барабан — и в таком виде куклы удаляются со сцены.

Вступлением ко второй части служит длинная песня ведущей, затем начинается съезд гостей — парад-алле раджей и навабов. Ведущая называет каждую куклу всеми титулами, а чобдар ведет с гостем почти неизменный диалог: «Заходите, милости просим! Здравствуйте!» Гость отве-

164

чает: «Здравствуйте!» — и куклы обнимаются. Чобдар: «Как поживает ваша жена, детки? Здоровы?» — «Здоровы».— «Как настроение? Хорошее?» — «Хорошее!» Затем чобдар приглашает гостей пройти во дворец на отведенное ему место (куклу-гостя вешают на задник). При выходе Амар-сингха ведущая исполняет специальную песню о его подвигах.

Монотонность действия этой части разрывается несколькими вставными дивертисментными номерами (нужно сказать, что традиция интуитивно учла все психологические нюансы восприятия театрального зрителя, законы ритма сценического действия, которые так часто нарушаются современными режиссерами). После выходов трех важных особ, когда зрители уже привыкли к стереотипу сцен съезда и, с одной стороны, ждут похожую на предыдущие сцену, а с другой — готовы заскучать, поскольку все уже известно, неожиданно вместо предполагаемого очередного гостя на сцену выходит совсем не знатная особа. «Ты кто такой?» — спрашивает ведущая.— «Бханд» (что значит «шут», «комик», «весельчак», бродячий актер, возможно, это диалектный вариант слова «бхатт»),— «Для чего пришел?» — «Представлять». Ведущая: «Ты деревянная кукла, что же ты будешь представлять?» — «Из одной жизни сделаю две, из одного лица — два!» Смысл ответа бханда остался бы неясным (М. Бханават реплику не комментирует), если бы Джягдиш Бхатт не показал в Москве трюковый номер с куклой о двух головах. У Джягдиш Бхатта номер выглядел следующим образом. На сцену являлся усатый молодец, начинал танцевать и вдруг, прямо на глазах у зрителей, превращался в красотку совсем в другом наряде. Публика не успевала ахнуть, а перед нею снова уже плясал мужчина с усами. И так несколько раз, с небольшими вариациями, и с каждым разом смех в зале нарастал, до того превращение было неожиданно и «чисто» сработано. На этом дело не кончалось. В финале за спиной у усатого танцовщика оказывалась красотка, и он, как бы испугавшись, опрометью убегал со сцены, унося ее на закорках.

В этом номере использовалась кукла с двумя торсами и головами, скрепленными как фигуры на игральных картах. Одна половина висит вниз головой под юбкой. К каждой голове идет пара нитей, точнее, два конца одной длинной неразрезанной нити, которую кукловод держит за середину. Натягивая нить одной головы и ослабляя нить другой, куклу можно мгновенно переворачивать вверх тормашками. Падающая вниз юбка тут же скрывает вторую голову, контрастная по цвету юбочная подкладка создает впечатление нового костюма. В финале кукольник не отпускает до конца вторую нить, нижняя голова приподнимается, задирая край юбки, и торчит за плечами у первой.

У разных марионеточников номер немного варьируется, как и сама кукла. 1ак, в коллекции американской кукольницы Марго Лавлейс хранится кукла с двумя лицами на одной голове (спереди — мужским, сзади — женским), а юбка сшита из двух разных кусков ткани, стыкующихся по бокам; эту куклу, таким образом, нужно поворачивать задом наперед, а пе вверх тормашками [337, с. 76]. Гастролировавший по Индии другой американский кукольник, Билл Бэрд, видел сценку с подобной трюковой куклой-оборотнем, только ее драматургия была несколько иной: кукла, которую Бэрд называет «клоуном», преследовала красотку, но стоило преследователю приблизиться к ней, как красотка оборачивалась «людоедкой», клоун вопил от ужаса, закрывал голову руками и бросался наутек, и теперь уже «людоедка» преследовала незадачливого ухажера. Потом вдруг она снова превращалась в красавицу, клоун снова не мог устоять перед ее чарами, снова с воркующими, нежными нотками в голосе приближался к ней, хотел ее обнять, но как только он нагибался, красотка тут же превращалась в чудовище — и все повторялось [212, с. 54].

Оживление сценического действия усиливает кукла Тисмархана (богатыря, или «того, кто 30 раз победил»), выходящая вслед за бхандом. Ведущая говорит, что это очень отважный, храбрый, смелый человек и что его тоже нужно проводить на дарбар. Чобдар соглашается, ведет гостя

165

в «зал приемов». И тут начинается комическая сценка. Тисмархан «садится» на место падишаха и засыпает, чобдар то уговорами, то руганью, то тумаками старается его согнать, они переругиваются, а ведущая уговаривает: «Дорогой чобдар, не ссорьтесь во дворце падишаха!», но ее увещевания не помогают. В конце концов чобдар выталкивает Тисмархана с падишахского места и водворяет на другое (видимо, кукловод сначала вешает куклу-богатыря в центре, а потом перевешивает ближе к краю сцены).

Вероятно, чтобы дать зрителям перевести дух перед самым главным выходом — падишаха, кукла паттебаза исполняет танец с кривой саблей в руке. Торжественный выход верховного владыки заканчивает парад-алле знати; «зал приемов» заполнен: вдоль всей сцены на темном заднике висят куклы, изображающие раджей, навабов, воинов. Начинается дивертисмент. По записи М. Бханавата, в нем 11 номеров (18—28). Больше половины (19—22, 24, 28) построено на физическом действии — это танцевально-пантомимические сценки. К ним примыкают сценки 26 и 27, пантомима в них сочетается с диалогом. Из остальных трех одна основана на звукоподражательных эффектах (18), другая — вокальная (23), третья сочетает диалог со зрительным трюком (25). В последней (25) ткачиха жалуется на то, что во время голода съела пряжу и. теперь не может ткать ковер. Ведущая вызывает на сцену другую куклу, и та вытаскивает изо рта ткачихи кончик нитки — нитка тянется как из разматывающегося клубка. Знаменитая арабская легенда о трагической любви юноши Кайса ибн Муада по прозвищу Меджнун («одержимый») к девушке Лейли [104] в радж^стха иском представлении выглядит так. Выходит Маджну и кричит:, «О Лейла1 О Лейла!» Выходит Лейла. При виде ее Маджну падает. Лейла : начинает рыдать, думая, что он умер. Маджну приходит в себя, они обнимаются, Лейла нежно обмахивает Маджну платком, и они уходят.

Очень популярны номер с крокодилом и обычно следующая за ним сценка, в которой подтрунивают над женской «верностью» и «постоянством». Автору известны два варианта. В одном выходит дхоби (мужчина-прачка); на вопросы ведущей он отвечает, что пришел стирать белье «господина». Ведущая предупреждает, что в реке живет крокодил, что он может напасть на дхоби. Дхоби храбро отвечает, что он будет драться с крокодилом. Выползает крокодил, хватает дхоби и уносит его. Выходит жена дхоби. Узнав от ведущей, что мужа съел крокодил, она начинает причитать: «О мой дхоби! О мой дхоби!» Выходит чобдар. «Что за шум?» Жена: «Господин, мой дхоби умер».— «Ну и пусть, выходи за другого».— «За кого?»— «За меня!» — «Ты старый!» — «Ты сама старая!» — «Мне тринадцать лет!» — «А мне двенадцать! Чем мы не пара?» Жена дхоби, подпрыгивая и размахивая руками «Снова выйду замуж! Снова выйду замуж!» И обе куклы уходят. Этот вариант записан М. Бханаватом. В другом, виденном Б. Бэрдом, на берег реки приходят дхоби и его жена. Они ведут осла, на которого навьючено белье для стирки. Идет комическая сценка с упрямым ослом; наконец жена дхоби уводит осла, а дхоби начинает стирать. На него нападает крокодил, дхоби вопит, зовет на помощь. Прибегает жена, прыгает на берегу, тоже вопит, размахивает руками, а крокодил тем временем утаскивает несчастного стиралыцика. Жена бежит ко двору Великого Могола, но правитель — слишком высокой касты, чтобы разговаривать с женой дхоби. Однако он милостив и высылает к ней стражника. Тот сразу начинает ухаживать за женой дхоби. Постепенно вопли жены переходят в нежное мурлыканье. Ясно, что жена дхоби уже не помнит, зачем примчалась ко двору. Зрители хохочут, видя, с какой легкостью она забыла только что погибшего супруга [212, с. 50].

Танцевально-цирковые сценки, как уже говорилось, требуют большого мастерства и опыта кукловождения — заставить примитивную по технике куклу изображать цирковые трюки непросто. Несколько примеров помогут объяснить, как это делается.

Танцовщица кружится, делает движения бедрами, но главный трюк этого номера в том, что она слегка нагибается, подхватывает рукой подол,

166

поднимает его и кружится с расправленной веером юбкой; если вспомнить, что у куклы кистей рук нет, то можно представить, что не так-то легко подцепить обрубком тряпичной руки кайму юбки и потом удержать ее; помогает подхватить край юбки булавка, втыкаемая в кончик руки, но для того, чтобы это проделать, притом при быстром, постоянном движении куклы, нужна большая сноровка. Номер с танцовщицей входил в программу Джягдиша Бхатта. Нить, управляющая кукольными руками, была разрезана, каждая рука управлялась отдельно, кукла подхватывала подол сначала одной рукой, потом — другой.

Номер наездника на лошади еще сложнее. В описании М. Бханавата ведущая спрашивает наездника, умеет ли лошадь танцевать. Наездник отвечает утвердительно. Начинается демонстрация цирковых трюков; она обрывается тем, что лошадь сбрасывает наездника. Ведущая кричит: «Эй, чобдар! Лошадь в дарбаре! Поймай ее и прикажи искупать!» (вероятно, куклу-наездника убирают за кулисы, в тексте Бханавата о нем больше не упоминается). Является чобдар, обращается к лошади: «Эй, лошадь!» Лошадь машет хвостом. Чобдар подходит к ней — лошадь бьет его ногами. Чобдар падает, вопит благим матом. Между ним и ведущей идет диалог (построенный на игре слов), затем ведущая советует чобдару принести лошади корм. Чобдар приносит, но как только он приближается к лошади, та снова его лягает. Чобдар снова вопит от боли, причитает: «Я умер! Я умер!» Вмешивается ведущая: она сажает чобдара на лошадь, и та скрывается за кулисами.

Номер с наездником был показан Д. Бхаттом немного иначе, без сбрасывания наездника и без чобдара, в виде чисто циркового аттракциона. Лошадка с наездником сначала танцевала как цирковая, а потом — так, как цирковая уже не может,— исполняла, например, «танец хвоста», т. е. вертела хвостом в такт музыке; наездник лихо скакал на ней, то припадая головой к лошадиной шее, то становясь на ее спину ногами, то, вольтижируя, «на полном ходу» проскальзывал раз за разом под ее животом *и* снова садился верхом. Заканчивался номер чисто кукольным трюком: лошадка уезжала со сцены верхом на наезднике. Д. Бхатт работал двумя нитями. Одну, прикрепленную к макушке наездника, он наматывал на палец левой руки (наездник не сваливался с лошади и в то же время мог лежать, сидеть, стоять на ней, крутиться вокруг ее живота, так как его кривые ноги обхватывали корпус лошади и были скреплены внизу планкой). Вторую нить, идущую от головы к хвосту лошади, Бхатт держал посредине правой рукой. Весь каскад цирковых трюков выдавался с помощью этих двух нитей.

Зрелищный и смешной, хотя и не очень сложный по технике, номер заклинателя змей. У Джягдиша Бхатта заклинатель заставлял своей флейтой подниматься все выше и раскачиваться в такт музыке двух грозных кобр. Движения кобр были абсолютно синхронны и полностью совпадали с движениями флейты, которую заклинатель то подносил ко рту, то опускал; раскачивания становились все сильнее, вот змеи уже поднялись на кончики хвостов. По мере того как кобры распалялись, приходили в экстаз, заклинатель все больше изнемогал, голова его клонилась все ниже, звуки флейты становились прерывистыми, пока совсем не смолкали,— заклинатель засыпал. В ярости кобры набрасывались на него, обвивались вокруг его фигуры, тормошили, толкали, требуя музыки. Музыкант просыпался, но ненадолго — и снова кобры бросались его будить. И так несколько раз — и каждый раз с какой-нибудь новой смешной и неожиданной деталью в «поведении» кобр. Бхатт работал в этом номере двумя нитями. Одна управляла кобрами, спускаясь концами к их головам. Кукловод держал ее за середину, поэтому движения кобр были совершенно одинаковы. Вторая нить была в другой руке кукловода и управляла заклинателем, точнее — флейтой с прикрепленными к ней кукольными руками.

Дивертисмент занимает основную часть времени представления. Лишь четыре финальные сцены рассказывают историю об Амарсингхе. Герой пье-

167

сы, Амарсингх Ратхоур, раджа Нагора, выходит на сцену с мечом в руке. Навстречу ему выходит Салаватхан, вазир падишаха. Салаватхан не пускает Амарсингха во дворец падишаха, говоря, что на это нет приказа, он оскорбляет Амарсингха, называя его «темной деревенщиной». Амарсингх отвечает на оскорбление мечом: «Вот тебе, прими удар Амарсингха!» От удара Амарсингха Салаватхан подлетает в воздух, падает, вскакивает и в ужасе, с воплями убегает. Амарсингх продолжает размахивать мечом, и от его ударов раджи, навабы, воины, висящие на заднике, падают один за другим на землю (кукловод по очереди отвязывает кукол). К Амар-сингху выходит Арджунгор (муж его сестры). Он хитростью заманивает героя в ловушку и убивает его (в тексте Бханавата — отрубает голову). В заключительной сцене племянник Амарсингха, Рамсингх, мстит за героя: он вступает в бой с Арджунгором и побеждает его.

*Некоторые обобщения*

Анализ текста «Амарсингха Ратхоура», опубликованного М. Бханаватом, выявляет следующее.

Для представления требуются 34 куклы. Из них 11 вывешиваются на заднике, 5 изображают зверей (верблюда, лошадь, крокодила, двух змей).

В представлении можно выделить 32 сцены. Из них толь-. ко 5 связаны с героем, имя которого носит пьеса: а) выход Амарсингха — представление куклы публике; б) расправа Амарсингха с оскорбителем — Салаватханом; в) битва Амарсингха с раджами — сторонниками падишаха; г) гибель Амарсингха; д) отмщение за героя. Остальные 27 сцен, вероятно, исполняются в том или ином наборе, а может быть и полностью, в любой другой пьесе (например, в сюжет пьесы «Дхола-Мару» вплетается представление бродячих актеров, там оно органично связано с развитием интриги, дает ей новый поворот).

Композиция представления, ряд сцен и персонажей почти целиком совпадают с таковыми иранского традиционного марионеточного театра (а иногда идентичность распространяется и на сцену-палатку, о чем упоминалось выше). В меньшей степени, но вполне явно и сходство с узбекским народным марионеточным театром. Это обнаруживается при сравнении текстов иранского марионеточного представления «Шах Селим» («Шах Афзаль»), записанного Р. Галуновым [30], и узбекского представления «Саркардаляр» («Начальники»), записанного М. Гавриловым [24, с. 25—36], с текстом «Амарсингха Ратхоура». Поскольку узбекское марионеточное представление в данной книге не описано, то для удобства сравнения приводим перечень его сцен.

«Саркардаляр» («Начальники»)

Представление узбекских марионеток начала XX в. в записи М. Ф. Гав-рилова; узбекское название марионеточного театра — *чадыр-хайаль,* букв, «палатка призраков»

168

*Основные сцены представления*

Вступление (поет ведущий — *корпармон)*

1. Ясаул (персонаж, аналогичный чобдару)

2. Див (выносит стулья, садится, не хочет уходить)

3. Ясаул и див (драка — ясаул убивает дива)

4. Уборщик подметает, потом засыпает на троне

5. Ясаул и уборщик (ясаул будит уборщика, они переругиваются, ясаул прогоняет уборщика)

Ведущий играет на бубне и поет, *начинается съезд «начальников»*

6 Первый начальник (Маргеланский курбаши)

7. Второй начальник (Самаркандский офицер)

8. Третий начальник (Ургенчский падишах)

9. Четвертый начальник (Маргеланский казий)

10. Пятый начальник (Мадамин-бек из Ходжента, известный в начале XX в. главарь басмачей)

11. Шестой начальник (Абдур-рахман-хан из Ферганы)

12. Китайский консул из Кашгара

13. Ургунтский падишах («с семью тысячами человек»)

14. Ташкентский падишах (выезжает на слоне, садится на трон)

15. Ясаул (пошептавшись с падишахом Ташкентским, говорит корпар-мону, что падишах велел привести девиц)

*Начинается дивертисмент*

16. Две танцовщицы

17. Пожиратель огня

18. Жонглер яблоками

19. Обезьянка и ее дрессировщик

20. Жонглер с тазом

21. Змея и аист (выползает змея, раскрывает пасть, спускается аист и уносит змею)

22. Охотник (стреляет в аиста, тот падает на землю, охотник уносит птицу)

23. «Сам соглашайка» (разговорная комедийная сценка).

24. Осел (корпармон предлагает ясаулу купить осла, говорит, что осел смирный; ясаул хочет сесть на осла, тот его лягает, не дается, ясаул все-таки садится, но осел его сбрасывает; чертыхаясь, ясаул уходит)

25. Ясаул (снова приближается к падишаху Ташкентскому и как бы шепчется с ним, затем объявляет, что падишах приказал привести войско)

26. Войско (солдаты маршируют, стреляют ракетами)

27. Пушкарь (вывозит четыре пушки, к каждой подносит огонь, и пушки дают залп)

28. Ясаул (объявляет, что представление закончено: «Приходите завтра, представление будет еще лучше этого!»)

Между североиндийским, иранским и узбекским театром сходство проявляется в следующем.

Во всех трех типах представлений композиция пьесы включает: а) пролог — подготовку к съезду именитых гостей во дворец шаха «ли падишаха, б) парад гостей, в) дивертисмент. Узбекское представление на этом исчерпывается. В иранском шах покидает сцену, не дожидаясь

169

конца дивертисмента; выступление кукольных артистов продолжается, пока не является Гуль (демон, или, как он себя рекомендует: *«Я* — Гуль пустыни и пожиратель людей») и не уносит всех кукол за кулисы. В индийском «Амарсингхе» после дивертисмента следует собственно история героя.

Во всех трех традициях куклы, изображающие высокопоставленных особ, вывешиваются на заднике и остаются почти все время на сцене; в иранском и узбекском театре для них выносят и ставят троны 7.

Во *всех* трех записанных пьесах присутствует распорядитель представления (раджастханекий чобдар, «смотритель дворцовых зданий» в иранском варианте, ясаул — в узбекском). Во всех трех вариантах эта кукла — одно из действующих лиц пьесы. В иранском «Шах Селиме» кроме куклы-распорядителя и сцен съезда гостей аналогичны индийским: водонос, уборщик, трубач, барабанщик, жеребенок (лягающий и сбрасывающий конюха), верблюды (выезжающие с музыкантами на спинах), танцовщицы, жонглер, богатыри с палицами в руках (пэхлэваны, которых, вероятно, можно считать аналогами паттебаза с мечом или саблей в руке),. Гуль и собака (куклы, приспособленные для хватания и уноса со сцены других кукол, аналогичные индийскому крокодилу) . В тексте «Шах Селима» встречается реплика ведущего: «Посмотрите на Лейли, посмотрите на Маджуна!», но имеются ли в комплекте эти куклы и появляются ли они на иранской марионеточной сцене, из записи Р. Галунова неясно. В узбекском представлении «Начальников» сходных сцен и кукол меньше (оно вообще короче: если в иранском записано 46 сцен, то в узбекском — 28). К ним относятся: уборщик, осел (сбрасывающий ясаула), танцовщицы, жонглеры, а также сценка, построенная на звукоподражательных эффектах, в которой участвуют дрессировщик и обезьяна (май-мунчи и маймун) и которая перекликается со сценкой Пиль-пили и Ладу. В съезде «начальников» выходят девять кукол, главная из них — «падишах Ташкентский». Общие для всех трех записанных пьес и две сценки пролога: в первой один из второстепенных персонажей усаживается на царское место, засыпает там, а распорядитель с трудом его выталкивает, во второй происходит убийство (в индийском варианте — мнимое) одного из персонажей, «нарушающего порядок» во дворце верховного правителя.

Выявленные черты сходства нельзя объяснить только типологически, они говорят о воздействии одной из этих традиций на другие. Но какой на какие? В связи с этим вопросом хотелось бы высказать следующие соображения.

Во-первых, надо обратить внимание на соответствие названия представления его содержанию. В традиционном народном кукольном театре пьеса (представление), как прави-

170

ло, называется именем главного героя. Наибольшее соответствие находим, в иранском «Шах Селиме», наименьшее — в раджастханском «Амарсингхе», некоторую размытость названия, неопределенность главного героя — в узбекских «Начальниках».

Во-вторых, можно обнаружить утрату некоторыми персонажами индийского « узбекского театра функциональной нагрузки в пьесе, связи с ее сюжетной линией. Например, водонос в иранском представлении является на сцену до уборщика, чтобы полить царский двор,— оба эти персонажа наводят чистоту перед готовящимся приемом гостей. В индийском представлении функция водоноса забыта, он является совсем не для наведения порядка, не для уборки перед съездом гостей. Его выход становится одним из номеров дивертисмента; связь с развитием сюжета, существующая в иранском театре, здесь порвана. В узбекском варианте потеряна не только функция, но и сам персонаж. В индийском и узбекском вариантах утрачивает свою функцию и инфернальный персонаж иранского театра — Гуль. Основная функция Гуля — уносить кукол со сцены «в мир иной». Его узбекский аналог — див выходит лишь в начале представления, выносит на сцену трон, усаживается на него и засыпает, ясаул его убивает. В индийском театре функция Гуля — хватать и уносить кукол — сохранилась, но сам фантастический персонаж переосмыслен: он превратился в не менее страшного, но вполне земного, реального крокодила.

В-третьих, ориентиром при определении источника влияния служит отчасти и титул «падишах». Правда, для раджа-стханского варианта этот иранский титул хотя и иностранный, однако не совсем чужой — им называли себя правители Могольской империи. Но в узбекской пьесе использование титула, бесспорно, указывает на иранский источник заимствования: в узбекском театре смысл иноземного титула даже не осознается до конца, так как он входит не только в имя верховного владыки (падишах Ташкентский), но и в имена более низких по рангу приезжающих к нему гостей, среди которых падишах Ургенча и падишах Ургунта.

Рассмотренные факты приводят к следующим выводам.

На севере Индии в доисламскую эпоху существовали, вероятно, танцевально-повествовательные кукольные представления, похожие на бытующие и поныне в марионеточном театре Южной Индии. Следы этого доисламского повествовательного театра сохранились в названиях кукольных пьес («Викрама», «Притхвирадж», «Дхола-Мару», «Амарсингх Ратхоур»), во вступительном гимне, обращенном к Кришне, в обряде погребения кукол и в нескольких сценах (в 5 из 32) пьесы «Амарсингх», записанной М. Бханаватом.

Под воздействием иранских представлений (начало это-

171

го процесса логичнее всего отнести ко времени воцарения на севере Индии династии Великих Моголов, т. е. к XVI в.) доисламские пьесы или совсем ушли из репертуара кукольного театра, или, сохранив исконное название, свернули старое содержание до нескольких, почти пантомимических, сцен, уступив большую часть представления эффектному зрелищу — параду кукол и цирковым аттракционам.

*Народные марионетки Ориссы*8

В Ориссе, расположенной на востоке Индии, марионеток называют *кандхаи ната, сакхи ната, сакхи кандхаи (канд-хаи* — кукла, *ната* — танец, *сакхи* — девушка). Это самая популярная у местного населения форма кукольного театра. В основном кукла и сцена мало отличаются от раджастхан-ских. Одно из местных приспособлений — деревянная треугольная рамка, на которую собираются немногочисленные (три-четыре) нитки. Устройство сцены предельно простое: между двумя кольями натягивают невысокую занавеску. Почти все куклы без ног, ноги заменяет длинная юбка, которую здесь называют *гхагра.* В южных районах Ориссы марионетки с ногами встречаются чаще. Размер кукол также варьируется в разных областях — от 24 до 68 см. Головы вырезают из дерева, в скульптуре и одежде копируют стиль знаменитых орисских храмов и костюмы народной танцевальной драмы джатра. В комплекты кукол входят фигуры животных: лошади, слона, тигра, козла.

В труппе, обычно состоящей из членов одной семьи, че-тыре-пять человек: кукловод и его помощник, двое рассказчиков-певцов, музыкант, .играющий на барабане *пакхавак.* Кукловод и его помощник стоят позади занавески, музыкант и певцы-рассказчики сидят сбоку, на виду у зрителей. Рассказчики играют на цимбалах. Диалог между куклами ведут кукловод и помощник, историю рассказывают и поют, а также комментируют действие на кукольной сцене рассказчики. Бродячую труппу в 70-х годах нашего века еще можно было увидеть на деревенском празднике или на городском базаре, но кукольники вынуждены зарабатывать на жизнь другими способами, их потомственная профессия теперь уже не позволяет прокормить семью.

В репертуаре орисских марионеток—истории о Кришне и Радхе. Однако в представление обязательно включаются комические оценки и цирковые номера (например, похожие на раджастханские номера наездника на лошади, жонглера, танцовщицы). Записанных пьес орисских марионеток нет, но истории о Кришне широко известны в литературных обработках, об их переводах и пересказах на русском языке уже говорилось в первой главе.

172

*Народные марионетки Бенгалии*

О бенгальском театре марионеток в литературе не писали (во всяком случае, на европейских языках). Но в 1979 г. на Международный кукольный фестиваль, организованный в Ташкенте, приезжала труппа народных бенгальских кукольников из Бангладеш, т. е. из Восточной Бенгалии (исторически сложилось так, что Бенгалия оказалась разделенной на две части: одна вошла в Индию как штат Западная Бенгалия, другая стала самостоятельным государством Бангладеш). Представление, показанное на фестивале, позволяет судить о бенгальских традиционных марионетках.

Бенгальские куклы, как .и раджастханские, маленькие, управляются всего несколькими нитками. Кукловод скрыт занавесом-задником и портальной рамой (возможно, сделанной для фестивального выступления).

Представление состояло из коротких бытовых сценок, никак не объединенных общим сюжетом. На сцену то выезжал на норовистой лошадке наездник (лошадка всячески старалась его сбросить, что ей в конце концов и удавалось), то танцовщицы исполняли народные танцы (удивительно похоже воспроизводя движения бедрами и руками), то музыканты плыли в лодке, играя на разных инструментах, то к увлеченному рыбной ловлей крестьянину подкрадывался крокодил, разевал огромную розовую пасть, заглатывал рыбака и уползал с ним за кулису, то бенгальский тигр сжирал неосторожного охотника; была сценка, в которой змея смертельно жалила заснувшего старика, а прибегавшая жена с такой руганью набрасывалась на змею, что та, очевидно в ужасе, возвращала отравленного к жизни, и т. д. Несмотря на «трагичноегь» некоторых сюжетов, все представление было пропитано юмором.

Действие шло на фоне живописного задника, изображающего сельский пейзаж с деревней и большой рекой. По бокам вытянутой по горизонтали сценической площадки сидели трое музыкантов, они же и пели почти все время. Двое расположились с одной стороны сцены, третий — с другой. Играли на флейте, барабане и ручном маленьком органе. Один из них, видимо главный, разговаривал с куклами. Управлял марионетками единственный кукловод, стоявший за задником на небольшом помосте, он же говорил за них в пищик. Главный музыкант-певец, вступая в разговоры с кукольными героями, о чем-то с ними спорил, что-то объяснял, а иногда и физически вмешивался в события пьесы. Например, в представлении была сценка, в которой какой-то молодец, то ли снедаемый страстью (как русский Петрушка в сцене «Свадьбы»), то ли распаленный гневом, хочет наброситься на свою возлюбленную (или жену), но со всего разбега врезается в подставленную руку музыканта. Отчаянно ругаясь и, очевидно, кляня музыканта (что можно было легко понять по интонациям его пискливого голоска), он делает несколько яростных попыток протаранить эту неожиданную преграду, но всякий раз музыкант его удерживает и старается какими-то словами образумить.

*Народные марионетки Тамилнада*9

В тамильском театре марионеток — *поммальаттам (пом-маль —* кукла, *аттам* — танец, представление) — имитируют

173

танцевальные представления живых актеров. Эта народная индийская традиция выработала приспособление, позволяющее передавать в пластике куклы тончайшие нюансы ритма и характерные движения танца. Куклы управляются сочетанием ниток и металлических прутьев. Четыре-шесть ниток идут вверх от головы и плеч марионеток к металлическому обручу, который кукольник надевает на свою голову. Кукловод покачивает головой в ритме танца — кукла в точности повторяет его движение, кукловод поворачивает голову влево или вправо — кукла делает то же, наклоняет актер голову — наклоняет свою и кукла. В каждой руке актер держит по пруту, прутья спускаются к рукам куклы и создают ее жесты. В этой традиции кукловод может управлять только одной куклой. Но на сцене часто одновременно действуют че-тыре-пять персонажей. Тамильские труппы многочисленнее раджастханских, в них несколько кукловодов, не менее двух певиц-сказительниц и несколько музыкантов. Певцы и музыканты, выступающие в этих марионеточных представлениях,— профессионалы высокого класса, музыкальная основа этого театра очень сложна и требует большого опыта и мастерства. Пение и движение кукол опираются на звуки барабана, флейты, цимбал. Диалог ведут кукловоды. В этой традиции они говорят за кукол без пищика.

Куклы целиком вырезаны из дерева, они крупнее раджастханских— от 60 до 90 см — и довольно тяжелые (до 10 кг), их скульптурный стиль намного реалистичнее, а наряды копируют костюмы и украшения танцовщиков народной музыкальной драмы катхакали.

Как и в Раджастхане, сцена устраивается прямо на земле, но сценическую площадку здесь принято покрывать навесом из пальмовых листьев. Навес поднимают на высоту 2,5 м от земли. Общая ширина театральной постройки — около 6 м, зеркало кукольной сцены меньше (3 м — ширина, 0,9 м — высота), фоновый задник живописный, матерчатый, по бокам игровой площадки ставят два светильника.

Представление играют ночью. Сюжеты берут из эпосов, самые популярные — «Харишчандра» и «Рукмангада». Легендарный древнеиндийский царь Харишчандра, прославившийся щедростью, честностью, верностью долгу, неоднократно упоминается в древнеиндийской литературе [60, с. 29, 172; 238; 246, *с.* 118—119; 387, с. 280—281]. Кукольный вариант истории записал в XIX в. от кукольников местный поэт Тхандашакия Пилаи, но, к сожалению, найти эту запись (или литературную обработку кукольной пьесы) не удалось. О содержании «Рукмангады» можно догадаться по названию. Вероятно, в представлении рассказывается история женитьбы Кришны на царевне Рукмини. В индийской мифологии Рукмини была дочерью царя страны Видарбха. По при-

174

казу своего брата Рукмы царевна должна была стать женой царя Шишупалы, но в день свадьбы Кришна похитил ее, победив армии Рукмы и Шишупалы, увез ее в свое царство и там женился на ней. Рукмини считается первой женой Кришны (всего их было семь). В представление вставляют юмористические сценки, не относящиеся к основному сюжету. Диалог идет на местном наречии [145, с. 389; 337, с. 80—81].

В тамильских представлениях еще яснее, чем в раджаст-х а неких, проступает связь с религией и магическими обрядами. Обычное место представлений — территория храма, их дают на храмовых праздниках. Иногда марионеточную труппу приглашают в деревню. Это делается в том случае, если стоит засуха, началась эпидемия и т. п.: в народе еще верят в способность кукол изгонять злые силы, вызывать дождь, избавлять от болезни, защищать от грозящей беды.

*Народные марионетки Карнатака* 10

Жители штата Карнатака, канарезцы, называют марионеточные представления *сутрада гомбе (бомбе)* или *гомбеята (бомбеята).* В этих словосочетаниях *сутра* значит «нить», *гомбе (бомбе)* — «кукла», *ата (ада, ята)* — «действие», «игра», «представление».

Выстраивая историю карнатакских марионеток, индийский исследователь Ранганатх, автор книги о театре Карнатака, приводит данные местной эпиграфики (надписи 1470 и 1521 гг.), свидетельствующие о популярности'кукол в средние века, в эпоху государства Виджая, и первые литературные упоминания, относящиеся к XVI в. [385, с. 42—45]. Индийская кукольница Мехер Контрактор в статье, посвященной театру Карнатака, говорит о еще более отдаленных <рактах, относящихся к IX в. и к легендарным временам создания *пуран,* т. е. древних эпических поэм, к числу которых относят «Махабхарату» и «Рамаяну» [238, с. 13—14]. Но конкретные описания театра появляются в XIX—XX вв.

Сцена марионеток Карнатака расположена на земле, куклы действуют на фоне матерчатого задника, кукловоды скрыты от зрителей комбинацией двух полотнищ — заднего нижнего фонового занавеса и переднего верхнего короткого. Куклы, судя по описанию Ранганатха, самые сложные среди индийских марионеток. Благодаря большому числу сочленений и подвижных деталей некоторые из них могут не только делать жесты руками, но и шевелить пальцами и губами; почти у всех имеются ноги. Высота кукол колеблется от 60 до 120 см, их вырезают из дерева, они тяжелые, самые крупные весят около 20 кг. Одеты куклы просто, но пышно украшены ожерельями, кольцами, серьгами, браслетами.

175

В труппе четыре-пять кукловодов, ведущий — *бхагаватар* (он и певец и рассказчик), несколько музыкантов. Кукловод обычно управляет одной куклой, только в редких случаях он выводит одновременно двух марионеток. Он держит нити куклы в обеих руках, иногда наматывает их концы на запястья, иногда часть нитей держит зубами. Пластика кукол очень выразительная. Ранганатх приводит впечатления одного зрителя, потрясенного тем, что убитая горем кукла героини собственными руками срывала с себя украшения, вплоть до кольца в носу. Кукловоды ведут диалог за своих кукол, подпевают ведущему и музыкантам во время танцев и пантомимы; пищик в этой традиции, как и в тамильской, не применяют, но актеры очень гибко меняют тембр голоса, говоря за разные персонажи.

Состав музыкальных инструментов также мало отличается от тамильского: музыканты играют на барабанах, флейте, цимбалах (барабаны *мриданг* и *дхол,* флейта *пунджи,* цим-былы *манжирас).* Музыканты сидят вместе с ведущим сбоку около сцены.

Главный актер труппы — *бхагаватар.* Буквально *бхагаватар* значит «тот, кто поет песни богов». На севере Карнатака бхагаватарами были ученые брахманы, прекрасно образованные, по нормам индийской традиционной культуры, знавшие санскрит, начитанные в санскритской литературе, хорошо разбиравшиеся в вопросах религии, философии, истории. Их семьи носили фамилию Гомбе (в наше время потомков брахманов-бхагаватаров можно узнать по этой фамилии). Эти высокообразованные кукольники были и прекрасными музыкантами, и отличными поэтами. Они сочиняли свои пьесы и песни, руководствуясь просветительскими задачами, знакомили публику с великими произведениями санскритской литературы, наставляли зрителей в морали и вере. Несколько названий их марионеточных пьес приводит Ранганатх: «Союз с Кришной», «Война Кришны в союзе с Арджу-ной», «Счастье (свадьба?— *И. С.)* Субхадры», «Сокрушение Раваны», «Кришна и париджата». Все они, судя по именам героев, восходят к древнеиндийским эпосам.

В прошлом карнатакские марионетки были тесно связаны с религией. Об этом напоминает сохранившееся кое-где участие марионеток в храмовых праздничных процессиях: кукол помещают в специальные повозки и везут в толпе верующих, заставляя делать жесты, как бы выражающие сострадание к людям.

Представления марионеток в Карнатаке были очень популярны. Любой праздник сопровождался марионеточным спектаклем. Как и по всей Индии, представления давали ночью, кукольную пьесу играли три-четыре часа без перерыва. В последнее время поэтический рассказ ведущего все

176

чаще уступает место кукольным танцам. В сельских местностях представления еще живы, хотя играют их все реже и реже.

*Глава 12* В КИТАЕ

*Терминология и история*

Термин *куйлэй,* которым в китайском языке называют объемную деревянную куклу, причем часто подразумевая именно куклу, управляемую нитками, впервые встречается в древней книге, написанной около **178** г. Но эта книга не дает бесспорного факта, позволяющего говорить о существовании марионеток во II в., так как термин употреблен в ней в более широком' смысле — относится и к театру кукол, и к театру актеров в масках [245, с. 97, 98]. (Дело, видимо, в том, что и марионетки и маски вырезались из дерева.)

Бесспорно бытование кукол на нитках в XVIII в. Об этом свидетельствует стихотворение императора Минхуана, или Сюань-цзуна (правил в 712—756 гг.), из династии Тан, в котором он сравнивает человека и его жизнь с деревянной куклой на нитках, оживающей лишь на миг, во время представления. Стихотворение неоднократно переводилось на европейские языки, переводы опубликованы в ежегоднике американских кукольников «Паппетри» за 1937 г., в книгах У. Долби и Ж. Пэмпано [349, с. 8; 244, с. 10; 375, с. **10]** '.

В эпоху Тан (VII—X вв.) представления марионеток называли *цяньсы* — «театром шелковых ниток» *(сы* — шелковая нить, *цянь* — тянуть за шелковую нитку, тянуть шелк [375, с. 97, 161]).

Немного позднее в литературе эпохи Сун (X—XII) появляется труд, в котором кукольные представления классифицированы по способу управления. Куклы на нитках в нем названы *сюаньсы куйлэй* («куклы, висящие на шелковых нитках») [245, с. 107]. В эпоху Сун кукольные представления были в большой моде, однако конкретных, посвященных специально марионеткам описаний в литературе той эпохи не встречается, во всяком случае, не найдено.

При монгольских завоевателях, в эпоху Юань **(XIII**— XIV вв.), кукольный театр во всех его видах и формах подвергался гонениям, за любое кукольное представление полагалось суровое наказание. Источники этой эпохи не обогащают подробностями историю кукол на нитках.

Какими были представления марионеток в следующую

177

эпоху Мин (XIV—XVII вв.), помогают понять две дошедшие до нас гравюры.

На одной, воспроизведенной в монографии Жака Пэмпано, мы видим кукольника, приглашенного на торжественный семейный обед в праздник Нового года. За столом, уставленным явствами, сидит семья: молодой чиновник или ученый, рядом — скромно потупившаяся юная девушка, а чуть поодаль, во главе стола — дама с недобрым лицом, разливающая чай. Представление марионеток идет перед праздничным столом, прямо на полу. Сцены нет, актер управляет куклой открыто, кукла на четырех нитках танцует около его нот. Ее поза очень динамична. Сбоку — музыкант, играющий на барабане. Тут же стоит корзина, в которой кукольник, вероятно, носит свое театральное имущество. Гравюра иллюстрировала пьесу «Сирота из дома Цао» [375, с. 16, 17].

На другой гравюре, воспроизведенной в книге Билла Бэрда, изображен более сложный тип театра. Под открытым небом сооружен помост. Он перегорожен невысоким, примерно в две трети человеческого роста, занавесом. Перед занавесом— две марионетки, позади него — трое кукловодов. Они работают, слегка нагнувшись вперед над занавеской. Перед помостом оправа стоят зрители, слева сидят двое музыкантов. Один играет на барабане, у другого в руках трещотка из деревянных планок, напоминающая веер [212, с. 133].

В знаменитом романе XVI в. «Цветы сливы в золотой вазе» вскользь упоминается о кукольном представлении, устроенном на поминках по умершему герою романа [187, т. 2, с. 313]. Что и как играли бродячие актеры на поминальном празднике, не описывается, поэтому с уверенностью отнести это описание к театру марионеток нельзя, но предположение такое допустимо, так как куклы на нитках больше, чем другие виды, применялись в ритуальных кукольных представлениях.

Китайские историки ссылаются и на другие упоминания о куклах на нитках в источниках эпохи Мин и последней эпохи правления китайских императоров, эпохи маньчжурской династии Цин, сменившей Минов и свергнутой в 1911 г. Но сообщают об этом лаконично, без подробностей. Обзоры этих упоминаний дают в своих работах У. Долби и Ж. Пэмпано, а также китайский историк Сунь Кай-ди [170].

И только во второй половине XX в. появились наконец специальные исследования театра китайских марионеток. Больше всего внимания — главу в монографии — уделил им Ж. Пэмпано. Посвятила им раздел в книге «Театральные куклы Китая» американский автор Роберта Штальберг [430, с. 46—71]. Подспорьем при анализе внешнего вида марионеток служат каталоги кукольных музеев и все чаще устраиваемых выставок театральных кукол [355; 382; 219 и др.].

***т***

В 'современной терминологии наиболее общее название марионеток — *тисянь куйлэй* («куклы, которых поднимают за нитки»). В провинции Фуцзянь, где этот вид кукольного театра чрезвычайно популярен, говорят *сяньси* («театр ниток») или *сымэйбань* («труппы четырех совершенств»), а когда произносят одно слово *куйлэй,* то все понимают, что речь идет о кукле на нитках [375, с. 97, 161].

*Репертуар* (сюжеты и глубинный смысл)

В корзине с куклами у актеров театра марионеток лежали сценарии пьес. Эти сценарии не отличались от тех, что исполняли актеры музыкальной драмы или кукольники, работавшие в других видах кукольного театра. Их сюжеты восходят к уже упоминавшимся романам «Троецарствие», «Путешествие на Запад», «Речные заводи», к сказаниям и легендам о Белой Змее (волшебной змее, принявшей вид прекрасной женщины и вышедшей замуж за смертного юношу), о преданном сыне Муляне (отправившемся в ад вызволять свою неправедную мать), о храброй девушке Мулань (переодевшейся в мужское платье и ушедшей на войну вместо своего престарелого отца), о несчастной Мэн Цзян-нуй (верной жене, искавшей мужа, угнанного на постройку Великой китайской стены и там погибшего), о влюбленных Лянь Шань-бо и Чжу Ин-тай (не переживших разлуку и превратившихся в пару неразлучных уток) и ко многим другим произведениям богатейшей тысячелетней китайской литературы, драматургии, фольклора.

Репертуар некоторых трупп включал до 400 названий. Иногда исполнение пьесы растягивалось на цикл представлений. По сообщению Пэмпано, самая длинная пьеса, сохранившаяся в репертуаре народных китайских марионето-чников,— «Мулянь спасает мать». Представление ее рассчитано на семь дней [375, с. 99].

У кукольников не было полных текстов пьес — они знали свой репертуар, свои роли наизусть. Но у главного актера труппы, как правило, хранились сценарии. В музее ГАЦТК собрано несколько десятков резюме китайских кукольных пьес. Пэмпано, не прилагая к монографии сценариев, приводит ряд названий. Многие китайские пьесы переведены на европейские языки, в частности около двадцати на русский. На русском опубликованы также переводы и пересказы наиболее популярных сказаний, легенд. Все это позволяет получить общее представление о сюжетном содержании китайского народного театра марионеток.

Слисок собранных названий пьес, исполнявшихся на марионеточной сцене, еще раз напоминает о том, что в китай-

179

ской драматургии отражена почти вся история Китая с древнейших легендарных времен. Для ориентировки во всей этой тьме императоров, полководцев, министров, героев и героинь, богов и духов, переходящих из пьесы в пьесу, нужны основательная, многолетняя подготовка, солидная эрудиция в китайской истории, литературе, мифологии. Эту эрудицию простонародный китайский зритель приобретал из устных рассказов и театральных представлений, которые видел с самого раннего детства. Несмотря на исключительное уважение к грамотности, несмотря на культ слова и литературы, грамотных в Китае было немного, да и сами кукольники чаще всего не умели читать и прибегали к помощи знакомых грамотеев 2.

На сюжетном уровне представления китайских марионеток воспроизводился, таким образом, общекитайский театральный репертуар. Специфически особенного, свойственного только этому виду театра здесь не найти. Специфика содержания обнаруживается на глубинном уровне, она — в магическом смысле представления, чаще всего скрытом (а иногда и забытом) и связанном с древними представлениями китайцев о магических свойствах деревянных кукол на нитках.

Хотя магическая подоплека подмечена и в других видах китайских кукольных представлений и об этом уже говорилось в предыдущих главах, но ни один вид китайского театра объемных кукол не был до такой степени слит с магическими церемониями и религиозными обрядами, как театр кукол на нитках. Все наполнение сюжетного уровня, весь огромный репертуар, блистательная техника кукловождения, создающая необыкновенно красивую пластику кукол, волнующее зрелище изящных, выразительных жестов — все это было второстепенным, хотя и необходимым. Главное же было в магической силе кукол, таинственно связанной с человеческой жизнью и способной на нее влиять. В современном Китае этот смысловой пласт уже полностью выветрился, но на Тайване в 70-е годы Ж. Пэмпано нашел его хорошо сохранившимся.

Прежде всего это сказывалось в отношении к марионеткам самих кукольников. Марионеточников на Тайване было немного, все они были уже очень пожилыми людьми. Играли только в тех случаях, когда требовался умилостивительный обряд (на свадьбах, при рождении и т. п.) или очистительная (экзортическая) церемония, обязательно требующаяся после того, как кто-то утонул, повесился, был съеден диким животным — словом, умер не своей смертью, так как души умерших насильственным путем считаются наиболее злыми и опасными духами и их требуется отогнать,— что и совершается с помощью марионеток. Приглашая кукольника

180

на подобную церемонию, оговаривали и программу неритуальных пьес, исполняемых после магической части. Церемония изгнания злых духов совершалась после полудня, развлекательная часть следовала вечером. Если по каким-то причинам кукольник исполнил только ритуальную часть, а светская не состоялась (например, пошел проливной дождь), ему все равно платили полностью всю обещанную сумму.

Однако тайваньские старые кукольники не давали представления только ради денет, они не играли светских, чисто развлекательных спектаклей — они соглашались играть лишь в тех случаях, когда требовался магический обряд, и уже как дополнение к нему играли светские пьесы. Главное в их ремесле или, точнее, искусстве, а еще точнее, в их деятельности — посредничество с помощью своих марионеток между людьми и невидимыми духами. Они гордились своими магическими знаниями, способностью общаться с потусторонними силами, искусству которого они обучались у даосских магов-отшельников. И возможно, поэтому представления марионеток почти совсем ушли из жизни китайцев, несмотря на завораживающую красоту марионеточного спектакля, виртуозное мастерство кукловодов. С одной стороны, вера в их магическую силу значительно уменьшилась, особенно среди молодежи, а с другой — она не настолько выветрилась из китайского народного сознания, чтобы использовать марионеток с чисто светскими, развлекательными целями: их еще довольно-таки сильно опасаются, особенно в простонародной среде. И сейчас еще не всякий китайский крестьянин согласится держать у себя в доме куклу на нитках. Вероятно, в этом одна из главных причин, из-за которой представления марионеток гораздо реже можно увидеть в наши дни, чем представления перчаточных или тростевых кукол. Несколько современных театров, правда, их пытаются возродить, но насколько жизненна эта попытка, покажет будущее.

**\* \* \***

Чтобы лучше понять глубинный смысл китайских представлений кукол на нитках, необходимо остановиться на верованиях, лежащих в основе этого глубинного уровня содержания китайских марионеточных спектаклей.

По этим древним верованиям, вещи и предметы обладают способностью накапливать, вбирать жизненную энергию, наполняться таинственной силой. Старые вещи и предметы дают возможность бесплотным духам материализоваться. Они становятся таким путем заколдованными, обладающими магической силой. А духи могут вмешиваться в мир людей, только получив какую-то материальную форму. Чаще всего местами их обитания становятся старый камень, старое дере-

181

во, другие старые вещи. Могут они вселяться и в живые существа, но предпочтительнее неживые предметы; особенно хороши для материализации духов старые каменные статуи, изображающие человека, а еще лучше — деревянные куклы, способные двигаться, шевелиться.

Один путь, позволяющий расколдовать предмет, т. е. рассеять аккумулированную в нем анергию,—сжечь его: воплотившийся в него дух теряет материальную основу, его энергия рассеивается, теряет место концентрации; дух, потеряв материальную основу, не может больше проявляться, а следовательно, и вмешиваться в жизнь людей.

Другой путь освобождения предмета от нежелательных, вредоносных духов — магические заклинания и обряды. Их знают и умеют совершать даосские маги-отшельники, они владеют тайной, как повелевать духами, управлять ими, контролировать их, вызывать или изгонять их. Например, при освящении статуи божества магическими действиями и заклинаниями призывают божество и заставляют его поселиться в статуе. Но без контроля даосов в статую может вселиться и нежелательный дух, способный причинить зло, навлечь разные несчастья.

Актеры, работавшие с куклами, приобретали у даосов листки бумаги, на которых написаны заклинания, оберегавшие их в том случае, если опасный дух захочет вселиться в их куклу. Марионеточники учились у даосов заклинаниям и другим колдовским действиям, позволявшим им приглашать того или иного духа или могущественное божество вселиться в их куклу. По их убеждению, присутствие этого могущественного божества или духа отпугивает, разгоняет других духов, находящихся у него в подчинении, не таких могущественных, но очень вредных для человека.

Считалось, что только актеры, работавшие с куклами-марионетками и учившиеся у даосов, владели тайной изгнания злых духов, были способны совершать экзортические обряды. Актеры других видов китайского театра этим магическим искусством не владели, и у них не было главного инструмента обряда — марионетки, они обращались к кукольникам-экзорцистам, называя их «Мастерами», а их театры — «театрами Мастеров». Актеры традиционного китайского театра были очень суеверными. При любом неблагоприятном знаке они прибегали к очистительных церемониям, призывая кукольника (чаще всего марионеточника-заклинателя).

Приписываемые марионеткам опасные свойства и объясняют, почему и в наши дни не в'сякий китайский крестьянин согласится оставить у себя дома театральную куклу, особенно марионетку: он боится, что с нею в дом придут несчастье,, болезни. Да и сами марионеточники принимали меры предосторожности: они хранили кукол запертыми в корзинах, об-

182

мотав их головы куском ткани и вложив листок бумаги с за-клинательной формулой. Поэтому-то избегали играть чисто светские марионеточные представления, которым не предшествовал очистительный обряд.

Главные куклы этих очистительных обрядов изображают повелителя демонов («начальника бесов») Джун Куя или богиню Гуань-инь.

Джун Куй — очень популярная фигура китайской мифологии. Изображения Джун Куя печатались в виде народных картинок, использовавшихся с заклинательными целями, так как китайцы верили, что картинка должна отпугивать злых духов [1, с. 101 — 102; 3, с. 220].

Гуань-инь — богиня, пришедшая в Китай с распространением буддизма (в буддизме — бодхисатва Авалокитешвара) и превратившаяся там в богиню милосердия и добродетели [23, с. 331—333; 95, с. 338—339].

Путем специальной церемонии кукольник приглашает богиню или повелителя бесов вселиться в соответствующую куклу и отогнать, обратить в бегство других злых духов. Куклы эти особые, в светской части представления не используются, они хранятся на домашних алтарях актеров. Их перетершиеся нитки не выбрасывают, они служат оберегами: из ниток свивают жгутик-браслет и надевают ребенку на руку. Магический браслет должен отгонять от малыша злых духов [375, с. 24].

В окрестностях Гонконга Ж. Пэмпано нашел одного из марионеточников-экзорцистов. Старик давал представления только раз в году, в местном храме, в день почитания божества этого храма. На жизнь он зарабатывал как музыкант, играя на похоронах и религиозных праздниках. Для устранения плохого влияния он использовал марионетку, изображавшую богиню Гуань-инь. Хранил он ее на домашнем алтаре. Перед нею постоянно курились благовония, ставились подношения, в частности стаканчик с вином. Старый кукольник не сомневался, что в кукле пребывает дух богини. Бесспорным доказательством для него служило то, что вино постоянно убывало и раз в два-три дня его приходилось подливать. Напрасно, замечает Пэмпано, вы стали бы ему толковать об испарении — переубедить старика невозможно. Ритуальная часть его кукольного представления состояла из танца марионетки Гуань-инь.

На севере Тайваня, в городе Илане, Ж. Пэмпано встретил другого кукольника-мага. Этот чародей обращался к помощи Джун Куя. Однако, как выяснил Пэмпано, Джун Куй — не «настоящее» имя повелителя демонов, это имя для публики, дух на него не отзывается; «подлинное;\* его имя — тайна кукольника, он узнал его от даосов, Пэмпано так и не удалось выведать это имя [375, с. 100]; В. М. Алексеев писал,

183

что в народе Джун Куя называют судьей Пхару, но вряд ли это имя было тайной кукольника [3, с. 220].

В труппу кукольника-мага из Илана входило три человека. На жизнь они зарабатывали как бродячие торговцы. Играли редко, только в тех случаях, когда требовался очистительный обряд. Раз в году жители привокзального квартала, среди которых много продавцов дров, устраивали экзортиче-ское представление, должное отогнать злых духов, способных наслать пожар. Труппу приглашали и в том случае, если переезжали на другую квартиру, вселялись в новый дом или, как уже упоминалось, если в семье кто-то повесился, погиб на охоте, утонул и т. д. Кукла Джун Куя хранилась у главного актера труппы, который, так же как и его гонконгский коллега, держал ее на алтаре и всячески ублажал грозное божество благовониями и другими подношениями.

В начале экзортической церемонии кукольник раскладывал по четырем сторонам сцены четыре листка бумаги с заклинаниями. Каждое из этих заклинаний обращено к духу соответствующей части света. Еще один листок он укладывал перед сценой. Если представление устраивалось перед домом, заклинательную надпись, сделанную белыми иероглифами на черной бумаге, наклеивали на входную дверь. Затем кукольник читал заклинательные надписи (если он был неграмотен, то произносил заученные наизусть формулы, а заклинательные надписи заготавливал для него какой-нибудь грамотный даосский отшельник, занимавшийся магией). Затем кукольник надкусывал гребень приготовленного для церемонии живого петуха и орошал каплей выступившей крови каждую заклинательную надпись. После этого доставал куклу Джун Куя и заставлял ее танцевать, продолжая при этом бормотать заклинательные фразы, призывая ими повелителя бесов вселиться в куклу и выполнить просьбу устроителей представления. В переводе В. Алексеева заклинания звучат примерно так: «Мы просим (Джун Куя) изгнать бесов, шалящих в нашем доме и наводящих болезни, бедность, неудачи и ядоносных насекомых, вредящих детям» [1, с. 102]. Главная часть церемонии заключалась в танце марионетки Джун Куя. Затем следовала умилостивительная пьеса под названием «Восемь бессмертных пьют вино». Пэм-пано не объясняет, какие куклы изображали группу Ба-сянь. Но в его книге есть фотография мизансцены с этими персонажами из представлений кукол на палке. Судя ло ней, для бессмертных не изготавливали отдельных кукол, а брали восемь кукол комплекта разных амплуа, предназначенных для ролей светской части представления [375, с. 114]. Пантомима «Восемь бессмертных пьют вино» длилась около двадцати минут. Вероятно, этой пьесой положено было снискать милость бессмертных и их поддержку.

184

В заключение ритуальной части исполнялась разговорная пьеса, символизировавшая, по толкованию Пэмпано, два конфуцианских идеала: общественный успех, обязательно связанный в китайском народном сознании с образованием, ученостью, и счастливый семейный союз, крепкую семью. Пьеса называлась «Возвращение», или «Снова вместе».

На сцену выходили и вели диалог две куклы: одна изображала вернувшегося после удачной сдачи экзаменов мужа, встретившегося снова со своей женой. Здесь следует сделать еще одно маленькое отступление. Экзамены на низшую ученую степень в традиционном китайском обществе принимали в уездом городе, на среднюю — в главном городе провинции, на высшую — в столице; для сдачи экзаменов нужно было покидать дом и семью на продолжительное время — экзаменующихся, претендующих на получение степени, надолго изолировали от окружающего мира, они писали свои диссертации в уединении, ни с кем не видясь; получить ученую степень, успешно пройти через испытание, выдержать экзамен было очень трудно, но и очень почетно; тысячи искателей съезжались на экзамены, только единицы удостаивались звания; эта система была отменена в 1907 г.; след этого многовекового обычая остался в марионеточной пьесе «Возвращение»: молодой человек, «лауреат», успешно сдавший экзамен и получивший ученую степень, возвращается домой и встречается с женой.

Эти три компонента — танец Джун Куя, пантомима Ба-сянь и разговорная пьеса «Возвращение» — и составляют религиозно-магическую церемониальную часть. Она исполнялась, как уже говорилось, после полудня. Затем делался большой перерыв, и уже вечером, после наступления темноты, кукольник играл выбранные заказчиком для светской части пьесы. Если заказчик платил минимальную сумму, то право выбора пьес, составление программы светской части оставалось за кукольником.

*Актеры. Труппы*

Труппы вели бродячий образ жизни. Они могли включать от одного до четырех человек. Для представлений приглашали еще и несколько музыкантов. Возглавлял театр старый, опытный актер. По наблюдениям Ж- Пэмпано, он, как правило, был связан с даосскими отшельниками, обучавшими его магии и заклинательным обрядам.

Марионеточники поклонялись тем же божествам, которых почитали и все остальные китайские актеры, в первую очередь Минхуану. Но в разных провинциях кроме общекитайских поклонялись и местным, число и имена которых установить очень трудно. Почти в каждой труппе могли назвать какое-то божество и рассказать историю, объясняющую причину его почитания [206, с. 54—59; 375, с. 25]3.

Обучались профессии не менее десяти лет. Первые пять проходили в пассивном ученичестве. Затем ученику поручали

185

второстепенные, незначительные роли. Это привыкание *к* кукле, к приемам кукловождения длилось еще три года. Наконец, наступала пора специализации: ученик решал, в каком амплуа он будет работать всю дальнейшую жизнь, и в соответствии с этим выбирал среди опытных актеров учителя.

*Сцена*

Сцена традиционного марионеточного китайского театра мало изменилась за несколько веков, отделяющих двадцатое столетие от эпохи Мин. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить гравюру уличного театра из книги Б. Бэрда с описанием С. В. Образцова, видевшего марионеточное представление в 1951 г.

С. В. Образцов пишет:

«Мы были в Шанхае в середине декабря... погода была *сырая, моросил дождь.* Небольшой театр, вернее, сцена, освещенная спереди большим фонарем, стоял под открытым небом на высоких подмостках. Нам дали зонтики и посадили на деревянную скамейку прямо против портала. Он был похож на дворец. Резной, драгоценный, раскрашенный кобальтом, киноварью, золотом, серебром, весь осыпанный бисером дождевых брызг. Этот сверкающий бисер делал театр совсем сказочным, жаль только было, что дождь может испортить эту большую игрушку» [109, с. 290—291].

К простой занавеске, отделявшей в средние века актеров от кукол, добавился, таким образом, красивый портал, полностью прятавший актеров от глаз зрителей. В XX в. некоторые труппы помещают в глубине сцены декоративный задник. Например, на гастролях в Москве в начале 60-х годов китайские марионеточники играли фрагмент из сказания о Белой Змее — пьесу «Затопление храма Золотой горы». В этом спектакле на заднике была изображена стена с воротами, ведущими в храм, а за стеной виднелись крыши внутренних построек. В одной из гуандунских марионеточных трупп Пэмпано видел двадцать три расписных задника-де-кораций [375, с. 103].

Еще одно нововведение последнего времени — замена игры живых музыкантов магнитофонной записью. Пэмлано встретил на Тайване марионеточника, у которого не только музыкальное сопровождение, но и вся звуковая часть представления целиком была записана на магнитофонную ленту. Актеры только водили кукол, не произнося ни слова [375. с. 101].

186

*Куклы и приемы кукловождения*

Марионеток, как уже упоминалось, вырезают из дерева. Главная часть куклы—голова. Скульптуре лица, его раскраске уделяется очень большое внимание, все это делается в строгом соответствии с общекитайскими правилами грима и амплуа. У кукол длинная шея, уходящая глубоко внутрь корпуса. У некоторых вращаются глаза, открываются рты, поднимаются брови, шевелятся носы, лбы, подбородки. Корпус полый, в виде деревянного или проволочного каркаса. Ноги и руки сделаны обычно из двух деревянных частей, скрепленных в локте или колене кожаными ремешками. Кисти рук бывают двух типов: сжатые в кулак (в них можно вставлять разные предметы) и со сгибающимися пальцами. Одна из кукол второго типа хранится в музее ГАЦТК (ладонь с большим пальцем соединена с остальными четырьмя пальцами шарниром). В корпус куклы, в кисти рук и в ступни нр.г заделываются свинцовые шарики. Они придают фигуре устойчивость, помогают создавать более точный жест или позу. В костюмах кукол также соблюдается китайская театральная символика, позволяющая по деталям одежды или по рисунку украшений вычитывать характеристику персонажа.

Величина кукол в разных провинциях значительно варьируется, но внутри комплекта остается стабильной, рост китайских марионеток, насколько можно судить, не служит какой-то специальной характеристикой персонажа. Сильно различается количество нитей управления. В музее ГАЦТК хранятся куклы, у которых от четырех до шестнадцати нитей, Пэмиано видел марионеток, имевших до 28 нитей. С. Образцов пишет, что их может быть до сорока. У кукол, описанных Р. Штальберг, было от 8 до 20 ниток [375, с. 97; 109, с. 268; 430, с. 51].

Нитки кукол собраны на деревянную палку с перекладиной («вагу» в русской терминологии). На одном конце ваги — рукоятка с крючком, за который куклу подвешивают за кулисами, приготавливая к спектаклю или между ее выходами на сцену. Кукловод держит одной рукой рукоятку ваги, а другой перебирает, словно струны, нити управления. Малейшее покачивание ваги делает куклу живой. Куклы, у которых около 20 нитей, могут практически повторить все движения и жесты актеров музыкальной драмы. У трюковых кукол количество ниток увеличивается. Так, кукла, изображающая наездника, который должен сесть на глазах у зрителей на лошадь, снабжена 28 нитками. Движения рук, головы очень грациозны. Но самое трудное — движение ног, походка. Именно по походке куклы судят о мастерстве кукловода.

Мастерство кукловодов настолько виртуозно, что удив-

187

ляет даже специалистов. «Я не поверил своим глазам, когда... кукла, изображавшая женщину, работающую на ткацком станке, подняла рукой корзину с пряжей и вновь поставила ее на место»,— пишет С. В. Образцов (речь идет о пьесе, инсценирующей сказание о Хуа Мулань; в упомянутый момент героиня еще ведет жизнь простой крестьянки). И далее: «В следующей сцене Му-лань в костюме воина выигрывает состязание в стрельбе из лука. Маленькие руки куклы натянули тетиву и пустили настоящую стрелу» [109, с. 269].

В этих двух сценах работают нити, сгибающие четыре пальца. Благодаря этому жесту кукла может зацепить пальцами корзину и поднять ее или оттянуть тетиву лука. У многониточных марионеток почти всегда имеется нить, проходящая через ладошки обеих рук — потянув за нее, руки можно соединить или, наоборот, широко развести.

Пластическая палитра беспредельно разнообразна. Куклы мимируют, вытаскивают мечи из ножен, вкладывают их обратно, раскрывают веера и обмахиваются ими, плачут, вытирая слезы, разглаживают бороду, пьют чай или вино, пишут, держа в руках кисточку, отпирают и запирают двери, прыгают, как акробаты, могут играть в мяч. Они ходят в строгом соответствии со своим амплуа: дамы — медленно, изящно, мелкими шажками, военные — энергичным, крупным шагом, чиновники — не торопясь, с достоинством, комики — эксцентрично, с прыжками и ужимками. В пьесе «Даминфу» марионетки, изображая бродячих актеров, исполняют танцы льва, деревенских девушек, жонглируют кувшинами из тыквы. Пэмпано видел, как в пьесе «Избитая мужем принцесса» героиня переодевалась прямо на сцене, а в другой пьесе, герою которой грозил смертный приговор и он ждал решения суда, марионетка, изображая волнение героя, его состояние, несколько раз вставала, брала в руки стул, на котором сидела, переставляла его с одного места на другое [375, с. 104].

Больше всего славились своим искусством кукловожде-ния марионеточные труппы провинции Фуцзянь. Мастера по изготовлению марионеток этой провинции считаются лучшими в Китае. Там применяются самые сложные в управлении, самые многониточные куклы. Актеры этой провинции творят чудеса кукловождения. Это их искусство поразило искушенного в кукольных зрелищах С. В. Образцова. Ж. Пэмпано предполагает, что работающие на Тайване марионеточники также потомки фуцзяньских актеров, которые в конце правления Минов (династия пала в 1644 г.) бежали на Тайвань, спасаясь от преследований маньчжурских завоевателей.

Кукловождение было, несомненно, самой сложной стороной профессии. Но не только умение управлять куклой требовалось от актера. В его профессии были необходимы знания и навыки и других аспектов традиционного китайского

188

актерского мастерства, марионеточнику полагалось знать большое число пьес и текстов ролей, овладеть искусством сценической речи и пения, необходимых для исполнения ролей в китайской музыкальной драме, независимо от того, играют ли ее живые актеры или куклы. Всем этим владели марионеточники, и, кроме того, они проходили особую практику у даосских магов.

Однако XX век разрушает традиционные устои. И хотя до сих пор работают еще народные марионеточники, сохраняя высочайший класс кукловождения, традиционная форма китайского театра на нитках вырождается. На смену ей приходит современный театр с современным репертуаром, модернизацией сцены, упрощением традиционных условностей.

Выживут ли китайские марионетки, лишенные могучего магического корня, на одной лишь привлекательности формы?

*Некоторые обобщения*

И в заключение несколько слов о специфических чертах китайских марионеток, выделяющих их из ряда традиционных восточных представлений этого типа.

Первая из них — в содержании, в глубинном магическом плане представлений, основанном на древней вере в способность марионеток аккумулировать бесплотную рассеянную энергию духов и таким путем создавать им условия для материализации.

Вторая — в технике, в самой сложной среди марионеток Азии конструкции куклы, в самом большом количестве подвижных деталей и управляющих ими нитей.

Третья — в многослойной стилизации пластики: кукла имитирует не бытовые человеческие движения, а движения актеров китайской музыкальной драмы и делает это по-своему, по-марионеточному, т. е. на намеренную стилизацию движений накладывается еще и непроизвольная, обусловленная техникой управления с помощью нитей, придающих жесту, походке и любому движению некоторую неизбежную плавность, полетность, а позе — обязательную долю неестественности.

*Глава 13*

В МЬЯНМЕ (БИРМЕ)

*Хронология исследований*

В Бирме получил распространение только один вид кукольного театра — театр марионеток. Сведения о нем появляются в XV в., сначала в виде упоминания имен кукольни-

189

ков в надписи на каменной стеле 1444 г., позднее — в поэме «Бурида» Шин Маха Рататары, созданной в 1484 г. В поэме повествуется о жизни короля драконов. Войско драконов, завоевывая страну, нападает с неба; драконы свисают, извиваясь и дергаясь, с деревьев, будто ими, как марионетками, управляют сверху с помощью веревок. В одном из стихотворений, написанном в 1529 г., Шин Маха Рататара еще раз говорит о куклах, участвующих в представлении [216, с. 216; 210, с. 20; 130, с. 41—421'.

Следующие по времени факты связаны с министром королевских развлечений У То и его указами, регламентирующими кукольные представления. Деятельность У То относится к концу XVIII — началу XIX в. У То предписал исполнять в кукольном театре пьесы, которые сочинялись для придворного театра живых актеров, а в костюмах, мизансценах, поведении персонажей на сцене соблюдать нормы придворного этикета. Круг сюжетов был также строго ограничен: они должны были заимствоваться из буддийской литературы (джатак) или официальной национальной истории [288, с. 149]2.

Далее в хронологический ряд источников входят более конкретные свидетельства: картина придворного бирманского живописца 1869 г. [211, с. 20], описания иностранных очевидцев, дополненные со временем местными авторами 3. Теоретические исследования открывает труд У. Риджуэя (1915 г.). Их пока немного. Основная тема, занимающая ученых,— история и происхождение бирманских марионеток [390, с. 257—262; 288, с. 148—153; 210, с. 18—24; 442, с. 36— 39; 20, с. 168; 21а, с. 23—54]. К этому типу литературы примыкают работы, обобщавшие каждая в свое время накапливавшийся материал. Их авторы: Г. Рэм, М. фон Боэн, Ж. Шэнэ, Дж. Брэндон [388, с. 91—94, 97; 218 (1929), с. 196— 197; 233, с. 47—49; 225, с. 72]. В последние десятилетия появилось несколько статей на бирманском языке. Почти все они названы в библиографии к книге Е. А. Западовой [54, с. 258—263].

На русском языке изданы заметки немецкого режиссера К. Гагемана [25, вып. 1, с. 102—108], краткое описание Чжу Чжи-хэ [192, с. 177], небольшой раздел Г. Стратановича в труде «Народы Юго-Восточной Азии» [169, с. 329—330], газетный очерк А. Артамонова (не лишенный, к сожалению, неточностей) [8], более подробное, на несколько страниц, описание Е. А. Западовой [54, с. 131 — 136] и около страницы в справочнике «Бирма» (И. Можейко) [100, с. 371—372]. И наконец, в последние годы литературовед А. Д. Бурман опубликовала ряд работ, посвященных драматургии и происхождению бирманского театра, в которых уделяет особое внимание марионеткам [20; 21; 21а].

1.90

Одна из лучших европейских коллекций бирманских марионеток находится в Мюнхенском муниципальном музее. В музее при Государственном академическом центральном театре кукол (ГАЦТК) хранятся две куклы XIX в. (принц и принцесса), подаренные театру в 1956 г.

*Термины*

Бирманцы называют свои марионеточные представления *йоу тэй бвэ (пвэ),* где *йоу*—-кукла, *тэй*— маленькая, *пвэ*— представление. Историк Ба Хан различает две разновидности театральных кукол: «большие куклы» *(йоу чи)* и «маленькие куклы» *(йоу тэй),* подчеркивая при этом, что «большие куклы» вышли из употребления в XIX в. А. Артамонов и Е. Западова приводят еще один термин — *амьин табин,* который переводят как «представления на подмостках, возведенных над землей», «театр высокого помоста», «представления на высоком уровне». Составитель каталога выставки театральных кукол Азии, состоявшейся в Париже в 1985 г., Франсуаза Грюнд, выстраивает эволюцию бирманских терминов начиная с XVIII в.: *амьин табин* (приподнятый театр) —*йоу сон табин* (театр многочисленных кукол) — йоу чи табин — йоу тэй табин [267, с. 52].

*Взгляды на происхождение*

Сложилось несколько взглядов на происхождение бирманского театра кукол. Первым высказался на эту тему У. Риджуэй. По его мнению, истоки бирманских марионеточных представлений уходят в древнеиндийский теневой театр, однако влияние Индии было не прямым, а опосредованным, через теневой театр Явы, Камбоджи, Таиланда [390, с. 262].

С критикой гипотезы Риджуэя выступил бирманский историк Тхин Аун. Возражения Тхин Ауна основаны на том, что в Бирме никогда не был известен теневой театр, а на марионеточной сцене никогда не исполнялись распространенные в Индии и странах Юго-Восточной Азии сюжеты древнеиндийских эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна». С его точки зрения, бирманский кукольный театр не испытывал сильного иностранного влияния. Что же касается сходных черт с представлениями Явы и Таиланда, то объяснить их можно двояко— как воздействием театра этих стран, так и внутрибир-манскими факторами. Скорее всего, полагает Тхин Аун, бирманский театр кукол заимствовал какие-то театральные идеи (но не сами представления) у своих соседей, в первую очередь у сиамцев (тайцев) [288, с. 150—152].

191

Писавшие позднее бирманские исследователи уже без вен ких сомнений считают бирманский театр кукол чисто национальным порождением. «Бирманские марионетки — создание бирманского народа»,— декларирует Ба Хан [210, с. 20j. «Бирманский кукольный театр — изобретение бирманцев»,— почти слово в слово повторяет Ба Вивиан [211, с. 19]. Их взгляды разделяют и небирманские авторы Дж. Тилакасири, М. Малкин, Й. Клюндер, И. Можейко [442, с. 36; 337, с. 131; 316, с. 3; 100, с. 371]. Примыкает к ним и мнение А. Д. Бур-ман, полагающей, что «формирование театра шло сходными путями в разных частях земного шара» [21, с. 104] и что «бирманский театр марионеток возник в глубокой древности и носил первоначально чисто ритуальный характер» [20, с. 168]. В последней работе (1991 г.) Бурман определяет истоки бирманского театра, в том числе и кукольного, как комплекс архаических ритуалов, включающих ритуал воссоздания космоса в праздник Нового года, земледельческую обрядность, анимистические пляски шаманок — заклинательниц духов и буддийские театрализованные мистерии, связанные с легендарными событиями из жизни Будды [21а, с. 54].

Таким образом, в литературе высказано три мнения о происхождении бирманских марионеток: а) индийском — от теневого древнеиндийского театра через посредство теневого театра Явы, Камбоджи, Таиланда, б) местном с возможным влиянием тайского, в) местном, независимом от иноземных влияний.

Слабой стороной предложенных гипотез представляется невнимание к театру марионеток других стран Востока, в первую очередь Индии и Китая. Объективные причины этого в том, что до последнего времени о марионетках Азии писали очень мало. Риджуэю, вероятно, не было о них известно. Кроме того, появившиеся позднее исследования были, как правило, локальйыми, ученые, занимавшиеся театром одной страны, не привлекали материала о театрах других стран или привлекали недостаточно широко. Тилакасири, например, обобщивший сведения по театру Индии, Юго-Восточной Азии и частично Японии, совершенно не затронул Китая. Это не могло не отразиться на выводах.

Действительно, плоскостной (теневой) и объемный театр очень разные. Увязывать происхождение объемных деревянных кукол, управляемых сверху нитями, с плоскими кожаными фигурами, управляемыми снизу палками, можно, лишь недооценивая *роль* техники в искусстве кукол, особенно в традиционных его формах. Поскольку в Бирме не было теневых представлений, а в странах Юго-Восточной Азии не использовали марионеток, аргумент о независимости бирманского кукольного театра от теневого театра своих соседей

192

«работает» хорошо. Но ведь в той же Индии, теневой театр которой привлекал к системе своих доказательств У. Рид-жуэй, с не менее давних времен существовал и театр кукол на нитках. И, вероятно, не менее древен он в Китае. Поэтому, когда вписываешь бирманский театр кукол в общую панораму марионеточных представлений Азии, контуры его истоков проступают немного иначе, его полная самобытность начинает вызывать сомнения.

Отметим прежде всего, что Бирма, плотно и глубоко вклинившаяся своим ромбом между Индией и Китаем, не была до такой степени изолирована от своих соседей, как на этом настаивают сторонники самозарождения бирманских марионеток. Достаточно вспомнить, что предки современных бирманцев— сначала племена пью, а затем мранма (бранма), давшие название стране, пришли с севера, с территории современного Китая. В IX в. в долине р. Иравади был основан г. Паган, превратившийся со временем в столицу большого и сильного одноименного государства. «Паган стал господином торгового пути из Китая в Индию, и во взаимных интересах Китая и Пагана было установлено спокойствие на этом пути»,— пишет И. Можейко. В другой своей работе он еще раз подчеркивает, что, «хотя Бирма отделена от Индии и Китая... горами и лесами, издавна через ее северные районы проходили пути из Индии в Китай» [98, с. 41; 99, с. 4]. Факты же истории кукольного театра говорят о том, что на «спокойных» дорогах вместе с торговыми караванами продвигались из страны в страну и бродячие кукольные труппы. Следовательно, несмотря на географическую изолированность Бирмы, на окружающие ее горные хребты и джунгли, вполне допустимо предположить, что иноземные кукольники могли попадать в долину Иравади.

Чтобы решить, чье влияние более вероятно или проявилось сильнее, попробуем обратиться к технической стороне театра — к устройству кукол и сцены. Для индийского театра марионеток наиболее характерны малое количество ниток и расположение сцены прямо на земле, без помоста. В Китае распространены и мало- и многониточные куклы, но главная зона применения многониточных — в южных провинциях, т. е. в тех, что находятся ближе к Бирме. Сцена марионеточного театра повсюду в Китае находится на помосте. Какой она была в эпоху Мин (XIV—XVII вв.), можно судить по китайской картине, воспроизведенной в книге Б. Бэрда [212, с. 133]. В бирманском театре используют многониточных кукол, а представления дают на помосте. Таким образом, сравнение технической стороны бирманских марионеточных представлений с китайскими и индийскими обнаруживает большое сходство с первыми и значительное отличие от вторых.

193

Далее, если выйти за рамки театральной техники и ^срав-нить способ изложения содержания в индийском, китайском; и бирманском театрах кукол, выясняется следующее. В индийском театре в любой его традиционной форме обязательно около сцены, на виду у зрителей, находится рассказчик, в повествовательно-описательной форме знакомящий публику с событиями истории и действующими персонажами, он лишь время от времени предоставляет куклам возможность вести диалог между собой или с ним. В Китае такого отключенного от мира пьесы «лица от театра» зрители не видели, содержание излагалось непосредственно через действие и речь кукольных персонажей. Выходя на сцену, кукла представляется публике и объясняет обстоятельства своей жизни, сложившиеся к моменту появления на сцене. В Бирме публика также не видит рассказчика. Описательно-повествовательные пассажи вложены в уста кукольных персонажей, произносящих длинные монологи; актеры, говорящие и поющие за кукол, стоят на помосте, позади скрывающего их занавеса. Следовательно, и эта условность сближает бирманский театр с китайским и отдаляет его от индийского.

Сравнивая репертуар марионеток рассматриваемых стран, нельзя пройти мимо аргумента Тхин Ауна, отметившего, что> на бирманской марионеточной сцене никогда не исполнялись сюжеты из «Махабхараты» и «Рамаяны». Можно также добавить, что самая старая часть бирманского представления содержит пантомимические сценки, более родственные китайским, нежели индийским.

Вероятность заимствования бирманских представлений у китайцев подкрепляет и еще одно обстоятельство. Е. А. За-падова пишет, что правила бирманской этики распространялись на театральные представления и требовали, чтобы актеры играли на земле: «Уважение к старшим... проявилось на театральном поприще — местные актеры обязательно выступали на земле. Ведь среди публики могли оказаться люди разного возраста, и уже по одному этому молодые исполнители не должны находиться выше их» [54, с. 139]. Если Запа-дова права, то тогда чем объяснить, что представления марионеток вопреки существующим нормам поведения и приличия происходили на помосте? Не тем ли, что первоначально эти представления давали чужеземные актеры, незнакомые с правилами местной этики и поэтому нечаянно их нарушавшие? И не тем ли, что при дальнейшем усвоении бирманцами чужого типа представлений противоречащее местным принципам устройство сцены было скопировано бессознательно?

Высказанные соображения дали повод усомниться в полной самобытности бирманского кукольного театра. Но, говоря о вероятности китайского влияния на бирманский куколь-

194

ный театр, следует подчеркнуть, что на местной почве он приобрел специфические черты, выработал приспособления, необходимые и удобные для выражения национального репертуара, вытеснившего со временем иностранные, малопонятные вещи, или переосмыслил заимствования в рамках своего мировоззрения.

*Сцена*

Ба Хан, ссылаясь на художественный образ нашествия драконов в поэме «Бурида», заключает, что первоначально кукловоды сидели на деревьях. Однако такое буквальное толкование поэтического сравнения не очень убеждает. Поэтому лучше оставить вопрос о первоначальной форме театра открытым (предложив для дискуссии китайскую сцену-платформу) и перейти к более бесспорным фактам. Самый ранний из них — картина, созданная для украшения дворца короля Миндона в 1869 г. (сейчас она хранится в Парижском музее дальневосточных древностей, или, как его называют по имени основателя, Музее Гиме). На 30-метровом полотне изображен, сцена за сценой, полный годовой цикл праздников и церемоний, происходивших при дворе бирманских королей. На финальной части, посвященной мартовским празднествам (по бирманскому лунному календарю год начинается в апреле, март оказывается последним месяцем годового цикла), изображено кукольное представление. «Наш художник,— комментирует Ба Вивиан,— показывает представление больших кукол. Мы видим сцену и бирманский оркестр. Большинство зрителей сидит на циновках, разложенных на земле, только двое смотрят из крытой ложи „зэйя". Сезон прохладный, некоторые зрители закутались в яркие хлопчатобумажные покрывала „саун". Горит костер, бродят торговцы, продающие разную снедь и сладости» [211, с. 19].

Почти век спустя около Мандалая была сделана фотография представления [154, с. 140]. Ее передали в музей ГАЦТК в 1956 г. Это представление «маленьких кукол». Но во всем остальном, вероятно, изменений почти не произошло. Иногда лишь варьировалась длина сценической площадки, ее определяют то в 20 футов [288, с. 149]. то в 25 [405, с. 19], то в 30 футов [257, с. 152], т. е. в 6—9 м 4. Вся конструкция собиралась из бамбука. Столбы поднимают платформу на 1 — 1,2 м над землей, подполье сцены свободно просматривается насквозь. Глубина игровой площадки—1,2 м, большая часть помоста — рабочая, она отгорожена невысоким, по грудь человека, занавесом, натянутым вдоль всей постройки. За ним находятся актеры и весь театральный реквизит, развешены ана длинных палках куклы.

195

Торцы игровой площадки закрыты соломенными циновками, сверху вдоль переднего края платформы тянется такая же плетеная лента, укрепленная на высоте 0,9 м от пола сцены. В чем назначение этого соломенного бордюра — эстетическая потребность замкнуть кукольное действие в раму или же желание скрыть в дополнение к невысокому заднику фигуры кукловодов, создать иллюзию самостоятельной жизни кукол — сказать трудно. Во всяком случае, если в этом и заложена идея иллюзионного театра, то она предстает здесь в несколько размытом виде: зрителям, сидящим на земле и смотрящим на кукольную сцену немного снизу вверх, в большей или меньшей степени кукловоды видны. Кроме того, актеры, «не стесняясь», своими руками выносят на сцену кукольную мебель, бутафорские деревья и т. п., поправляют запутавшиеся нити. Бирманцы относятся к этому спокойно, европейцы неизменно удивляются. «Я смотрел, мало что понимая в пьесе... от которой публика, очевидно, получала большое удовольствие, как вдруг произошел гротескный случай: одна из нитей, управляющих королем, порвалась, и я увидел спускающуюся с неба гигантскую руку, которая навела порядок»,— пишет А. Маэ де ля Бурдоннэ [335,. с. 80]. «Кукольники и система проволок явственно видны зрителям. О создании иллюзии не заботятся»,— делает вывод К. Гагеман [25, вып. 1, с. 106]. «В поле зрения публики постоянно попадают руки кукловодов, то распутывающих нитки, то устанавливающих декорации»,— отмечает М. Гурли-ман [291, с. 75]. О том, что это не случайные накладки, а вполне допустимая, «узаконенная» условность, свидетельствует констатация этого факта в описании Тхин Ауна: «Руки кукловодов видны зрителям» [288, с. 149].

Таким образом, главной особенностью бирманской марионеточной сцены можно считать ее необычайную вытянутость по горизонтали. Важно также отметить, что устройство сцены не обеспечивает условий для иллюзионного показа, хотя, возможно, его и предполагает.

Традиционное представление происходило обычно на поляне. Громоздкое на вид и внушительное по размеру сооружение было хорошо приспособлено для постоянных разъездов, быстро собиралось и разбиралось. Бамбуковые столбы, брусья, доски настила, шесты для крепления занавеса, бордюра из циновок, прочее имущество укладывали в телегу, запряженную волами, и перевозили из деревни в деревню. Требовалось не более часа, чтобы разобрать театральную постройку, уложить весь скарб и отправиться на новое место.

*Куклы* Министр-реформатор бирманского театра У То предписал кукольникам иметь ровно 28 кукол, но их число в комплек-

193

тах, сохранившихся до XX в., бывает и меньше и больше. По типу персонажей можно различать животных, людей и сверхъестественных существ. Обязательным дополнением к комплекту служат кукольная мебель (трон, скамьи, кушетки), бутафорские деревья, зонты (зонт в королевской Бирме— показатель социального ранга и заслуг его владельца), повозки. Первая группа включает коня, тигра, слона или двух слонов — белого и черного), двух буйволов, одну или две обезьяны, крокодила, несколько птиц (попугаев, сову). Вторую группу составляют: король, несколько принцев (один из них — герой представления) и принцесс (одна из них — героиня), четверо министров (иностранных дел, или войны, внутренних дел, или двора, финансов, или казны, юстиции, или главный судья), астролог, отшельник, брахман, алхимик-чародей *зоджи,* несколько простолюдинов **(среди них комик),** одна или две танцовщицы *эпьоудо* и др. (ряд кукол появился сравнительно недавно, например «англичанин», «англичанка», «футболист», «рикша», «богач»). Из сверхъестественных персонажей на кукольную сцену могут являться духи *наты;* великаны-людоеды *билу,* дракон *нага,* мифическая птица *га-лоун.*

Особое место в комплектах занимала кукла зоджи. Зоджи — алхимик, маг, чародей; слово происходит от индийского «йога», но бирманский алхимик, пишет Тхин Аун, не имеет ничего общего с индийским аскетом. Считалось, что можно стать зоджи, если ввести в свой организм «правильное» сочетание разных металлов. Человек (но только мужчина), которому это удается, приобретает сверхъестественную силу, живет миллионы лет, летает по воздуху, ходит по воде, путешествует под землей и пр. [288, с. 148; 289, с. 41—50; 54, с. 134]. Верования, связанные с зоджи, были очень популярны вплоть до XX в.— настолько популярны, что кукла зоджи стала одной из главных в комплекте. Деревянный остов зоджи расписывали заклинательными фразами и магическими знаками, которые потом оказывались скрытыми одеждой, и никто из зрителей не мог их видеть [267, с. 54]. Таким же образом расписывались остовы натов и принца-героя. В музее ГАЦТК хранится кукла-макет без одежды, на «тело» которой нанесены магические знаки, фразы [154, с. 142]. Этот факт заставляет вспомнить китайских даосов, веривших в бессмертие, в алхимическую практику его достижения, в силу талисманов и письменных заклинаний против злых сил.

Между бирманским алхимиком-чародеем, занятым поисками вечной жизни, и китайским даосским магом, по-видимому, много общего — гораздо больше, чем между зоджи и индийским йогом, хотя бирманские чародеи и унаследовали свое название от йогов. И не может ли этот факт — факт особого отношения к каллиграфии, веры в силу письменного

197

текста — служить еще одним косвенным доказательством китайских корней бирманских марионеток?

Кукол вырезают из дерева. У них много сочленений и соответственно много нитей. У человекообразных фигур — по 10—15 нитей, у самой сложной из них — танцовщицы их может быть до 20 5. Нити собраны на деревянную вагу и спускаются от нее к кукле в следующем порядке: по две к голове, по две к плечам, одна к спине, по две к верхней части рук, по две к кистям рук, по две к бедрам, по две к ногам ниже колен; у танцующих кукол еще по две нити идут к пяткам. На севере Бирмы, в традиции Мандалая, кисти рук вырезаются вместе с предплечьем; на юге, в Рангуне, количество подвижных деталей больше, техника усложнена: кисть прикрепляется к предплечью шарнирно, у кукол могут открываться рты или пасти (например, у зоджи, у тигра, у дракона), сгибаться фаланги пальцев.

Марионетки поворачивают и наклоняют головы, свободно двигают руками, гибкость которых создают шарнирные соединения в плечах и локтях, а у южных и в запястье, поднимают ноги, опускаются на колени и т. д. Хобот слона или хвост дракона расчленены на секции и поэтому получаются очень эластичными.

Относясь к многониточным куклам и примыкая этим своим качеством к театру Китая, бирманские марионетки все же проще китайских, они уступают им в числе отдельно управляемых деталей: бирманские куклы не вращают глазами, не поднимают веки, не шевелят ушами, не высовывают языки и т. д.

Высота кукол — 60—90 см. Нитки толстые, крученые (иногда их называют «веревками»). Духи наты носят остроконечные головные уборы. Лица великанов-людоедов билу отличаются круглыми, вытаращенными глазами и оскаленными ртами. Лица «людей» гораздо реалистичнее, в чертах героя и героини отражены, очевидно, бирманские народные идеалы красоты. Костюмы большинства кукол копируют придворные платья конца XVIII — начала XIX в., на них много украшений и «драгоценных камней»; комики одеты в рубахи и штаны.

*Труппы. Представления*

Бирманские кукольные труппы вели бродячий образ жизни (исключение составляли лишь придворные театры, функционировавшие до 1885 г. — года аннексии Бирмы англичанами) 6. В труппу входило от четырех до десяти человек, в деревенских театрах это были обычно члены одной семьи. Как и во многих других странах Востока, играли по приглашению, сами кукольники инициативы не проявляли. Но не-

198

достатка в заказах они не испытывали: даже самая бедная деревня, пишет Тхин Аун, всегда была рада случаю пригласить кукольную труппу, редкий праздник в Бирме не сопровождался кукольным спектаклем. Приглашение могло исходить от одного лица, от группы лиц, от всей деревни, кукольников могли позвать и служители храма. Расплачивались с актерами устроители праздника, на представление приходили все, кто пожелает.

Представление длилось всю ночь, начиналось после девяти и заканчивалось часам к четырем утра. При дворе было принято играть три ночи подряд, в народном театре чаще всего ограничивались одной, и только в особо торжественных случаях играли и на следующую ночь. Публика расстилала свои циновки, заменявшие бирманцам кресла партера, и оставалась на них до утра. Молодежь иногда вставала, чтобы размяться, купить сигару или сласти, дети засыпали, время от времени дремали и взрослые, но никто не уходил домой, не досмотрев спектакль до конца (провести всю ночь без сна помимо интереса к спектаклю помогали также тонизирующие смеси, приготовленные из листьев бетеля или чая). Все сидели на земле, только хозяин праздника, пригласивший труппу, строил для себя и почетных гостей крытую ложу *зейя;* туда ставили диван, кресла, столик с угощением. На представление собиралось несколько сот человек. Толпа вела себя тихо, ни громкий смех, ни аплодисменты не нарушали хода спектакля, лишь после окончания очередной сцены сидевшие рядом люди тихо переговаривались между собой.

Перед платформой на земле расставляли свои инструменты музыканты. В полном составе оркестра сайн было до 12 инструментов и до 9 музыкантов. В сайне нет струнных, в него входят ударные (барабаны, гонги, кастаньеты, трещотки, цимбалы) и духовые инструменты. Главный инструмент — это набор барабанов числом 21, укрепленных на круглой деревянной раме диаметром 1,5 м. В центре рамы сидит музыкант, который все время вертится вокруг себя, ударяя по •разным барабанам пальцами или ладонями рук. Играет на круговом барабане музыкант очень высокого класса, он же — руководитель оркестра. Играют всегда без нот.

Впечатления иностранцев от бирманской музыки разные. Немецкий режиссер Гагеман, например, называет ее «адским шумом». Французскому инженеру Маэ де ля Бурдоннэ она также кажется «оглушительной», а по мнению американца Фоубиана Бауэрса, музыканта по образованию, бирманская музыка занимает второе место в Азии, уступая в привлекательности лишь яванскому гамелану [221, с. 120]. Естественно, для бирманцев она — лучшая в мире; доля ее в художественном языке кукольного спектакля очень велика: оркестр звучит почти непрерывно всю ночь.

199

Уже упоминалось, что в этой кукольной традиции нет рассказчика, стоящего или сидящего около сцены, на виду у зрителей. Все кукольники: и водящие кукол, и говорящие или поющие за них — находятся на помосте позади фонового занавеса. Роли героев исполнялись парой (или двумя парами, если труппа многочисленная) ведущих актеров: один в паре управлял куклой, другой говорил и пел за нее. Роли остальных персонажей не раскладывались на двух исполнителей: если актер выводил на сцену марионетку, он же и озвучивал ее. Состав трупп был исключительно мужским; по поверьям, женское присутствие на сцене влекло за собой беду, женская нога никогда не должна была касаться помоста (впервые это традиционное правило было нарушено накануне второй мировой войны, когда один из кукольников, не найдя, вероятно, актеров-мужчин для своей труппы, начал работать с женой и дочерью) [216, с. 218].

Марионеточники, как и все бирманцы, были буддистами, но, как и все бирманцы, прежде всего поклонялись духам натам 7. И хотя единственный вид жертвы, допускаемый буддизмом,— подача милостыни странствующим монахам, кукольники приносили 37 верховным натам жертвы в виде риса, орехов, бананов, яблок, цветов, бетеля, яиц, кусков ткани, бутылок с ликером. Представление неизменно начиналось ритуальным танцем куклы эпьоудо. Танец шел под последовательное исполнение 37 мелодий, посвященных каждому из божественных натов. Управлял этой куклой лучший кукловод труппы (в последующей части он водил куклу героя или героини), а лучший певец труппы пел молитвы, обращенные к каждому нату. По мнению А. Д. Бурман, танец обращен только к одному главному нату (правда, она пишет о танцовщице, предваряющей театральное некукольное представление): «Актриса, танцующая в прологовой сцене перед бирманским театральным представлением, называется „на-кадо" („шаманка", доел, „супруга духа-ната"). Она исполняет, по сути, шаманский обряд, вызывая короля богов Сак-ку-Тиджамина и соединяясь с ним» [21, с. 109].

Кукольные актеры пользовались в Бирме большим почетом. Их слава порой затмевала славу актеров-некукольников. «Бирманцы, как это ни странно, считают театр марионеток высшим образцом театрального искусства»,— с удивлением писал Чарльз Форбс [257, с. 152]. Все, кто занимался исследованием бирманского театра, отмечали влияние марионеток на театр живых актеров, особенно на стиль исполнения бирманских классических танцев. А сами бирманцы говорили, что хороший актер должен танцевать, как марионетка. Показателем высокого уважения к профессии кукольного актера служит следующий факт: король Тибо (последний король Бирмы) выдал самому знаменитому кукольнику своего вре-

200

мени патент на золотой зонт, т. е. наградил его высочайшим знаком отличия [335, с. 80].

После 1885 г., утратив поддержку официальной власти, не имея сильного религиозного стержня, подобного тому, на котором до сих пор держатся яванские представления кожаных кукол ваянг пурво или некоторые южноиндийские театры кукол, не обладая необходимой для выживания гибкостью репертуара, способностью прилаживаться к новым условиям, меняющимся вкусам публики, связанный громоздкой техникой, теснимый наступавшими широким фронтом кино, радио, дешевыми массовыми изданиями пьес (которые раньше можно было увидеть только в кукольном представлении), традиционный театр кукол Бирмы стал быстро угасать. Заказов на спектакли становилось все меньше, кукольникам в«е труднее было существовать за счет своей профессии. Число трупп сокращалось, старые марионеточники уходили из жизни, молодежь не восполняла ряды ушедших. К 1929 г., как пишет Тхин Аун, сохранились только две труппы, да и те давали спектакли редко. Вторая мировая война, японская ©ккупация окончательно прервали традицию. В 60-г годах была предпринята попытка возродить народное кукольное искусство, но для этого пришлось пригласить марионеточни-ков из Европы (!), настолько оно оказалось забытым в родной стране [450, с. 146—154]. Усилия, направленные на восстановление театра марионеток, увенчались, очевидно, успехом— об этом говорят проходившие в 1984 г. в Западной Германии гастроли современной бирманской труппы, работавшей в традиционном стиле.

*Репертуар*

Теперь о том, каково было содержание спектаклей. После ритуального вступительного танца куклы эпьоудо, продолжавшегося около получаса, следовало собственно представление. Оно состояло из двух совершенно разнородных частей. В первой исполнялись отдельные пантомимические номера, во второй — сюжетная пьеса с диалогом, пением, танцем.

Порядок выхода кукол на сцену, число и содержание номеров первой части немного варьировались в разных труппах, но в основном набор кукол был стабилен; в первой части танцевали и сражались животные, сверхъестественные или обладающие волшебной силой персонажи.

В представлении, которое видел в 1913 г. в Рангуне К. Гагеман, после исполнявшегося на фоне «коврового» занавеса танца эпьоудо занавес отдернули, на сцену поставили два дерева и вышел тигр. Он «вырывал деревья», перестав-

201

лял их с места на место, делал огромные прыжки, кувыркался, раскрывал пасть, бешено кружился по сцене. В разгар его акробатического танца с противоположного конца вышел слон, а с ним его хозяин. Слон большими прыжками приближался к тигру, и между ними завязывался бой. Испуганный хозяин слона хватался за голову («рвал на себе волосы,»—пишет Гагеман). Всякий раз, как слон наступал, тигр, кувыркаясь, отскакивал назад. Внезапно он изловчился и перепрыгнул через слона. Владелец слона в ужасе полез на дерево, но тигр его настиг, и «человек погиб». В деревенском представлении, описанном К- Сином, сражение кончалось тем, что слон хватал тигра длинным хоботом и забрасывал за задник, а в представлении, на которое попал в 1935 г. в Пагане немецкий этнограф М. Гурлиман, тигр со слоном не встречался, но слон действовал похоже: на сцену ставили дерево, с одного конца помоста выходил слон, с другого— два человека (куклы); слон наскакивал на дерево, Пытаясь его свалить, затем хватал одну из кукол, срывал с нее одежду, голый человек залезал на дерево и исчезал за задником. Из перечня марионеток комплекта, приводимого в статье директора Института культуры в Рангуне У Тха Мья, можно заключить, что некоторые кукольники выводили на помост двух слонов — черного и белого, но, к сожалению, каким был их дуэт, неизвестно [448, с. 43].

Далее бой вели два буйвола. После них выскакивали сверху из-за задника две обезьяны, они прыгали с дерева на дерево, раскачивались на бамбуковых шестах, проделывали другие, верно подмеченные, типичные для обезьян жесты и движения. Их сменяли людоеды билу, демонстрировавшие в поединке свою силу. В этой же части на сцену являлся конь. В его танце, как и в танце зпьоудо, кукловоды показывали высший класс мастерства. Конь управлялся девятью нитями, его голова, хвост, все четыре ноги подвижны, причем ноги сгибаются дополнительно в коленях и около копыт. У некоторых кукольников в этой части выходил дракон. О том, что он делал, упомянул Эрнст Мэндрон, видевший бирманских марионеток в Париже в конце XIX в., когда одна из бирманских кукольных трупп давала спектакли в знаменитом кабаре «Фоли бержер»: «...зеленый драконище, вызывавший общий восторг, раскрывал огромную пасть и заглатывал оцепенелых от ужаса кукольных актеров» [336, с. 95]. Позднее в эту же часть вставлялись и новые номера: выходил англичанин-охотник с ружьем, палил из ружья по тигру, промахивался и едва спасался бегством; выгуливала свою собачку карикатурного вида англичанка; выбегал футболист; выкатывал свою тележку рикша. Завершал первую часть выход алхимика зоджи. Он появлялся в маленькой шапочке и бархатной куртке, в руках держал палку, которой манипулиро-

202

вал, как хороший жонглер. Поскольку этот персонаж обладал способностью летать, то спускался на сцену «с неба» и после бурного, неистового танца, кружения, прыжков, вставания на голову и прочего таким же путем исчезал со сцены.

Вся эта пантомима длилась около двух часов. Шла музыкальная интерлюдия, во время которой сцену готовили для пьесы второй части. Огромные человеческие руки расставляли мебель, среди которой обязательно был трон короля; в богатых труппах меняли фоновый занавес.

Вторая часть представления в том виде, в каком она дошла до нас, т. е. в описаниях XIX—XX вв., сформировалась под влиянием указов У То. Пьесы этой части не были специально кукольными, они заимствовались из репертуара живых актеров. Как уже говорилось, сюжеты были основаны на джатаках или событиях национальной истории, зафиксированных в хрониках бирманских королей. В XIX в. часто исполнялись пьесы знаменитых бирманских драматургов У Чин У и У Поун Ня, созданные уже после смерти У То8. Краткий пересказ пьесы У Чин У «Дэйвакоунбан» поможет судить о том, что играли марионетки во второй части и чем увлекались их зрители (Кеннет Син вспоминает, что в конце прошлого века это была одна из самых популярных пьес марионеточной сцены) [405, с. 23].

«Дэйвакоунбан»

У короля страны Зейябуми было двое маленьких сыновей. Придворный астролог предсказал, что старшего похитят чудовища-людоеды билу. Несмотря на усиленную охрану, предсказание вскоре сбылось, младенца похитила сестра короля чудовищ. Но людоедка не съела мальчика — он ей очень понравился, и она его усыновила. Мальчик рос, не подозревая о своем происхождении и считая себя таким же билу, как и окружавшие его подданные короля чудовищ. У старого повелителя билу не было сыновей, поэтому после его смерти королем людоедов становится молодой герой. За силу и ловкость верховный бог Тиджамин дарит ему волшебное оружие и титул «Дэйвакоунбан», что значит «бог-билу».

В соседней стране Тиризайе росли две принцессы. Старшая была так прекрасна, что множество женихов добивалось ее руки. Дейвакоунбан был в их числе, но получил отказ. Ко двору отца принцесс приезжает принц из страны Зейябуми (младший брат героя). Он приехал за своей невестой — младшей дочерью короля. Король просит его увезти в Зейябуми и старшую дочь, так как обе принцессы еще при рождении были предназначены в жены принцам Зейябуми; король слышал о том, что старшего принца похитили людоеды, но у него нет выхода — если он отдаст дочь за одного из претендентов, то остальные пойдут на него войной. Принц Зейябуми увозит обеих принцесс, обещая заботиться о них. По дороге в лесу на него нападает Дэйвакоунбан и похищает старшую красавицу. Принц Зейябуми бросается по следам похитителя. Является лесной нат и предупреждает принца, что не нужно преследовать похитителя, иначе случится беда. Но принц не внемлет ему — ведь он дал королю слово доставить старшую дочь в страну Зейябуми. Дэйвакоунбан не собирался причинять принцу зла, но, видя его упорное преследование, пуска£т в него свою волшебную стрелу. Принц падает. Все разбегаются, думая, что он убит. Снова

203

является лесной лат и вылечивает принца, который был тяжело ранен. Принц, «устав от жизненных невзгод», решает стать отшельником.

В лесу он заводит дружбу с драконом и волшебной птицей Галоун. Через некоторое время младшая принцесса находит отшельника и требует, чтобы он спас ее сестру. Отшельник обращается за помощью к дракону.

А в это время Дэйвакоунбан, разгневанный тем, что красавица-принцесса отвергает его любовь, запирает ее в изумрудный сундук и опускает в подземелье. Дракон, способный путешествовать под землей, вызволяет пленницу и доставляет ее к отшельнику. Сестры уговаривают отшельника отвезти их в Зейябуми, но он не хочет покидать лес. В разгар их спора слышится голос Дэйвакоунбана. Испуганные принцессы убегают и прячутся в дереве. Король билу входит в жилище отшельника. Он сразу замечает изумрудный сундук, в который была заключена принцесса, прежде **чем** ее опустили в подземелье. Он зидит также следы, ведущие к дереву. Дэйва направляется к дереву и требует у лесного ната, живущего в нем, выдать ему принцессу. Дух дерева между тем успел дать принцессам волшебные платья, надев которые они принимают вид людоедок билу. Когда Дэйвакоунбан требует выдать ему принцесс, нат отвечает, что принцесс у него нет, а следы оставили две людоедки, которые часто его навещают. Дэйва заглядывает в дерево и действительно видит там двух людоедок. Он возвращается в хижину отшельника. Сестры благодарят ната и спешат в страну Зейябуми, которая находится недалеко от леса. Торопясь, они забывают снять волшебные платья.

Дэйва, понимая, что отшельник причастен к похищению принцессы, выносит ему смертный приговор. Отшельник готов умереть, он только просит семь дней для размышлений и молитв. Дэйва согласен.

Принцессы между тем приходят в Зейябуми. Но так как они не сняли волшебные платья, их принимают за людоедок билу. А по приказу короля всех пойманных билу ждет казнь. Принцесс берут под стражу. Ночью к принцессам являются две богини-покровительницы. Они утешают принцесс, обещают сообщить о беде принцу-отшельнику. Богини летят к отшельнику, рассказывают о том, что случилось с принцессами, просят его пойти в Зейябуми и умолить своего отца-короля отменить казнь, объяснить ему, что пойманные не людоедки. Однако семь дней уже истекли. Отшельник просит отсрочить казнь еще на несколько дней (так как от этого зависит жизнь невинного человека, объясняет он королю билу, но, разумеется, не говорит, кто этот невинный человек). Дэйва ему не верит, он объявляет, что казнь состоится на закате.

Верховный бог Тиджамин, узнав, что Дэйва собирается казнить родного брата, посылает гром и молнии. Министры говорят королю, что это плохое предзнаменование, боги разгневанны, нужно отменить казнь. Но Дэйва не слушает их. Тогда царь богов насылает на Дэйву магический сон. Дэйва узнает, **кто** он на самом деле. Он отказывается от трона короля билу, освобождает брата, оба спешат увидеться с родителями и спасти принцесс. Совершив это доброе дело, братья возвращаются в лес и становятся отшельниками, так как они «устали от мирской суеты, раздоров и страданий» **[288, с. 55—58; 19, с. 36—37]9.**

Любая пьеса второй части начиналась выходом четырех министров. Каждый держал многословную речь. Потом главный из них обращался к музыкантам с просьбой проводить их в тронный зал королевского дворца (это редкий в традиционном театре кукол Азии прием общения куклы с человеком, как бы выход кукольного персонажа из замкнутого мира сценического действия во внешний мир: такой тип общения стал широко применяться позднее, в новом современном театре). Обращение звучало примерно так: «Мы обсудили

204

дела страны и сейчас явимся на аудиенцию к королю. Музыканты! Пусть мы услышим королевскую музыку!» Министры шли торжественно и важно, размахивая руками, вдоль всей сцены. Их проход сопровождала мелодия «шествие министров». Когда процессия приближалась к королевскому трону, мелодия менялась на «королевский марш», он открывал следующую сцену — аудиенцию у короля. Выходил король. Его аудиенция была похожа по форме на совещание министров, каждый участник произносил длинный монолог.

Обе эти сцены бирманцы называют прологом. Из них зрители узнают, о чем пойдет речь в представлении, какую пьесу они увидят. Независимо от того, будет ли король участвовать в дальнейших событиях, любая пьеса второй части обязательно начинается «советом министров» и «аудиенцией у короля». Лишь после них начинает развиваться интрига. Обязательный набор сцен, строгая последовательность их исполнения, жесткий композиционный каркас бирманским пьесам несвойственны. Только в финале снова обнаруживаются стабильные моменты: развязка происходит всегда неожиданно, без логических мотивировок — в действие вмешивается повелитель богов Тиджамин и своей волей поворачивает события к благополучному разрешению; герой пьесы, как правило, удаляется от мирских дел и становится отшельником [458, с. 11].

Первую часть представления считают наиболее старой. Полагают также, что во второй части до XIX в. вместо большой пьесы исполнялся любовный дуэт принца и принцессы, которые вели диалог, пели и танцевали. Глубинный смысл первой части трактуется по-разному. Историки, придерживающиеся гипотезы о самозарождении бирманских марионеток, усматривают связь танцев зверей с анимистическими ритуальными танцами, сохранившимися до XX в. у первобытных горных племен Бирмы, в которых мужчины пляшут, наряжаясь животными [288, с. 3, 153]. По другой точке зрения, первая часть изображает мифологические сцены сотворения мира [442, с. 38; 21, с. **108;** 20, с. **37].** «В бирманском театре марионеток вплоть до начала XX в. исполнялась прологовая сцена „сотворение мира", где показывалось (разрядка моя.— *И. С.)* возникновение земли, появление на ней горы Меру, растительности, животного мира, а затем и человека»,— пишет А. Д. Бурман [21, с. 108].

Однако работа Дагмары Бечковой [216, с. **217]** обнаруживает обстоятельство, видимо упущенное сторонниками этой гипотезы: действительно, министр У То предписал кукольникам исполнять в прологе представления историю гибели старого мира и рождения нового — историю, которая была заимствована из добуддийских мифов и включена в буддийские «питаки»; но следовало уточнение: символизировать все фа-

205

зы гибели старого мира и рождение нового звуками музыки. После этого музыкального вступления, выполнявшего предписание королевского министра, кукольники выводили на сцену танцовщицу эпьоудо, и только после нее шли сценки с животными, чудовищами, людьми. По мнению Дж. Тилака-сири, пантомимические сценки, поединки зверей показывали для забавы. Если же допускать вероятность китайских корней, то короткие танцевальные и боевые номера могли быть занесены китайскими актерами.

Смысл второй части проступает отчетливо: она пропитана идеями буддизма.

*Сценические условности (Особенности художественного языка)*

Об условностях этого театра можно сказать немного — почти никто из заставших эту традицию не обращал на них внимания. Прежде всего следует отметить, что бирманская кукольная традиция тяготеет к иллюзионным театрам (типа китайского). Далее, роль слова здесь велика: словесный канал отключается только в первой пантомимической части, вторую же понять без опоры на слово совершенно невозможно. Наиболее характерная, преобладающая форма слова — монолог. Пластика кукол реалистична, т. е. движения марионеток довольно точно копируют поведение и жесты людей и животных. Большое место отводится танцам кукол не только в первой, но и во второй части. «Главные танцы» второй части — длинный дуэт героя-принца и героини-принцессы — происходили после полуночи, между двумя и тремя часами. Танцевальный дуэт включался в любую пьесу под предлогом придворного праздника, свадебного пира и т. п. Именно эти танцы служили эталоном для живых актеров, обучавшихся классическому бирманскому танцу. В музыкальное сопровождение входил традиционный набор мелодий, хорошо знакомых зрителям. Соответствующая сцене мелодия предваряла выход кукол, по звукам музыки местная публика понимала, какого рода действие последует, кто из персонажей явится. Ряд условностей был связан с деталями сценической обстановки, их расположением на сцене. Важную роль выполняло бутафорское дерево: оно обозначало лес, но, поставленное в центре сцены, указывало также на границу между двумя царствами (А. Д. Бурман усматривает в нем древний символ древа жизни [21, с. 108]). Форма кукольных сидений (красиво вырезанных из дерева) была связана с рангом персонажа (король, например, сидел на самом большом и замысловатом по форме сиденье — трехместном троне с высокой спинкой, контуры которой напоминают шпили паганских

206

храмов). Еще одним знаком социального положения служили зонты. Около трона короля ставили белые зонты, около трона принца-наследника — золотые. Декоративное оформление дополняли фоновые занавесы. В некоторых труппах их меняли по ходу действия. Так, Кеннет Син вспоминает представление, в котором первая часть шла на фоне занавеса, расписанного под лес, а вторая — на фоне занавеса, изображавшего тронный зал дворца.

*Некоторые обобщения*

Представления народных бирманских марионеток по своей форме (приподнятая над землей сцена, большое количество нитей, управляющих куклами, иллюзионный способ показа, отсутствие рассказчика, стоящего около сцены) примыкают к дальневосточному марионеточному театру. Учитывая непосредственное соседство Китая, сходные с южнокитайским театром черты вряд ли можно отнести к случайным совпадениям. К сожалению, выяснение многих важных подробностей представления, способствовавших бы выявлению его родины, сейчас крайне затруднено. Не удается установить и время появления марионеток в Бирме, но слабое развитие религиозно-культовой стороны в их представлениях скорее всего свидетельствует о том, что корни бирманского театра марионеток не слишком глубоко уходят в древность.

ЧАСТЬ IV УНИКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

*Глава 14*

тибетский театр масляных кукол

*Факты*

Необычную форму тибетского кукольного театра породили природные условия. Тибет расположен на одном из высочайших на земном шаре плоскогорий. Тибетские поэты называли свою страну «Ганчэн» — страной снегов. Но официально местные жители называет ее «Бод», а себя — «бодпас». «Тебод» означает «Верхний Тибет» — это область, лежавшая на пути первых проникавших сюда европейцев, которые переделали услышанное название в «Тибет» [77, с. 1—6; 69, с. XI; 181, с. 931. Климат Тибета суров, зимние морозы достигают 30—40°. Последнее обстоятельство и сказалось на появлении уникального театра — фигуры персонажей лепили из затвердевшего на холоде сливочного масла.

В Тибете исповедуют буддизм особого толка, называемый в науке ламаизмом '. До второй половины XX столетия треть населения страны составляли монахи — ламы, вся светская и духовная власть была сосредоточена в руках высшего духовенства, во главе страны с середины XVII в. по 1959 г. стоял далай-лама. Огромное влияние религии на жизнь тибетцев определило характер их кукольного театра: его представления входили в ламаистские праздничные обряды.

История Тибета тесно связана с Китаем, с многовековым подчиненным ему положением. Долгое время по воле китайских императоров Тибет оставался закрытой для иностранцев страной. Пересекать его границы разрешалось только буддийским паломникам, приходившим поклониться буддийским святыням. Поэтому число европейцев, проникавших всякими правдами и неправдами в Центральную Азию, было крайне

208

ограниченно. А в составленных ими описаниях Тибета только дважды, насколько известно автору, и то очень бегло, упоминаются кукольные представления. Первое описание встречается в воспоминаниях французского миссионера Юка (в дореволюционном написании — Гюка), тайно от властей путешествовавшего по Тибету в 1846 г. Другое принадлежит этнографу Эрнсту Шеферу, проводившему полевые исследования в Тибете во второй четверти XX в. Сами эти описания ечень мало говорят о местном кукольном театре. Но, рассматривая их в свете исследований религии, верований, обычаев тибетцев и театра кукол соседних стран, можно кое-что в этих описаниях объяснить и попытаться их дополнить. Вот текст этих двух коротких свидетельств.

«Перед главным храмом — театр, в котором все — декорации, куклы — вылеплено из масла. Действующие лица вы-ебтой около фута. Они изображают общину лам, собравшихся на молитву. Сначала сцена была пустой. Но вот раздался звук морской раковины, и из двух боковых дверей цепочками вышли младшие по чину ламы. Чуть позже появились старшие ламы, одетые в церемониальные костюмы. Все куклы немного постояли на сцене без движения, а затем тем же порядком, что и входили, удалились за кулисы. На этом представление закончилось. Спектакль вызвал сильное возбуждение зрителей» [290, с. 1001

«Наибольшее внимание глазеющих священнослужителей и мирян привлекает настоящий кукольный театр. Он состоит из храма, построенного по китайскому образцу и наполовину покрытого крышей. С помощью звона колокола, раздающегося через равные промежутки времени, происходит изгнание беса. В театре представляют пьесу „Оракул". Разыгрывают ее фигурки из масла. На миниатюрной сцене появляются высокопоставленные ламы. Они бьют в цимбалы, играют на „чинелли", дуют в рога, читают молитвы. Привлеченный звуками музыки и молитвами, выходит жрец-оракул, также сделанный из масла. Он ведет себя как дикарь и при этом предсказывает нескольким высокопоставленным лицам будущее. После этого фигурки, которые, несмотря на свою малую величину, держат в руках священные палочки, символы молний... колокольчики, проходят по сцене и затем исчезают; их движения угловаты, отрывисты, как движения всех кукол мира» [402, с. 184].

Эварист Юк видел представление в знаменитом среди ламаистов монастыре Гумбум, расположенном на северо-восточной окраине Тибета, около его границы с Монголией. Монастырь славен тем, что, по преданию, построен на месте, где «пролилась кровь пупка», т. е. где родился тибетский реформатор буддийского учения, создатель культа лам Цзон-хава (1357—1419). Французский миссионер приехал в Гум-

209

бум в феврале 1846 г. и присутствовал на самом пышном празднестве этого монастыря, отмечаемом в пятнадцатый день первой луны (тибетцы ведут *летосчисление по лунному* календарю). По Юку, этот день нызывали «Праздником Цветов».

Эрнст Шефер наблюдал представление столетие спустя в столице Тибета Лхасе, во время того же праздника пятнадцатого дня первой луны. Кукольный театр располагался у входа в главный храм Лхасы, в котором находится одна из самых почитаемых святынь буддистов — статуя молодого принца Гаутамы Шакьямуни, сделанная, как считают тибетцы, еще при его жизни. По-тибетски статую называют «Чжо» («Чжу»), что переводится как «Учитель», а храм — «Чжо (во) кан».

*Репертуар (сюжеты и глубинный смысл)*

Тот факт, что описания сделаны в разных концах Тибета и с временным разрывом в столетие, свидетельствует о прочности положения «масляного» театра в ламаистских праздничных обрядах. С чем же именно были связаны его представления? Ответ дают ритуалы праздника, во время которого они исполнялись. \_В пятнадцатый день первой луны отмечали приход будды будущего Майтрейи. В числе совершаемых обрядов было принято приносить жертвы духам-хранителям веры *чойчжонам.* По мнению тибетолога Е. Д. Огневой, принесение жертв пятнадцатого дня первой луны берет начало в добуддийском местном культе плодородия; это было одним из жертвоприношений духам, которые, по верованиям древних тибетцев, управляют погодой и, следовательно, влияют на урожай 3.

Жертвы пятнадцатого дня назывались *чжунгай-чодба* [189, с. 37]. *Чодба* изготавливались из сливочного масла. Это были скульптуры и рельефные картины на сюжеты ламаистской мифологии, тибетских легенд и преданий, жизнеописания святых. Некоторые картины достигали больших размеров (по словам востоковеда Г. Н. Потанина — от аршина до сажени [132, с. 390]). Основой масляного рельефа служили шкуры яков. Рельефные изображения полихромно раскрашивались. Щиты с масляными рельефами вставляли в рамы и укрепляли на помостах; так как принесение жертв чодба начиналось вечером, с наступлением темноты (оно приурочивалось ко времени первого полнолуния года), то изображения подсвечивались масляными светильниками в виде медных или бронзовых чаш, наполненных топленым маслом, посреди которого в небольшой полынье плавал фитиль. Десятки и даже сотни колеблющихся язычков пламени не только освещали

210

картины, но как бы оживляли их, создавали иллюзию движения фигур (возможно, по этой причине в Гумбуме ночь первого полнолуния называли иногда еще и «Праздником Света» (441, с. 136]).

К одной из разновидностей чжунгай-чодба, видимо, относилось и кукольное представление.

Символический глубинный смысл тибетского масляного театра выясняется, таким образом, довольно легко. Он раскрывается через главное событие праздника — ритуальное подношение духам-хранителям веры жертв в виде художественных изделий из масла, изображающих символы, предания буддизма, сцены из жизни знаменитых лам и монастырей. Боги, сидящие на небе, в стране радости, приглашаются этими жертвами на землю, чтобы помочь людям в мирских делах, уточняет смысл жертвоприношения Э. Шефер [402, с. 183].

Что касается сюжетного, «поверхностного» содержания, то здесь известно только одно название, приведенное Шефе-ром,— «Оракул». Но исполнялась ли ежегодно во всех монастырях одна и та же пьеса? Или сюжеты варьировались, как менялись каждый год сюжеты и композиции масляных рельефных картин? Вопросы остаются открытыми. А вот почему разыгрывалась на сцене столичного масляного театра пьеса об оракуле, понять можно — для этого снова следует обратиться к исследованиям по тибетской религии, верованиям, обрядам.

Из них выясняется, что в Тибете был широко распространен культ оракулов. «Культ прорицателей, или оракулов,— объясняет индийский ученый Сарат Чандра Дас,— основан на культе... чойчжонов, или... хранителей учения. Чойчжоны вещают устами прорицателей, на которых нисходят... Народ представляет (чойчжонов.— *И. С.)* в виде страшных чудовищ с воинскими доспехами. Поэтому и прорицатель перед нисхождением на него чойчжона надевает шлем, берет в руку пику, саблю или лук со стрелами... Смысл... нисхождения заключается в том, что дух-хранитель учения ради пользы живых существ воплощается в избранного прорицателя. Таких духов-хранителей учения очень много, соответственно чему много и прорицателей» [40, с. 188]4.

Среди сонма чойчжонов, нисходящих на избранных ими прорицателей, старшим считался дух Найчун, обитавший, по убеждению тибетцев, в ветвях старого дерева, стоявшего во дворе одного из храмов близ Лхасы. Прорицателя, устами которого вещал Найчун, признавали главным оракулом Тибета. К нему обращалось за предсказаниями все высшее духовенство до далай-ламы включительно. Подробно описал церемонию «ниспускания Найчуна» Г. Ц. Цыбиков (российский этнограф, бурят по национальности, окончивший Петер-

211

бургский университет и путешествовавший с научными целями по Тибету в 1899—1902 гг. под видом паломника):

«Днем для ниспускания чойчжона предпочтительно избирают... второе число каждой луны, потому что... в тот день чойчжон нисходит сам, а в другие дни посылает кого-нибудь из своих помощников. Местом для ниспускания служит особый храм, называемый Найчун-цзан-хан, посвященный этому чойчжону... В назначенный день с раннего утра монахи выходили на рынок и покупали хвою древовидного можжевельника. Затем начали понемногу собираться во дворе цхан-ха-на и сжигать... хвою в двух печеобразных курильницах. Около восьми с половиной часов утра явился под звуки труб лама-прорицатель... со свитой. Спустя немного прибыл и перерожденец (в данном случае — настоятель монастыря.— *И. С-)* 5 ... несомый четырьмя ламами в маленьких, прекрасно сделанных носилках китайского образца... Собравшиеся монахи толпились во дворе. Перерожденец... стоял перед дверями храма, откуда слышны были звуки труб, желто-медных ударных тарелок, и барабанов: читали... призывные молитвы. Спустя немного под те же звуки показался на крыльце прорицатель в полном облачении, главную часть которого составлял шлем с флажком и одежда из парчи. В правой руке он держал саблю... в левой — лук. Лишь только он вышел, перерожденец... перекинул через его шею длинный шарф „хадак" 6 ...Прорицатель, приняв этот дар с видимым почтением, направился к особо устроенному седалищу. Лицо его было искажено, и из раскрытого рта выступала пена, которую прислужники вытирали хадаками. Сначала к нему подходила монастырская администрация и просила предсказаний относительно благополучия монастыря, а затем и частные лица, интересующиеся своей судьбой. Прорицатель (отвечал.— *И. С.)* хриплым голосом отрывисто... Все это он Делал стоя. Затем он сел на седалище, и тогда стали по порядку подходить... простые монахи, поднося большею частью хадаки... Когда приложились все монахи, прорицатель в новом, усиленном экстазе кинулся к наружным воротам и от них выпустил стрелу из лука. Возвратившись снова на террасу храма, он произнес краткую... речь и... ушел внутрь храма. Церемония кончилась. Все стали расходиться. Уехал и перерожденец... Немного спустя вышел из храма и прорицатель, уже обратившись в простого ламу» [189, с. 47—49].

Трудно сказать, с какой степенью точности передавало кукольное представление церемонию прорицания. Можно лишь предположить, что, поскольку представление происходило в ночь после пятнадцатого дня первой луны, т. е. не во второй день месяца, то оно не было прямым прорицательным актом главного духа-хранителя веры, а скорее всего лишь изображением этой церемонии. Видел ли Юк в Гумбуме

212

сходную прорицательную пьесу, или там показывали другой сюжет из монастырской жизни, также определить по его нескольким фразам невозможно. Однако совершенно ясно, что тибетский масляный театр и сюжетно был далек от светской тематики. Его пьесы были тесно связаны с религией и верованиями тибетцев, они так или иначе отражали главные события монастырской жизни, его действующими лицами были монахи-ламы и, возможно, ламаистские божества.

*Куклы*

О внешнем виде масляных кукол, их стилистических и технических особенностях, о способе их изготовления и управления приходится судить лишь косвенным путем, привлекая к анализу упоминания о других чодба — рельефных масляных картинах и проводя некоторые сопоставления с кукольными представлениями других стран, в первую очередь китайского театра.

В литературе масляным рельефным картинам повезло больше, чем масляному театру,— они привлекли внимание большего числа путешественников7. Видимо, это связано с непродолжительностью кукольного представления, тогда как щиты с масляными барельефами выставлялись на всю ночь. Приведем несколько выдержек, посвященных внешнему виду масляных рельефных картин.

«Все весьма искусно обработано»,— отзывается об изделиях пятнадцатого дня нового года в Лхасе китайский чиновник Лу-хуа-чжу, видевший их в начале 1791 г. [85, с. 126].

«Нам представились дивные скульптуры, сделанные из масла. Эти „цветы" были барельефы огромных размеров и чудесной работы. Они представляли эпизоды из истории буддизма. Лица не могли быть изображены с большей верностью. Фигуры казались живыми, позы — естественными, платье — настоящим; можно было тотчас узнать, какие материи хотел изобразить художник, особенно же поражала нас отделка мехов. Овчины, тигровые шкуры, лисьи и волчьи меха изображены были до того натурально, что многие дотрагивались до них руками, чтобы удостовериться, не надеты ли на них настоящие меха»,— восхищается мастерством картин знакомый уже нам Э. Юк [290, с. 98—99].

«В ту зиму, когда мы жили в Гумбуме, щитов было выставлено тринадцать. В центре каждого щита обыкновенно вылепляется крупная фигура в позе. На полях вправо и влево от этой фигуры разные сцены: в лесу, на воде, в садах и пр. Тут целая флотилия лодок, прикрытых балдахинами и наполненных человеческими фигурами, мандаринами и китайскими дамами; там нагруженные слоны, пруд, на котором

213

плавают водные птицы, и т. п. Все эти барельефы вылепляются по китайским рисункам; как декорация и как передача простого черного рисунка посредством лепной работы, эти барельефы обнаруживают большую старательность и трудолюбие, но желания художника самостоятельно приблизиться к природе не. видно»,— вносит существенные уточнения Г. Н. Потанин, оценивая, однако, достоинства картин с позиций явной симпатии к искусству русских передвижников [132, с. 390] 8.

«Как только стемнело, я отправился к кумирне, во дворе которой должно было сосредоточиться главное торжество. Под высоким навесом, прислоненным к южной стене этой кумирни, были помещены два главных барельефа из масла... Барельефы, имевшие до 22 футов длины и 10 футов высоты, помещались на деревянных подставках, освещались снизу рядом маленьких масляных лампадок. Содержание этих барельефов было религиозное; здесь изображались, конечно в обычном буддийском стиле, боги и различные сцены будущей жизни в раю и аду. Главная фигура имела около трех футов вышины; на заднем плане виднелись длинные процессии, битвы и т. п., причем большинство фигур, а их можно было насчитать несколько сот, не имело и восьми дюймов в вышину. Следует также заметить, что каждая подробность была старательно выделана из больших глыб масла и весьма тщательно раскрашена. Эти барельефы-картины окружала прекрасно исполненная рама из цветов, птиц и буддийских эмблем, среди коих то там, то сям выглядывала белка или выступало извивающееся длинное чешуйчатое тело дракона. Вдоль тропы, проложенной вокруг храма, было расставлено семь других барельефов меньших размеров, а именно длиною около восьми футов и высотой до четырех футов, такого же содержания, как и только что описанные, но заслуживающие особого внимания за действительно артистическое исполнение и за массу положенного на них труда. Для исполнения одного такого барельефа требуется не менее трех месяцев усидчивой работы. Каждый год выходят новые рисунки, и новые художники конкурируют со старыми в красоте и замысловатости своих произведений... Самые искусные в лепке переходят из монастыря в монастырь; слава об их таланте зачастую предшествует им, и их принимают повсюду с распростертыми объятиями». Это подробное описание принадлежит У. Рокхилю, видевшему празднование пятнадцатого числа первой луны в Гумбуме 14 февраля 1889 г. [139. с. 51—521.

«На высоких столбах и подставках выставлены различных размеров щиты (натянутая на рамы яковая кожа) с барельефными фигурами и узорами из масла, окрашенного в разные цвета... Эти фигуры налепляются на щиты. Более'

214

^крупные фигуры делаются вчерне из дерева, затем облицовываются маслом»,— сообщает еще одну подробность Г. Ц. Цыбиков [189, с. 198—1991.

«Творческая фантазия художников достигает высшей точки в созданных из масла храмах, в статуях ламаистских божеств и святых. ...Среди калейдоскопического множества масляных скульптур имеются сцены из жизни больших ламаистских монастырей, из повседневной жизни тибетцев, кочевников, из боевого прошлого тибетского народа ...символы в виде священного лотоса, борющихся драконов, страшных чудовищ, держащих в руках колесо жизни, священных спиралей, кругообразных изображений неба и ада... превосходно разрисованные будды и бодхисатвы в своих дворцах и парках. Кроме того, представлены легендарные события из жизни глав ламаистской церкви и других мистических личностей в прекрасных одеяниях, в мехах, сидящих на коврах в естественных позах. Будь то пейзажи, мифические персонажи или кони, слоны... черепахи... гордые журавли или другие представители фауны — характерные детали, атрибуты и индивидуальные особенности всегда настолько точно переданы, что все остальные фигуры составляют как бы единую мозаичную картину гигантского пантеона»,— описывает масляные барельефы Шефер [402, с. 182—183]. И у него же чуть ниже: «...процессии... караваны... составляют роскошное зрелище».

Думается, не будет большой натяжкой предположить, что все масляные джунгай-чодба, включая и кукол, выполнялись в одной манере, по одним общим канонам, принятым к руководству в ламаистских монастырях. Во всяком случае, все исполнители были ламами. Это подтверждается замечаниями Э. Юка и Г. Ц. Цыбикова по поводу изготовления «цветов» или «жертв пятнадцатого».

По Юку, приготовления к «Празднику Цветов» начинаются за три месяца до торжества. Совет из высших лам монастыря («Совет Цветов») выбирает главного автора проекта, назначает двадцать лам из числа лучших художников и скульпторов монастыря9. Каждый год создается новый замысел «цветов». Автор проекта рисует эскизы, и после одобрения их советом мастера приступают к изготовлению масляных жертв. Труд исполнителей был крайне тяжелым, мучительным — скульпторы работали ежедневно более двух месяцев в холодном помещении, все время окуная руки в ледяную воду, эти условия были необходимы, чтобы материал лепки — масло — не размягчался, чтобы теплота пальцев не деформировала тонкие контуры рельефного рисунка. И так как джунгай-чодба готовили в самое холодное время года, монахи, лепившие фигуры и картины, постоянно превозмогали боль и ломоту в пальцах, наживали неизлечимые болез-

215

ни суставов и в конце концов становились калеками. От скульпторов масляные жертвы переходили в руки живописцев, те раскрашивали их, используя пять традиционных красок 10. За несколько дней до праздника в честь Майтрейи все должно быть готово. Совет смотрел и принимал сделанную работу (а кукольники, возможно, играли перед ним предстоящий жертвенный спектакль), к вечеру пятнадцатого числа нового года «жертвы» выставлялись около монастырских храмов [290, с. 96].

По Цыбикову, порядок изготовления в Лхасе был несколько иной. Знатные богатые семейства и общины лам (монахи устраивали складчину) заказывали картины выбранным ими мастерам. Мастерами были монахи, которые получали за работу плату, «соизмерявшуюся с искусством мастеров», среди них многие пользовались большой известностью, а иногда и славою [189, с. 199].

Описания масляных рельефных картин позволяют спроецировать на кукольный масляный театр следующее.

Во-первых, куклы должны были отличаться высокой художественностью, искусностью лепки, тонкой отделкой деталей. (Вспомним свидетельство Юка, утверждавшего, что зрителям хотелось проверить, не настоящие ли меха надеты на фигуры. Можно представить, как эффектно выглядели кукольные ламы в желтых шапках-митрах и в красных мантиях, несущие в руках предметы культа или как бы играющие на разных музыкальных инструментах.)

Во-вторых, в стиле масляных кукол сказывалось влияние канонов китайского искусства (на это прямо указывает Потанин) .

В-третьих, замечание Цыбикова о том, что центральные фигуры на барельефах делались из облицованной маслом деревянной болванки, наводит на мысль о конструкции масляных кукол: вероятно, остов куклы составлял деревянный стержень, на который налеплялся толстый слой масла, обработанный, затем поверху скульптором. Нижний конец деревянной палки-остова спускался под фигуру и служил для управления куклой, для движения ее по сцене. Руки кукол были скорее всего неподвижными — персонажи представлений, судя по описаниям, держали разные предметы. Хотя не исключено, что у главного действующего лица одна или даже-обе руки могли быть изготовлены отдельно от корпуса, шар-нирно прикрепляться к плечам и делать какие-то ограниченные жесты (последнее допущение основано на замечании Шефера о том, что кукольный оракул вел себя «как дикарь», что движения кукол были угловаты и резки, «как движения всех кукол мира»).

В-четвертых, сравнение Шефером кукольного театрика с китайским храмом, а также рисунок Лодена Дагьяба, тибет-

216

на по происхождению, впоследствии тибетолога, ведущего исследования в одном из западногерманских университетов *и,* позволяют догадываться о конструкции сцены тибетского театра масляных кукол. Сравнение Шефера сразу же напоминает об устройстве китайского театра будайси, театра-ширмы с надстройкой: задняя половина надстройки представляет собой домик с четырехскатной крышей и двумя выходами в фасадной стене, а передняя — как бы террасу этого домика; действие происходит на террасе, через двери персонажи выходят на сцену и удаляются с нее. На рисунке Дагьяба театрик больше похож на юрту кочевника: вместо домика с верандой в верхней части фасада ширмы прорезано прямоугольное, вытянутое по горизонтали отверстие — собственно кукольная сцена. Доктор Дагьяб пояснил, что весь театрик изготавливался из кожи, на которую наносили декоративные цветные узоры из сливочного масла. Видимо, конструкция театрика была сделана из деревянных рам, обтянутых кожей яков, отверстие-сцена прорезано над головами стоящих внутри кукловодов. Сцену должны были освещать масляные светильники, их колеблющееся на ветру пламя — оживлять кукол, возмещая до некоторой степени скульптурную застылость поз и лиц.

*Некоторые обобщения*

Тибетский масляный театр, таким образом,— театр кукол на палке. Его куклы управляются снизу и выступают на сцене-ширме, скрывающей актеров. Прием изображения действия — иллюзионный, предлагающий зрителям поверить в самостоятельную жизнь кукол. Тибетский масляный театр давал свои спектакли под открытым небом, и это его сближает со многими уличными кукольными театрами. Но в отличие от большинства представлений такого рода, дошедших до нас в виде чисто светских представлений, он, видимо, еще далек от простого светского развлекательного зрелища, его спектакль хотя и вышел за пределы храма, но далеко не ушел — остановился на его пороге. Он еще очень тесно связан со всем, что происходит внутри храма, и поэтому в отличие от других уличных кукольных театров его можно было увидеть только раз в году и только в одном определенном месте. Его создателями и исполнителями были монахи. Представление было, видимо, ритуальным действом — принесением жертвы божеству или духам. Для каждого представления изготавливали новых кукол, после него куклы уничтожались — перед рассветом шестнадцатого дня все масляные жертвы выбрасывали на съедение воронам или растапливали и полученное топленое масло продавали потом как целебное средство f402, с. 185; 290, с. 102—103].

217

В заключение описания можно еще объяснить название праздника, услышанное Э. Юком и переведенное им как «Праздник Цветов». Разгадку происхождения этого термина предложил Г. Н. Потанин: «Выставка масляных работ по-тангутски называют „чоба", жертва; монголы зовут ее „че-чек", цветок; по-видимому, это перевод с китайского, на котором одним словом „хуар" передаются и „цветок" и „картина"» [132, с. 390]12. Прокомментировала это замечание преподаватель китайского языка Института стран Азии и Африки при МГУ Хуан Шуин: речь идет о слове «ху-а», которое в зависимости от тона меняет значение. В китайском четырехтоновом языке это слово, произносимое первым тоном, означает цветок, четвертым — картину. На письме «цветок» и «картина» изображаются разными иероглифами. Видимо, на слух монголов, в языке которых тон не служит смыслоразличительным признаком, слово «ху-а» воспринималось как полисемантичное, обозначающее одновременно к цветок и картину.

*Европейские параллели*

Типологическую параллель к описанной тибетской кукольной традиции составляют европейские рождественские-кукольные представления, иллюстрирующие евангельские рассказы о появлении на свет младенца Иисуса и поклоне-ши ему его первых почитателей. Сходство между этими на первый взгляд такими далекими традициями просматривается по целому ряду признаков.

Во-первых, по связи их с религией, с культами определенных божеств (в Тибете — с поклонением чойчжонам, в Европе— с поклонением Святой Деве Марии и Иисусу Христу).

Во-вторых, по привязанности представлений к единственному в году религиозному празднику, по временной ограниченности периода, в который играют представления (в Тибете это ночь полнолуния первого месяца года, в Европе — неделя от Рождественской ночи до Дня Королей, или, в терминологии календаря православной церкви, до Крещения).

В-третьих, по жестким рамкам содержания, обязательно отражающего события, лежащие в основе отмечаемого церковью праздника.

В-четвертых, по типу куклы (и там и здесь — примитивная по механизму движения фигурка, насаженная па палку-стержень, за которую ее держит кукловод и ведет вдоль сцены).

В-пятых, по иллюзионному способу показа (в обеих традициях кукловоды скрыты от глаз зрителей, куклы как бы живут самостоятельной жизнью).

218

Наряду с параллелями между этими двумя традициями просматриваются и различия, и сравнительный анализ наблюдаемых несовпадений помогает, как представляется, понять некоторые темные места в истории европейского рождественского театра.

К примеру, несколько слов об одном из «темных мест», которое можно высветить при помощи тибетского театра.

Историки, восстанавливая прошлое рождественского театра, дошедшего до нас в светской народной форме южнофранцузских крешей, польских шопок, украинских вертепов, белорусских батлеек и т. п., выводят его происхождение от итальянских «презепио». Первоначально презепио представляли собой ящики с мизансценой из статуэток, изображающей момент поклонения чудесно рожденному младенцу. Этот «неподвижный театр» выставляли в алтаре храма. Делали это служители храма, выставление ящика входило в церковную праздничную обрядность (можно напомнить, что слово «презепио» означает «ясли»; по преданиям римской церкви, подлинные ясли, в которых лежал новорожденный Иисус, были перевезены в VII в. в Рим, хранились там в одной из церквей, а несколько веков спустя по почину Франциска Ассизского служители культа стали делать на Рождество копии вифлеемских яслей и выставлять их в алтарях храмов). В некоторых католических церквах этот обычай сохранился до настоящего времени. Но он же породил и светский рождественский театр. Однако в истории развития рождественского театра остается звено, не имеющее достаточной фактической основы,— выход ящика за пределы храма, переход его из рук служителей храма в руки мирян, приобретение неподвижной статуэткой движения в пространстве. Эту фактическую лакуну исследователям приходилось домысливать, предлагать свои гипотезы трансформации церковного неподвижного театра в профанный, народный, подвижный.

Знакомство с тибетской традицией, как представляется, дает нам реальную модель одного из моментов такого перехода. В Тибете мы застаем фазу развития, скрытую в недрах истории европейского рождественского театра: тибетский театр вышел из алтаря храма, но далеко от него еще не отдалился, он остановился у входа в храм, оставаясь еще в руках служителей культа (представления дают монахи-ламы) ; искусно выделанные монахами же статуэтки получили самое примитивное движение — они способны вереницей проплыть перед глазами зрителей, но не более того, у них нет еще подвижных деталей.

Эти две культурно и географически далекие, но типологически близкие, параллельные традиции оборвались примерно в одно время, однако на разных этапах развития. Конечный этап тибетского масляного театра приходится на бо-

219

лее раннюю стадию развития относительно европейского: ок еще не оторвался полностью от храма, не перешел окончательно в мирские руки, не «разбавил» религиозные сюжеты светскими, не наделил своих кукол более сложным движением (которое получило наибольшее развитие во французских крешах, где по всем параметрам рождественский театр так далеко ушел *от своего* итальянского источника, что слово «крешь» на юге Франции в XIX в. воспринималось как синоним кукольного театра).

Сравнительный анализ территориально и культурно далеких, но типологически близких кукольных традиций может, таким образом, оказаться очень полезным при изучении кукольного театра, особенно в тех случаях, когда в его истории имеются лакуны, вынуждающие исследователей перебираться от факта к факту по шатким гипотетическим мосткам. Он как бы придает реальные контуры тем звеньям истории, которые отсутствуют в описаниях одной традиции, но» сохранились в другой.

*Глава 15* I

ИРАНСКИЕ ПОМИНАЛЬНЫЕ КУКЛЫ

В музее Государственного академического центрального» театра кукол хранятся три большие куклы, вывезенные из Ирана в начале нашего века цирковым актером-иллюзионистом Д. И. Лонго. На склоне лет Лонго передал этих кукол музею ГАЦТК. и при этом рассказал о виденном им в Иране представлении с их участием. Очерк основан на его рассказе, дополненном материалами исследователей-иранистов, описавших религиозную подоплеку и обстановку религиозного шествия, во время которого Лонго наблюдал представление (это работы Березина [12], Гобино [266], Ходзько [234; 235], Дози [247], Уиллса [453], Монтэ [353], Талассо [439], Богданова [15], Альманя [204], Смирнова [151], Бертельса [14], Кримського [73], Резвани [389]).

*Религиозная подоплека*

В Иране куклы на палке появлялись в уличных религиозных шествиях, происходивших во время десятидневного траурного праздника месяца Мохаррема — дней поминовения национального и религиозного героя мусульман-шиитов Хусейна.

С официальным введением в Иране шиитства (XVI в.) день гибели внука пророка Мухаммада, Хусейна, становится

220

там днем всеобщего траура. Ежегодно, в десятый день первого месяца мусульманского лунного календаря, в городах и селениях устраивались многолюдные процессии — символические похороны Хусейна.

Медленно, иногда до глубокой ночи двигались по улицам толпы фанатиков-самоистязателей, одетых в белые окровавленные балахоны, увешанных тяжелыми цепями, державших в руках мечи, ножи и наносивших себе тяжелые раны. Над толпой колыхались знамена, высокие шесты, украшенные жестяными пластинками в форме звезд, треугольников, кругов с изречениями из Корана, деревянные полые цилиндры, ударявшиеся друг о друга с глухим, мрачным звуком. Этот своеобразный погребальный звон смешивался со стонами и бормотанием толпы: «Шах Хусейн!», «Вай, Хусейн!» (из-за которых процессию иногда называли «шахсэ-вахсэ»). На одном из шестов была прибита толстая перекладина, на ней сидел дервиш, который то читал стихи из Корана, то рассказывал предание о трагических событиях, происходивших в этот день много лет назад (в переводе на европейское летосчисление— 10 октября 680 г.). Толпа несла и больших, почти в человеческий рост, кукол, изображавших главных действующих лиц трагедии.

В основе предания лежали исторические события VII в., последовавшие за смертью Мухаммада. Можно кратко напомнить их суть.

Мухаммад, основатель одной из самых распространенных в мире религий — ислама, создал в Западной Аравии мусульманскую общину, превратившуюся со временем в большое государство — халифат. После его смерти власть последовательно переходила к четырем выборным халифам. Но очень скоро в халифате началась борьба за власть, и только первый из «правоверных» (так называют выборных правителей халифата восточные историки) халифов, Абу Бакр, отец любимой жены Мухаммада, Аиши, умер своей смертью. Сменявшие его поочередно Мухаммад-Омар (другой тесть Мухаммада), Осман и Али (зятья Пророка) были убиты. Убийство Али, мужа любимой дочери Мухаммада, Фатимы, организовал Муавия, наместник входившей в халифат Сирии. Став во главе государства, Муавия упразднил выборность халифов. Престол халифата он передал своему сыну Язиду. Однако его действия вызвали широкое недовольство населения. Противники называли себя «ши'ат Али» («партия Али» — отсюда пошло название ветви мусульманской религии — шиитства — и ее последователей — шиитов). Законными правителями халифата они признавали только Али и его прямых потомков Хасана и Хусейна, рожденных Фати-мой. Этим прямым потомкам дали почетное звание «имамов» (букв, «стоящие впереди», «предстоящие на молитве»). На-

221

циональным и религиозным героем иранцев-шиитов, как уже говорилось, стал Хусейн.

*Мистерии тазиэ*

Интерпретацию этих событий в шиитском духе дают мистерии *тазиэ,* зародившиеся, вероятно, еще в XIII в., но интенсивно развивавшиеся в XVI в., после того как шиитство было объявлено государственной религией Ирана *(тазиэ* — от араб, «соболезнование», «оплакивание» [71, т. 7, стб. 347]). Центральное место в мистериях отводилось гибели Хусейна, который после смерти Муавии, надеясь с помощью шиитов захватить власть в халифате, выступил с небольшим отрядом против Язида, но был окружен армией Язида, отказался сдаться в плен и погиб в бою. Непосредственным убийцей Хусейна считается Шимр — полководец армии Язида, ярый ненавистник дома Пророка.

На стороне Хусейна сражались его братья. Один из них, Аббас, знаменосец армии Хусейна, стал главным героем кукольной части ритуального шествия (и более светских представлений картин *хэзрэт-е Аббаси* [27, с. 95; 28, с. 69]). Кульминацией представления была смерть Аббаса. И когда дервиш описывал последнюю битву Хусейна, рассказывая, как Аббасу, защищавшему Хусейна, отрубили сначала правую руку, потом левую, но он продолжал сражаться до конца, пока не был растерзан врагами, толпа видела безрукую куклу Аббаса, державшего свой меч в зубах (отверстие во рту куклы позволяло закрепить рукоятку меча у рта и слегка шевелить им изнутри фигуры).

*Свидетели о куклах траурных процессий*

Три беглых, но существенных упоминания, имеющих прямое отношение к куклам, вывезенным из Ирана Д. И. Лонго, встречаются в работах И. Березина, К- Смирнова и М. Ре-звани.

По замечанию Березина, в траурной процессии «везли под балдахином труп Хусейна... потом на лошади труп Аббаса с отрубленными руками» [12, с. 340].

По наблюдениям Смирнова, «несут несколько носилок с плачущими детьми и с фигурами убитых людей. Иногда для живости впечатления в сделанное подобие трупа, утыканного стрелами и облитого кровью, помещают мальчика, который от времени до времени судорожно взмахивает руками и ногами, как умирающий человек» [151, с. 86].

По описанию Бертельса, несут «чучело льва, у ног кото-

222

рого мелко нарубленная солома. В чучеле... мальчишка... Лев загребает горсть соломенной резки и сыплет ее себе на голову. Это опечаленная нация посыпает себе пеплом голову» [14, с. 34].

Иранский историк театра Меджид Резвани добавляет еще одну важную деталь: «В день Ашуры трупы мучеников Кербела носят на носилках. Это манекены из соломы, покрытые пятнами красной жидкости и продырявленные ударами кинжалов... На больших носилках или переносной эстраде... разыгрывают целые сцены... Поразительная вещь в этой шиитской процессии: законы ислама... запрещают изображать человеческую фигуру. Тем не менее в Иране мы видим не только богатую миниатюру, но и статуи и манекены, которые верующие несут на носилках через весь город» [389, с. 92]. (Ашура—десятый день Мохаррема; Кербела — место последней битвы и гибели Хусейна.)

Строго говоря, происходившее в процессиях кукольное действо было пластически так мало развито, что «театром» его можно назвать лишь условно. Но тем не менее куклы двигались, с их помощью разыгрывались отдельные сцены. Если это и не театр в полном смысле слова, то элементы театрального действа здесь налицо.

*Куклы музея ГАЦТК*

Теперь о куклах, хранящихся в музее ГАЦТК. По словам Лонго, он увидел их в поминальной процессии. Будучи страстным коллекционером и очень богатым человеком, он разыскал на следующий день хранителя кукол и уговорил его за огромную сумму продать ему несколько фигур. С риском для жизни (фигуры считались священными, их то ли сжигали после шествия, то ли прятали в секретном месте до следующего года, если бы стало известно, что они попали в руки постороннего, Лонго убили бы на месте), запрятав куклы в сундуки с двойным дном, он провез их через границу в Россию. Подробности представления не сохранились в его памяти, осталось лишь общее впечатление, что куклы действовали мало, только в самые кульминационные моменты (как, например, при рассказе о смерти Аббаса) им придавали некоторое движение.

Две из переданных в музей кукол изображают Аббаса и Шимра. Третью Лонго назвал «дервишем». Все три куклы без рук и без ног. Головы и рост равны человеческим. У Аббаса и дервиша головы объемные, у Шимра — плоская. Внутри куклы полые, судя по описанию М. Резвани, корпус набивали для формы соломой, но солома не сохранилась. Головы закреплены на бамбуковых шестах, одежда держится на внутренней плечевой раме. Нижнюю часть костюма со-

223

ставляет длинная юбка (или полы *халата),* заменяющая ноги и скрывающая палку, на которой несут куклу.

Лицо Аббаса вылеплено первоклассным скульптором. Тонкие, благородные черты, аскетическая худоба, глубокие морщины сочетаются в нем с суровым, спокойным выражением. Во рту проделано маленькое отверстие. На голове поверх шлема — темно-красная повязка, перехваченная надо лбом медной бляхой с торчащим из нее вверх пучком жестких (конских?) волос. Из-под повязки на лоб и плечи спускается защитная сетка из мелких металлических колец. Как бы продолжением ее служит кольчуга, облегающая верхнюю часть фигуры. Грудь закрывает большая прямоугольная стальная пластина, вся испещренная тонко выгравированным рисунком с фигурами газелей, каких-то других животных, орнаментом из цветов, листьев. На поясе висит вложенный в ножны меч, сбоку прикреплен щит, также весь покрытый сложным выгравированным рисунком. Все боевые доспехи и оружие — настоящие.

Кукла дервиша — в халате из дорогой ткани, в красном войлочном вышитом колпаке. На плечи наброшена тигровая шкура. Лицо окаймляет густая черная борода. Черты лица такие же тонкие, как у Аббаса, но выражение более мягкое, скорбное. От левого плеча к правому бедру спускается широкая лента, вытканная из разноцветной шерсти. Грудь украшает четырехрядное ожерелье из черных мелких бусин, изредка разделенных более крупными медными пластинками разной формы. На каждой пластинке выгравирован свой рисунок, иногда орнаментальный, иногда с фигурами животных. Среди бусин и пластинок висит кончик рога какого-то животного (или, может быть, клык крупного зверя). Костюм дополняет медная плоская сумка, подвешенная на длинной цепи и инкрустированная разноцветными эмалевыми бляшками. В центре сумки — большая белая бляшка, на ней синей вязью выведено какое-то изречение.

У Шимра лицо плоское, все детали нарисованы, за исключением наклеенных из шерсти бровей, усов и бороды. Черты лица грубые, выражение свирепое, глаза выпучены, у рта злобные складки, по бокам торчат огромные уши. Одежда и чалма из дорогих тканей (бархат, парча). Поверх чалмы такая же повязка, как у Аббаса, но из цветной парчи. Повсюду вшиты и вставлены камни, имитирующие драгоценные. В ушах красивые длинные серьги, на шее — ожерелье. За поясом — кинжал в ножнах (настоящий).

Других подробностей о представлениях иранских кукол на палках до нас не дошло. Но если все-таки на основе этих крайне ограниченных сведений попытаться составить самую общую характеристику этого театра, то, вероятно, можно сказать следующее.

224

По содержанию это ярко выраженный религиозный театр. Похоже на *то, что куклы этих* представлений считались священными предметами культа. Главное в представлениях — слово, повествование рассказчика. Действие развивается в словесной форме. Куклы — лишь скульптурные портреты персонажей. В их обличье заметна условность разделения действующих лиц на два лагеря: *куклы Аббаса и* дервиша отличаются тонкими, благородными чертами лица, вылеплены в реалистической манере, тогда как у Шимра черты лица гротескно искажены, вдобавок форма головы уплощена, к ней приделаны непомерно огромные уши (возможно, визуально характеризующие его как «шпиона»). Пластика кукол предельно ограничена, они почти неподвижны. Если и делают движение, то только одно, бесконечно повторяющееся (вертящийся меч во рту Аббаса, предсмертные судороги рук и ног, посыпание головы «пеплом»). Степень условности этих пластических вставок, подкрепляющих вербальное описание событий, так велика, что их точнее называть знаком действия, чем его имитацией.

Иранские куклы на палке дают нам пример зачаточной формы кукольного театра, когда куклам доверяют исполнение коротких фрагментов или деталей, а не всего действия пьесы.

*Глава 16*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ *ДЗЁРУРИ* НА ЯПОНСКОЙ КУКОЛЬНОЙ СЦЕНЕ

*Термин и краткий обзор литературы*

*В Японии известны* все *описанные* в предыдущих главах виды кукольных представлений. В каждом из них сложились свои местные особенности в технике, в сценических приемах, в содержании, но самую своеобразную форму являет традиция, получившая название *ниньгё дзёрури (ниньгё* — кукла, *дзёрури* — драматическая поэма, исполняемая чтецом под звуки трехструнного музыкального инструмента *сямисэн)* 1. Учитывая уникальность этой традиции, а также то, что ее *способ показа кукол* оказал определенное влияние на развитие выразительных средств современного кукольного искусства Запада, автор отводит ей отдельную главу.

Зарубежная литература о представлениях ниньгё дзёрури обширна, им посвящены десятки работ2. Пожалуй, ни один из традиционных театров кукол Востока, за исключением яванского кожаного ваянга, не насчитывает такого количест-

225

ва исследований и описаний. Интерес ученых к ниньгё дзёру-ри пробудился сравнительно недавно и сосредоточен главным образом на истории и драматургии труппы города Осаки — *Бунраку,* в которой эта традиция получила наиболее изощренную и утонченную форму и сохранилась до наших дней. Название труппы стало нарицательным, слово *бунраку* употребляется как синоним *ниньгё дзёрури* [431, с. 47; 348, с. 53], хотя в Японии много трупп, работающих в этом стиле, и на Всемирном фестивале кукольных театров, проходившем в Японии в 1988 г., участвовало около десяти трупп такого рода [251, с. 46, 47, 55, 65, 67, 71, 72, 84, 104, 129]. Более того, в самое последнее время западные кукольники ввели в свой профессиональный лексикон термин «бунраку» для обозначения кукольного спектакля, в котором зрители видят кукловодов [321, с. 46]. Термин еще окончательно в среде западных кукольников не устоялся, так как некоторые из них называют *бунраку* кукол, голова которых управляется короткой палкой-рукояткой, как это делается в японской традиции ниньгё дзёрури (устное сообщение редактора английского кукольного журнала «Энимзйшнз» Пенелопы Фрэнсис).

Не обошли вниманием эту традицию и советские востоковеды. Одно из первых ее описаний принадлежит Н. И. Конраду (1929 г) [67; 67а]. Прекрасные переводы пьес самого знаменитого драматурга этой традиции. Тикамацу Мондза-эмона, сделала В. Маркова (1963, 1965, 1968, 1976) [174; 91; 173; 90]; переводили пьесы дзёрури и другие советские японисты: И. Львова [174], В. Санович [201], Т. Делюсина [201], Ю. Кужель [76]. Кратко изложила историю и некоторые принципы этой традиции Л. Д. Гришелева (1977 г.) [36]. Специальную монографию по драматургии ниньгё дзёрури подготовил Ю. Л. Кужель (1992 г.) [76]. Дополняют исследования и переводы японистов путевые заметки К- М. Симонова, опубликованные в 1958 г. после его поездки в Японию [147]. Кроме того, в советской переводной литературе были изданы работы К. Гагемана (1925 г.) |[25, вып. 2], Гундзи Масакацу (1969 г.) [37], Д. Кина (1978 г.) [61], Кисараги Сейко (1987 г.) [63], К. Кирквуда (1988 г.) [62], с большей или меньшей подробностью описывающие эту традицию.

Основательная освещенность в литературе исторического и драматургического аспектов ниньгё дзёрури позволяет не углубляться в прошлое и содержание представлений, напомнив лишь самые общие, необходимые для дальнейшего описания сведения. Внимание в очерке будет сосредоточено на сценическом аспекте представлений и даже — еще уже — на визуальных способах выражения, т. е. на куклах, декорациях, на организации и использовании пространства, в котором действуют куклы, на приемах показа, условностях жеста и движения, на специфических чертах работы кукловодов.

226

*История*

Исследователи довольно однозначно описывают историю традиции ниньгё дзёрури. Отсчет этой традиции обычно начинают с конца XVI в., .когда рассказчики *(таю)* 3, музыканты *(сямисэн-хики)* и кукловоды *(ниньгё-цукай)* объединились, образовав триединые труппы. Однако мнения о предшествующей истории различны. Японские авторы, как правило, утверждают, что кукольные представления зародились в Японии «на заре ее цивилизации» и что первоначально оживляемые куклы появились в синтоистских храмах, составляя часть религиозного ритуала [278, с. 21; 307, с. 172]. О японских корнях пишут также Скотт, Кирквуд, склоняется к этой точке зрения и Кдш [404, с. 15; 62, с. 116—117; 309, с. 19]. Никто из сторонников местного зарождения кукольного театра не отрицает китайского влияния, но относит его к более позднему времени — к VII—VIII вв. Другая группа исследователей полагает, что кукольные представления были занесены бродячими кукольниками с Азиатского материка и что попали они из Китая через Корею [417, с. 144; 36, с. 53]. Древнее название театральных оживляемых кукол — *кугу-цу* — было обнаружено в японских толкованиях к одному старинному китайскому буддийскому тексту [309, с. 19], а первое описание найдено в рукописи XI в. Оно принадлежало придворному ученому Ое Масафуса. По свидетельству этого очевидца, кукольники вели бродячий образ жизни, жили в палатках, обычаями походили на «северных варваров»; мужчины занимались охотой, иногда показывали поединки с оружием в руках, жонглировали шарами или представляли деревянными куклами танцы и сражения [309, с. 20].

В изобразительном искусстве Японии более позднего времени сохранились изображения бродячих кукольных актеров: в одних случаях они держат на вытянутой вверх руке что-то вроде перчаточной куклы, играя ею без всякой ширмы, в других — носят на груди деревянный ящик, подвешенный к шее на шнурках, и, засунув в него руки (у ящика не было ни дна, ни крышки), показывают из него пару фигур [205, ил., с. 83—85; 219, с. 48; 212, с. 138; и др.].

Спустя несколько веков бродячие кукольники перешли к оседлому образу жизни. Больше всего их собралось на острове Авадзи, и многие историки называют остров «колыбелью кукольного театра» — видимо, соотнося это определение с рождением традиции ниньгё дзёрури.

К концу XVI в. появились первые труппы, объединявшие кукольников и сказителей поэм дзёрури. В эту эпоху кукол уже называли *ниньгё.* Трупп нового типа становилось все больше, во второй половине XVII в. среди них выделилась одна из города Осака. Слава ее затмила представления жи-

227

вых актеров. Это произошло после того, как пьесы для нее начал писать Тикамацу Мондзаэмон. Первая пьеса Тикамацу была исполнена на кукольной сцене в 1686 г., в дальнейшем Тикамацу сочинил для кукольного театра более ста пьес. Знаменитый драматург умер в 1724 г. Но «золотой век» ниньгё дзёрури, как пишут историки, продолжался еще целых полстолетия. В этот период была создана самая известная кукольная пьеса — «Союз верноподданных» («Канадэхон тюсингура», или просто «Тюсингура») 4. Произошли значительные усложнения в конструкции кукол: у них появились подвижные рты, брови, глаза, пальцы. С 1734 г. куклой стали управлять трое кукловодов. Однако в середине 70-х годов XVIII в. стечение разных обстоятельств охладило публику к кукольному искусству, ее симпатии снова обратились к театру живых актеров.

Следующую страницу в истории ниньгё дзёрури вписал кукольник с острова Авадзи Уемура Бунраку-кэн, приехавший в конце XVIII в. в Осаку. Он открыл что-то вроде школы кукольного искусства и вскоре создал из своих учеников труппу, спектакли которой шли с неизменным и даже все возрастающим успехом. Уемура Бунраку-кэн умер в 1810 г., но театр его продолжал благополучно существовать, переходя из рук в руки наследников. Сначала неофициально, а потом и официально его стали называть театром Бунраку (впервые это название появилось на вывеске театра в 1872 г.). Наступление XX в. для кукольников Японии было безрадостным, куклы мало кого интересовали. «Бунраку-дза» *(дза* — труппа) осталась единственной профессиональной кукольной труппой, но и ее дела шли все хуже и хуже. В 1909 г. театр Бунраку был продан компании «Сётику», а с 1963 г. труппа Бунраку вошла в состав театра Асахи, в котором она и выступает до настоящего времени. Несколько раз в году Бунраку выезжает на гастроли в Токио, где построен государственный театр, имеющий специальный зал и сцену для представлений ниньгё дзёрури.

Такова в общих чертах история ниньгё дзёрури.

*Драматургия*

Несколько слов о драматургии. Первоначально драматургия ниньгё дзёрури мало отличалась от художественной прозы — описания, повествование преобладали над диалогом. Придал пьесам более драматическую, более диалогизи-рованную форму Тикамацу Мондзаэмон (1653—1724).

По содержанию пьесы делятся на героико-исторические *(дзидаймоно)* и бытовые, или мещанские, драмы *(сэвамоно)*, среди которых особо выделяются пьесы о самоубийстве не-

228

счастных влюбленных *(синдзюмоно).* Пьесы очень длинные (в «Тюсингуре», например, одиннадцать актов), но с конца XIX в., как правило, ни одна пьеса целиком не исполняется, программа спектакля составляется из нескольких наиболее эффектных сцен, взятых из разных пьес.

Драматургия ниньгё дзёрури не расширяется и не обновляется. В послевоенные годы пробовали перенести на кукольную сцену европейскую классику (ставили «Гамлета», «Мадам Баттерфляй», «Травиату»), но ни одно из европейских произведений не прижилось, выработанный на сцене ниньгё дзёрури стиль отторгал чуждые ему сюжеты, он оказался совершенно несовместимым с европейской драматургией, даже в ее музыкальных вариантах.

В труппах ниньгё дзёрури, как показал фестиваль 1988 г., играют только пьесы, созданные в прошлые века в рамках этой традиции.

*Кукловоды*

Наиболее развитая форма традиции ниньгё дзёрури, сложившаяся в труппе Бунраку, дошла до нас в следующем виде.

На отгороженной невысоким барьером сцене на глазах у зрителей *работают* кукловоды, управляющие крупными куклами. Барьер скрывает кукловодов примерно до пояса, куклы «ходят» по воображаемому полу, иллюзию которого создает верхняя кромка барьера.

Кукловоды («ниньгё-цукай») работают группами по три человека, обслуживающих одну куклу, но иногда и в одиночку — это зависит от важности куклы, от роли персонажа, изображаемого ею в пьесе; куклами главных действующих лиц управляют трое кукловодов, куклами, исполняющими маленькие роли или роли животных,— один человек (изредка— двое). В каждую группу входят главный кукловод и двое помощников. Помощники всегда являются на сцену в черной одежде с капюшонами, закрывающими лица. Главный кукловод в прелиминарных сценах, где узлы интриги еще не затянуты, а также в особо торжественных или мрачных, трагических эпизодах одет, так же как и помощники, во все черное. В остальных сценах он предстает перед публикой с открытым лицом и в парадном церемониальном кимоно5. На игровой площадке могут находиться еще несколько человеческих фигур в черном. Это ученики. Их обязанность — поднести группе с куклой нужный по ходу действия предмет и затем взять его обратно. Кукловоды не произносят ни слова. Если у главного открыто лицо — оно абсолютно бесстрастно. Единственный звуковой эффект, создаваемый

229

бесшумно работающей группой,— звуки шагов персонажей; делает это второй помощник, топая своими собственными ногами.

Главный кукловод *(омо-цукай)* носит куклу, управляет ее головой и правой рукой. Рукоятку головы *(догуси)* кукловод держит своей левой рукой (фактически на его левой руке висит и'вся кукла). Свою правую руку кукловод продевает в рукав кимоно куклы и свободно создает движения ее правой руки. Если кукла должна взять какой-то предмет, кукловод берет его своими пальцами, откровенно выглядывающими, из кукольного рукава рядом с кукольной кистью.

Первый помощник *(хидари-цукай)* управляет левой рукой куклы. Он же берет у ученика нужный по ходу действия предмет и передает его главному кукловоду. Когда предмет больше не нужен, главный кукловод отдает его первому помощнику, а тот возвращает его ученику. Хидари-цукай неотрывно следит за лицом куклы, так как ее левая рука должна двигаться в направлении ее взгляда [348, с. 56]. Ученик также должен быть все время начеку, так как, если предмет случайно упадет, ни один из троих кукловодов не может нагнуться и поднять его.

Второй помощник *(аси-цукай)* управляет ногами куклы, а у женских фигур, обычно не имеющих ног, создает иллюзию походки, шевеля изнутри подол кимоно, или имитирует позу сидящей дамы (когда кукла должна сесть, второй помощник сгибает одну руку в локте и, подставив внутри кимоно кулак в том месте, где должны быть колени куклы, подгибает другой рукой кимоно так, как если бы она села на колени и на пятки). У мужских кукол к пяткам приделаны короткие палки-рукоятки, с помощью которых аси-цукай создает движения ног.

Таким образом, если на сцене находится три-четыре персонажа, то работает ансамбль из девяти-двенадцати, а то и больше человек. Чтобы никто никому не мешал и в то же время зрители хорошо видели кукол, мизансцены строго фиксированы, а кроме того, в каждом трио, работающем в тесном пространстве вокруг куклы, это пространство как бы поделено на три зоны действия, расположенные на разной высоте. Главный кукловод старается всегда быть позади куклы. Он работает в верхней зоне. Для этого, выходя на сцену, он надевает котурны *(бутаи-гета)*, напоминающие сандалии на скамеечках. Высота котурнов для мужской куклы — 60 см, для женской — 30 см. Помощники работают без котурнов. Первый, управляющий левой рукой куклы, стоит на некотором расстоянии от нее и создает жесты левой руки с помощью длинной, около полуметра, палки, прикрепленной между запястьем и локтем кукольной левой руки. На этой палке могут быть дополнительные рычаги и тяжи, позволяю-

230

щие поворачивать кисть руки в запястье, менять положение пальцев (вся конструкция называется *сасигане).* Второй помощник (обычно самый молодой в трио) почти все время находится на полусогнутых ногах — зона его рабочего пространства внизу, на уровне кромки барьера.

Трио кукловодов работает абсолютно синхронно, хотя состав его непостоянен — помощники могут меняться. Синхронность достигается многолетней практикой и тренировкой. Проходит несколько лет, прежде чем ученику позволят управлять ногами, еще не менее десяти требуется, чтобы быть допущенным к левой руке, и лишь много лет спустя, и то далеко не каждый помощник, получает звание кукловода и берет в руки палку головы.

Способ управления тремя кукловодами называют «сан-пин-цукай» *J348, с.* 53].

*Сцена*

Глубина сцены разделена на две основные игровые площадки. Первая *(фуназоко,* букв, «дно корабля») расположена позади барьера *(тэсури),* отделяющего зрительный зал от сцены. На эту площадку выносится действие «на улице», т. е. все, что происходит вне стен дома, дворца, гостиницы и т. д. Позади этой площадки — другая, *пол которой* приподнят относительно первой сантиметров на 30, вдоль нее идет также невысокий барьер. На второй площадке устанавливается декорация-дом. Стена этого дома, обращенная в зрительный зал, обычно раздвинута, и публика видит интерьер и все происходящее внутри дома.

Сцена закрывается занавесом *(дзёсики-маку)*, который движется по горизонтали

Декорации довольно реалистичны, с легким креном в стилизацию под старинную живопись. Они изысканно красивы. Кроме эстетической функции выполняют и смысловую. По ним можно определить, историческую или бытовую пьесу исполняют, в какое время года и где происходит действие. Отражается в них и настроение сцены. Краски декораций тонко сочетаются с цветом костюмов. Пейзажные задники пишутся на больших полотнах, спускаются с колосников (как и интерьерные детали), что позволяет делать быстрые перемены. В сценах путешествий героя применяется движущаяся панорама: задник перематывается по горизонтали, тогда как кукла, изображая ходьбу, остается на месте. (Почти во все бытовые пьесы Тикамацу, особенно в пьесы о самоубийствах, входит дорожная сцена — «митиюки», название которой В. Маркова перевела как «песня странствий»— она идет на фоне скользящей пейзажной панорамы.)

231

*Рассказчики и музыканты*

Справа от основной сцены, на которой безмолвные и внешне бесстрастные кукловоды управляют куклами, выступает в зал небольшая платформа *(юка).* На ней сидят «на пятках» рассказчик таю и музыкант сямисэн-хики. Рассказчик ведет диалог за все персонажи, объясняет зрителям мотивы их поступков, раскрывает их тайные мысли, описывает их состояние, сообщает об их прошлом — «народная песня сменяется сказовым речитативом, звучит бытовая речь» [90, с. 556]. Повествование таю предельно эмоционально, все страсти, «раздирающие души» персонажей, написаны на его лице. «Музыкант... ведет с ним общую нить рассказа»,— пишет Н. И. Конрад и дает определение характеру музыки в представлениях ниньгё дзёрури:

«Роль музыки в этом случае в основном сводится к инструментальному контрапунктированию мелодической линии сказа. Сямисэн не аккомпанирует, а вторит. Рассказчик и музыкант дают не соло с аккомпанементом, а дуэт... Самостоятельная роль музыки особенно явственно обнаруживается в те моменты, когда певец-рассказчик молчит и пантомима... сопровождается звуками одного сямисэна... Движение дается как бы в двух видах: на языке жестов и на языке звуков» [67а, с. 382—383].

В течение многочасового представления пары рассказчиков и музыкантов меняются. Наиболее важные эпизоды ведут лучшие таю труппы. В современном театре на платформе установлен вращающийся круг, позволяющий мгновенно менять пару сказителя и музыканта. Оба они работают в церемониальных кимоно. Перед таю стоит пюпитр, на нем лежит текст пьесы. Около платформы сидит ученик таю, он внимательно следит за учителем и время от времени подает ему чашечку горячей воды, которую тот отпивает маленькими глотками.

*Куклы*

Основные детали ниньгё дзёрури.

Голова *(касира)* (подробности о ней чуть позже).

Плечевая рама. Изготавливается из дерева, размеры: 18—20 см длина, 8—10 см ширина, 2—3 см толщина. В центре находится отверстие, в которое вставляется рукоятка головы. К краям прикрепляются веревки, на которых висят руки, а у мужских кукол и ноги. (Рука кукловода держит палку головы под плечевой рамой, плечевая рама опирается на левую руку кукловода, и фактически вся кукла висит на сильной, мускулистой левой руке омо-цукай.)

232

Руки. Сверху до плеч — это веревки. Из дерева вырезаются лишь кисть и нижняя половина предплечья. У левой руки деревянная часть длиннее, примерно до локтя. Конструкция обеспечивает предельную гибкость руки.

Ноги. Из дерева вырезается лишь нижняя часть ноги. У мужских кукол шесть вариантов ног. У женских, как уже упоминалось, ног нет, но в комплект входит пара женских ног для специальных сцен, где они должны быть видимы зрителям. Одна пара в комплекте предназначена для кукол-детей. Женские и детские ноги обычно относят к реквизиту.

Кисти рук. Кисти рук разной формы и разной степени подвижности пальцев. По Кину, в комплекте девять типовых форм и 24 уникальные [309, с. 54].

Толщинки *(хэтима).* От плечевой рамы спереди и сзади спускаются две толщинки, придающие округлую форму плечевой раме и некоторую объемность торсу.

Бамбуковый обруч. К нижним краям толщинок прикрепляется бамбуковый обруч, фиксирующий талию куклы и придающий объем ее фигуре.

Сочетание плечевой рамы с толщинками и обручами, составляющими остов куклы, называется *до* [350, ил., с. 10— 11; 205, ил. 120—122].

Костюм *(исо).* Надевается поверх описанного остова. Состоит из большого числа деталей, особенно у женских кукол. Куклу наряжают как человека, надевая детали одежды одну поверх другой. Стиль костюмов не выходит за рамки моды второй половины XVIII в.

Парик. В большинстве случаев парики изготавливаются из человеческих волос. Перез каждым представлением волосы укладываются в сложную прическу, соответствующую положению персонажа, его возрасту, занятиям. Применяется более 50 видов причесок [404, с. 55], но их стиль, как и стиль костюмов, неизменно отражает моды середины XVIII в Л

У куклы, таким образом, фактически нет «тела». Кукла состоит из головы и костюма, надетого на плечевую раму. (Хотелось бы обратить внимание на то, что конструкция очень похожа на конструкцию южнокитайских тростевых кукол, управляемых короткой «палкой головы».) Собранная из перечисленных деталей ниньгё оказывается очень пластичной, она способна совершать любое движение человеческого тела, принять любую позу, сделать предельно выразительный жест.

Главное в характеристике куклы — голова. В комплекте более двух с половиной сотен голов, в спектакле обычно используется около пятидесяти. Головы разделяются на типы, в каждом типе по нескольку вариантов. Полного описания

233

голов в литературе не встречается, но предложен ряд классификаций. Головы классифицируют прежде всего по возрасту, по полу, далее подключают профессию, занятие, противопоставляют «хороших», «добрых», «добродетельных» и «плохих», «злых», «коварных». Так, по классификации Суза-буро Хиронаги, в комплекте 45 типов голов, из них 31 тип мужских (8 — старых людей, 18 — средних лет, 5 — молодых людей и мальчиков) и 14 типов женских (3 — старых женщин, 4 — средних лет, 7 — молодых). Дональд Кин также в первую очередь разделяет головы по возрасту и полу, но, кроме того, разграничивает в каждом классе «хороших» и «плохих» (он называет 28 типов, из них 18 относит к положительным, 10 — к отрицательным). Тип головы часто называют по имени персонажа, для которого она была сделана впервые.

Классификация кукольных голов (по Д. Кину) [309, с. 53]:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Тип головы | Положительный  персонаж | Отрицательный  персонаж |
| Старый мужчина | Киити Масамунэ  Саданосин  Такэудзи Сиратаю | Суто (отец мужа или жены)  Одзуто  Торао |
| Старая женщина | Баба | Бакуя |
| Мужчина средних лет | Комэй  Бунсити | Дансити  Кинтоки |
| Женщина средних лет | Фукэояма | Ясно |
| Молодой человек | Кембиси | Ёкамбэй |
|  | Гента  Онивака  Вакаотоко | Дарасукэ |
| Молодая женщина | Мусумэ .  Синзо  (молоденькая  куртизанка)  Кэйсэй  (куртизанка) |  |
| Мужской комический  персонаж | Матахэй | Оноэмон |
| Женский комический  персонаж | Офуку |  |

Кроме того, Д. Кин называет группы голов для детей, для второстепенных комических ролей и для эксцентрических ролей, а также для кукол, управляемых одним кукловодом.

Классификация кукольных голов (по С. Хиронаге) [278, с. 6-7]:

234

|  |  |
| --- | --- |
| Тип головы | Характеристика |
|  | *Мужские головы* |
| Вакаотоко | красивый молодой человек |
| Гента | также красивый молодой человек |
| Бунсити | герой исторической драмы |
| Дансити | негодяй, грубиян, грубый воин |
| Комэй | благородный и умный человек |
| Матахэй | простой и честный человек, комический  персонаж |
| Онивака | молодой, очень сильный человек |
| Кэмбиси | предприимчивый, изобретательный человек |
| Ёкамбэй | неграмотный, необразованный человек,  «мужлан» |
| Кинтокн | злодей в исторической пьесе |
| Киити ' | старый человек в исторической пьесе |
| Суто | старый человек в бытовой пьесе |
| Одзуто | злой человек |
|  | *Женские головы* |
| Мусумэ | молодая дама |
| Фукэ-ояма | женщина средних лет |
| Ивафудзи | злая женщина средних лет  (другое название типа — *Ясио)* |
| Кэйсэй | дорогая (высшего ранга) куртизанка |
| Синзо | дешевая (низшего класса) куртизанка |
| Офуку | комический женский персонаж |
| О-офуку | комический женский персонаж в исторических  пьесах |

Классификация кукольных голов (на основе фотографий Цуруо Андо) [205; ил. 97—98, 138—172]:

|  |  |
| --- | --- |
| Тип головы | Характеристика |
|  | *Мужские головы* |
| Бунсити | голова для ролей мужчины средних лет; под-  вижные глаза (движение зрачков по горизон-  тали); поднимающиеся брови (брови из во-  лос) |
| Бунсити | голова того же типа, но кроме подвижных  бровей и глаз открывается рот |
| Дансити | голова для злого мужского персонажа средних  лет; подвижные глаза (движение по горизон-  тали) ; брови написаны краской |
| О-Дансити | голова того же типа, но кроме подвижных  глаз поднимаются брови и открывается рот;.  брови из волос |
| Вака-отоко | голова красивого молодого человека; без под-  вижных деталей |
| Гента | голова молодого человека; подвижные глаза  (двигаются по горизонтали) и брови (подни-  маются вверх); брови из гипса |
| Комэй | мужская голова; подвижные глаза (движение  по горизонтали); брови то ли нарисованы, то  ли наклеены (из черной ленты) |
| Кэмбиси | мужская голова; подвижные брови и глаза;  брови из гипса |
| Онивака | мужская голова; круглое, «толстое» лицо; |

235

Габу

Наси-вари

*Трюковые головы*

два вида трюковой головы оборотня: в виде миловидной девушки и в виде страшного демона с рогами, вытаращенными глазами, разинутой зубастой пастью; подвижные глаза (вращаются по вертикали); опускается нижняя часть лица, от уха до уха, превращаясь в огромную пасть; из прически вылезают рога трюковая голова воина, которому в бою рас-

236

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Тип головы | | Характеристика | |
|  | | брови из гипса; подвижные глаза (движение  по горизонтали); почти круглые глаза, почти  круглый овал лица, массивный подбородок | |
| Екамбэй | | мужская голова с «безобразными» чертами;  подвижные только глаза; брови и усы напи-  саны краской | |
| Дарасукэ | | голова мужского персонажа без подвижных  деталей | |
| Матахэй | | голова мужского комического персонажа;  брови — пучки волос; открывается рот; овал  лица круглый | |
| Одзуто | | голова старика; седые брови из волос; под-  вижные глаза, брови, открывается рот | |
| Торао | | голова старика; подвижные глаза, брови, отк-  рывается рот; брови черные, из волос; на лбу  три короткие горизонтальные полосы (приз-  нак старости) | |
| Масамунэ | | голова старика; открывается рот; брови —■  пучки волос; на лбу три полосы — «морщины» | |
| Киити | | голова старого человека; на лбу три полосы;  брови из волос; подвижные глаза и брови | |
| Сиратаю | | голова старого человека; три линии на лбу;  брови из волос; без подвижных деталей | |
| Такэудзи | | голова старого человека; три полосы на лбу;  брови — пучки волос; открывается рот; траги-  ческое выражение лица | |
| Саданосин | | голова старого человека; три полосы на лбу;  брови — пучки волос; без подвижных деталей | |
|  | | *Женские головы* | |
| Мусумэ | | очень красивая голова женской куклы; моло-  дое лицо; без подвижных деталей | |
| Ясно | | злая женщина средних лет; подвижные глаза;  открывается рот; бровей нет (признак заму-  жества) | |
| Кэйсэй | | красивая голова женской куклы; без подвиж-  ных деталей; (голова дорогой куртизанки) | |
| Баба | | голова старой женщины; три полосы на лбу;  без бровей; без подвижных деталей | |
| Офуку | | голова женского комедийного персонажа;  черты деформированы, толстые щеки; выраже-  ние веселое; подвижных деталей нет | |
| Фукэ-ояма | | голова героини средних лет; подвижных дета-  лей нет; брови отсутствуют; изо рта торчит  острый конец булавки (за него зацепляется  рукав кимоно, когда кукла закрывает лицо ру-  кавом) | |
|  | секают голову (голова состоит из двух поло-  вин — лица и затылка, соединенных между  собой по линии ушей; передняя часть может  отвалиться вниз) | |
|  | *Головы для второстепенных персонажей* | |
| Цумэ | женская голова для роли статистки; прическа  вырезана вместе с головой из дерева, волосы  покрашены; подвижных деталей нет | |
| Цумэ | мужская голова для роли статиста; без под-  вижных деталей | |
| Кояку | голова мальчика; без подвижных деталей; па-  рик из коротких волос | |
| Кояку | голова девочки; без подвижных деталей; пря-  мые волосы до плеч, челка до бровей | |
| Тари | голова молодого комического мужского пер-  сонажа-слуги; без подвижных деталей; брови  из волос | |
| Тари | голова комического персонажа, мужская, сред-  них лет; открывается рот; брови из волос | |
| Мийорин | голова для комической роли монаха; «бритая»,  без подвижных деталей, с улыбающимся ртом  *Голова слепого персонажа* | |
| Кагэкиё | голова для единственного пеосонажа — слепо-  го мужчины средних лет; глаза закрыты; бро-  ви из волос, поднимаются; усы и борода из  волос | |

Классификация кукольных голов (по Б. Адачи) [203, с. 65—67]:

|  |  |
| --- | --- |
| Тип головы | Xapai теристика |
| Мусумэ | молодая женщина (7 разновидностей) |
| Фукэ-ояма | женщина средних лет; верная, преданная жена,  умная женщина |
| Кэйсэй | куртизанка, из разряда самых дорогих |
| Баба | старая женщина |
| Гента | молодой воин исторической пьесы (12 разно-  видностей) |
| Вака-отоко | красивый молодой человек |
| Комэй | голова мужчины средних лет; мудрого, силь-  ного, утонченного; иногда с выражением пе-  чали |
| (без названия) | злые, безобразные лица; круглые глаза; зло-  деи, лгуны |
| Кэмбиси | честный, сильный, умный, но печальный персо-  наж (много вариантов) |
| Бунсити | самая величественная голова (7 разновидно-  стей). Сильный, мужественный персонаж, но  с выражением глубокой печали на лице; опу-  щенные книзу углы рта говорят о трагизме  судьбы этого самурая |
| Одзии | тип старых мужчин (около 12 разновидностей  с разными выражениями лица) |
| (без названия) | головы комических персонажей |
| (без названия) | головы детей |
| {без названия) | головы только для одной роли |

237

|  |  |
| --- | --- |
| Тип  головы | Характеристика |
| Цумэ | головы кукол-статистов мужского рода (прохожие, слуги, носильщики паланкинов, гонцы, полицейские и т. д.) |
| Цумэ | головы кукол-статистов женского рода |

Классификация кукольных голов (по Л. Д. Гришелевой) [36, с. 55—56]:

|  |  |
| --- | --- |
|  | *Мужские головы* |
| Бунсити | ведущий герой, благородный, волевой, силь-  ный; голову используют для ролей военачаль-  ников средних лет и для героев бытовых  драм |
| Дансити | мелкий негодяй и хулиган; часто выступает  противником Бунсити; разновидность этого  типа — О-Дансити (Большой Дансити) ис-  пользуется для ролей могущественных воена-  чальников армии противника в исторических.  пьесах |
| Гэнта | юный любовник |
| Комэй | изысканный персонаж |
| Кагэкиё | печальный и благородный персонаж |
| Киити | трагический персонаж |
| Кэнбиси | сдержанный и рассудительный персонаж |
|  | *Женские головы* |
| Фукэ-ояма | ведущая положительная героиня средних лет-.  искренняя, благородная, преданная жена |
| Мусмэ | молодая девушка, положительная героиня,  обладающая красотой, благородством, мягко-  стью характера и нежным сердцем, идеальная  возлюбленная. Самая красивая из кукольных  голов |
| Кэйсэй | женщина-вамп, привлекательная, чувственная  женщина, роковая обольстительница |
| Ясно | соперница Фукэ-оямы, плохая женщина со  злым выражением лица |
| Баба | старая добрая женщина, скромная героиня  бытовых пьес |

Одна и та же голова может использоваться для разных пьес. В этих случаях меняют прическу и костюм, а иногда слегка перекрашивают лицо. Вместе с тем один персонаж может изображаться разными головами. Так, например, длинная пьеса, героем которой выступает самурай Бунсити, может потребовать для его изображения в разных эпизодах пять разных голов, причем даже других типов: в одной из сцен может использоваться голова молодого человека типа «Гента», в другой сцене — голова типа «Кэмбиси». А сам тип «Бунсити» насчитывает семь разновидностей.

Головы выражают не только возраст и характер персонажа, но и разные его состояния — на лицах разные выражения. Если персонаж должен быстро переодеться, то для это-

го используют один из двух приемов. В одном случае за кулисами приготовлен корпус в новом костюме и на него переносят голову персонажа. В другом используют запасную голову-двойник: за кулисами приготовлена кукла с такой же точно головой, но в другом костюме.

Головы вырезают из дерева. Готовую скульптурную форму распиливают на два полушария, выдалбливают сердцевину и помещают туда подвижные детали и механизм управления; потом обе половины соединяют, склеивают и последовательно в двенадцать слоев покрывают лаком. После многослойного покрытия лаком голова кажется фарфоровой. На лак накладывают краски лица и приклеивают парик.

Вырезают головы скульпторы высочайшего класса. Почти каждая из них, за исключением, быть может, голов для маленьких, незначительных ролей,—произведение искусства. Наиболее полно стиль этой традиции отражают головы Бун-сити и Фукэ-оямы — героя и героини средних лет.

У женских кукол чаще всего лицо неподвижно, лишь у нескольких голов могут закрываться глаза и в исключительных случаях — открываться рот (например, у злой женщины средних лет из типа *Ясио).* У мужских кукол могут подниматься брови, открываться рты, вращаться зрачки глаз (они двигаются по горизонтали, кукла может посмотреть налево, направо, вперед или скосить глаза к носу). Но мимикой лица в этой традиции не злоупотребляют, она подключается в редкие моменты, усиливает эффект пластики, как бы ставя заключительный аккорд в последовательном ряде движений. Имеется в комплекте несколько трюковых голов, мгновенно меняющих вид. К ним относится голова воина, которому в сражении рассекают голову (голова состоит из двух половин, затылка и лица, соединенных по линии ушей, передняя часть с лицом может отвалиться вниз). Одна из голов, изображающая миловидную девушку, может внезапно превратиться в отвратительного и страшного демона с выпученными глазами, оскаленным ртом, звериными ушами. У другой головы, изображающей лиса-оборотня, принявшего вид благородной дамы, из прически на миг могут высунуться лисьи уши.

Лица женских кукол чаще всего белого цвета, мужских —• разных оттенков розового. Признаком старости служат три короткие горизонтальные полосы на лбу — они обозначают морщины. Брови нескольких видов и форм. Их делают из волос (густые, мохнатые брови чаще всего бывают у мужественных самураев). Брови могут быть также из гипса, из полоски темной ткани, наклеенной на лицо, а могут быть и просто нарисованными черной краской. Признак замужних женщин— отсутствие бровей, на их месте идет чуть голубоватая линия.

239

Как уже говорилось, лица различаются выражением, отражают характер персонажа, его состояние, подчеркивают возраст, до некоторой степени положение (замужнюю женщину сразу можно узнать по «сбритым» бровям), если же учитывать противопоставление изящных и грубых черт, то и происхождение, принадлежность к определенному социальному классу.

Важную функцию в характеристике персонажа выполняют парики и прически. Перед каждым представлением парик укладывается заново в нужную для предстоящего спектакля прическу, которая определяет пол, возраст, социальное положение, занятие. Она может указать, плохой это или хороший человек, сельский или городской житель, ведет ли он жизнь придворного, монаха или военного, верная преданная ли это жена или куртизанка и т. д. Чуть ли не каждая прядь сообщает дополнительную подробность о персонаже. Торговец из Осаки завязывает узел одним способом, лавочник из Эдо — другим, самурай с юга — третьим, а могущественный дай-мё — совершенно иначе. По завитку волос, например, можно понять, что под видом простого рыбака скрывается придворный.

Прически дополняются украшениями, которые также связаны с нюансами характеристики персонажа.

Костюмы кукол красивы, многодетальны. Одеть куклу не менее сложно, чем уложить ее волосы в замысловатую прическу с большим числом украшений. Поэтому-то, если персонаж должен по ходу действия переодеваться, заранее приготавливают куклу с такой же головой, но в другом костюме или переносят голову от одного одетого остова к другому (снова нельзя не вспомнить, что и этот прием нам уже знаком по китайскому театру).

Разные сочетания голов, причесок, украшений, костюмов создают широкий набор вариантов внешнего вида и визуальной характеристики персонажей.

Рядом с куклами зрители видят на сцене ниньгё дзёрури большое количество фигур и предметов, общее название которых — *кодогу.* Среди них: животные (лошади, лисы, собаки, тигры, олени, орлы и т. д.), предметы обихода и домашней обстановки (метла, щетка для стирания пыли, курительный прибор, письмо, шкатулка с принадлежностями для письма, музыкальный инструмент и т. п.), посуда, различная еда и питье (чайник, чашки с чаем или с водкой-сакэ, бутылки сакэ, блюда с рисом, рыбой, осьминогами, сливами и т. п.), предметы, которые носят на себе или держат в руках (меч, веер, зонт, полотенце, фонарь, цветы, трубка и т. п.).К кодогу принадлежат и такие предметы, как женские и детские ноги, отрубленная рука или голова.

Аксессуары могут уточнять ранг персонажа, позволяют

240

создавать пантомимические параллели к словесному тексту, обнаруживают скрытые «движения души», переживания или определенное состояние персонажа (например, К. Гагеман описывает сцену в чайном домике, где героя пьесы развлекают и угощают гейши: «Беспрестанными движениями веера кукла изображает легкое опьянение, играя с законченной сдержанностью большого актера» [25, вып. 2, с. 95]. С аксессуарами связан ряд условностей этой традиции. Одна из них состоит в том, что аксессуары часто непропорционально велики по отношению к величине кукол. Это делается прежде всего для того, чтобы зрители могли хорошо разглядеть предмет, но иногда к этому добавляется и другая причина: предмет может совмещать смысловую и техническую функции (например, дама может выйти с настоящим зонтиком в руках, в дальнейшем зонт превращается в ширму для переодевания). Другая условность, связанная с аксессуарами,— предмет остается на сцене ровно столько времени, сколько нужно, чтобы публика его разглядела, затем его убирают, хотя по смыслу происходящего он должен был бы оставаться на сцене. Но это уже условность из области пластических приемов, к которым мы сейчас и перейдем.

*^Сценические условности (особенности художественного языка)*

Итак, куклы ниньгё дзёрури благодаря конструкции и способу управления (мягкое «тело»-костюм, три пары управляющих ее частями актерских рук) может создать тончайший рисунок разнообразнейших движений. Ни в одной другой кукольной традиции мира не было разработано подобного инструмента для выражения нюансов пластического поведения персонажа.

Но воспринимать текст пластического языка ниньгё дзёрури непросто. Для этого нужно знать не только физические формы поведения в традиционном японском обществе, но и нормы выработанной в кукольном театре сценической пластики. Иначе говоря, пластическому языку ниньгё дзёрури свойственна определенная двойственность формы выражения: с одной стороны, отчетливое стремление ближе, точнее передать жест, движение, физические действия человека, с Другой — насыщение кукольной пластики условными, театральными жестами, скульптурными позами, движением, как бы расчлененным на фазы.

Двойственность формы нашла отражение в терминологии театра. Движения кукол разделены на два основных разряда: *фури* и *ката* [203, с. 29, 146].

Фури — воспроизведение обычных человеческих действий.

241

Но воспроизведение стилизованное. «Куклы творят иллюзию жизни, упрощая и утрируя человеческие жесты»,— определил характер этой стилизации Дональд Кин [309, с. 56]. Куклы могут изобразить практически все, что делает человек. Они едят, пьют, ходят, сидят, лежат, спят, сражаются, играют веером, рыдают, смеются, дрожат от страха, тяжело дышат от волнения, танцуют, переодеваются и т. д. (Гагеман в той же, уже упомянутой сцене в чайном домике описывает, как грациозные гейши играли в жмурки, как молодая женщина очень долго и обстоятельно совершала свой туалет [25, вып. 2, с. 95]).

Ката — особые, чисто театральные пластические приемы, включающие серии последовательных, как бы расчлененных на фазы движений. Ката могут использоваться для подчеркивания моментов наивысшего драматического напряжения, для демонстрации красоты куклы, для достижения других театральных эффектов посредством символического движения. В ката эстетическое начало преобладает над смысловым. Считается, что сцена без ката, даже если она драматически эффективна, лишена артистической красоты, а следовательно, неполноценна, так как в ней не использована способность кукол поражать зрителей вызывающими восхищение позами.

Главный кукловод сам выбирает ката для своей куклы и сам решает, в какие места действия он будет их вставлять.

Для женских и мужских кукол разработаны разные виды ката, но есть и такие, которые могут применяться и к мужским, и к женским куклам (например, *ката эри;* прием состоит в том, что кукла перед поклоном оправляет воротник-кимоно [348, с. 55]). Одни и те же ката могут изображаться серьезными и комическими персонажами, но комические делают их слегка утрированно, производя смешной эффект. Женские ката имеют мало драматического значения, мужские часто связаны с кульминационными точками действия, Конечным аккордом ката может быть взмах бровей, движение глаз, рта. Для мужских кукол разработаны разные виды походок (среди них — *ката сугиаси, ката боаси, ката роппо* [348, с. 55]).

Японский исследователь Ониси Сигетака насчитал в пластическом языке ниньгё дзёрури 32 приема ката [348, с. 54]. Однако ни он, ни другие исследователи ниньгё дзёрури полного набора ката не дали. В литературе последних лет упоминается несколько их названий и приводится еще меньше описаний. Чаще всего говорят о ката для женских фигур *усиробури.* Фазы этого приема следующие: кукла делает правой ногой шаг вперед — взмахивает рукавами кимоно — опускает правую руку — слегка поворачивает голову вправо — опускает правое плечо — поворачивается спиной к публике —

242

первый помощник расправляет рукава ее кимоно — кукла склоняет голову и слегка поворачивает ее назад, к залу, как бы смотрит назад через плечо — остается неподвижной какое-то время. Цель ката усиробури — продемонстрировать красоту кимоно и изящество позы [348, с. 55, 58; 309, с. 58; 278, с. 21.

У Митико находим описание ката для мужских фигур *Хигути* [348, с. 55]. Ката называется по имени персонажа одной из пьес, там она применяется в кульминационный момент действия, когда этот персонаж объявляет свое настоящее имя: «Я — Дзиро Канемицу из Хигути, лучший из четырех великих вассалов сегуна Ёсинака!» Кукла стоит, широко расставив ноги, отведя правую назад, глядя вперед, разведя руки в стороны. Затем руки сжимаются в кулаки, правая рука и правая нога выбрасываются с силой вперед, а левая рука отводится назад. Ката Хигути используется и в других пьесах для других персонажей. Прием предназначен для демонстрации физической и духовной силы персонажа.

В пластическом языке ниньгё дзёрури есть приемы такой степени условности, что они уже никак не отражают кинематику человека. Например, если по общему правилу куклы ходят по воображаемому полу и уровень этого воображаемого пола строго соблюдается кукловодами, то есть моменты, в которые эта условность намеренно нарушается. Отступление от общего правила наделено специальным смыслом: куклу поднимают над остальными в тех случаях, когда нужно привлечь к ней внимание зрителя (прием можно сравнить с кинематографическим приемом крупного плана). Подметил этот прием К. Симонов: «Куклу-ребенка то приподнимают относительно взрослых, то опускают, в зависимости от того, является ли эта кукла-ребенок одним из многих действующих лиц, или в этот момент на ней должно быть сосредоточено всеобщее внимание» [147, с. 103]. Прием можно расценивать также как знаковое использование зеркала сцены, когда уровень высоты, на котором находится кукла, связан с определенным значением.

К такого же рода сценическим условностям следует отнести и прием увеличения роста куклы, который применяется Для выражения крайне возбужденного состояния персонажа. Куклы становятся огромными в сценах поединков самураев, в сценах ритуальных самоубийств *(сепуку,* или *харакири),* в сценах крайнего гнева. «Даймё... сначала выходит на сцену вместе с двумя своими слугами, доходящими ему до плеч, потом, в кульминационную минуту гнева, становится вдвое больше их и, схватив их обоих за шиворот, трясет их в воз-Духе так, как живой и большой человек мог бы потрясать Двумя куклами. Это делает вполне открыто и вполне условно сам актер, просунув свои собственные руки в рукава ки-

243

моно куклы-даймё, но как раз в этот момент напряжение на сцене достигает такого предела, что ты ничего другого уже не замечаешь. Кажется, что в порыве гнева куклы сами движутся по сцене и рвутся из рук актеров, для того чтобы броситься друг на друга» [147, с. 103—104].

Еще одна чисто театральная условность пластического языка ниньгё дзёрури: вступая в разговор, куклы обязательно садятся, даже если они встретились посреди городской улицы [309, с. 55].

Полного, систематического описания пластического языка ниньгё дзёрури, как уже отмечалось, никому пока не удалось составить. Это, вероятно, дело будущего. На данном этапе исследований идет накопление фактического материала, актеры все охотнее открывают свои профессиональные секреты. Главу завершают примеры, найденные в опубликованных работах. Они частично заимствованы из руководств кукловодов, частично — из описаний очевидцев [309, с. 59; 404, с. 30—31; 147, с. 1021.

— Выражая страх, кукла вертит головой из стороны в сторону.

— Женская кукла, вытирая слезы, поворачивает лицо.

— Мужская кукла, вытирая слезы, проводит рукой по лицу.

— Слезы вытирают три раза подряд; если кукла стоит спиной к публике, она вытирает слезы один раз.

— Мужская кукла, смеясь, трясет плечами.

— Женская кукла, смеясь, наклоняет голову, закрывая рот рукавом.

— Когда кукла молится синтоистскому божеству, она отвешивает тройные поклоны; когда она совершает обряд почитания Будды, она соединяет руки и склоняет голову.

— Когда кукла рада, она поднимает и опускает руку на уровне своей груди.

— Когда кукла волнуется, она подчеркнуто сильно дышит всем телом.

— Когда кукла стыдится, она закрывает лицо руками.

— Когда кукла подзывает кого-то, она слегка шевелит пальцами.

— Когда размышляет или испытывает сильные чувства, берет рукав кимоно в зубы (рукав зацепляется за тонкий и острый шпенек, выступающий из нижней губы куклы).

*Некоторые сообщения*

Сравнивая традицию ниньгё дзёрури с другими, сохранившимися в Азии до XX в., нетрудно обнаружить, что в ней нет какой-либо совершенно оригинальной черты, не известной ни одной другой кукольной традиции Востока. Разделе-

244

ние на говорящих и показывающих кукол актеров мы уже встречали в Индии, в Таиланде, немного размытое — в Иране. Открытый способ показа, когда куклой управляют на глазах у зрителей,— в той же Индии, на Яве. Сложная по механизму управления, по количеству подвижных деталей кукла свойственна китайским традициям; среди них ближе всего японской кукле — южнокитайская тростевая, голова которой управляется короткой палкой-рукояткой, снабженной набором рычагов, приводящих в движение глаза, рты, иногда и другие детали. В той же китайской традиции мы находим кисти рук с подвижными пальцами. Там же кукла, по сути, не имеет «тела» — его заменяет плечевая рама, на которую надевается костюм. И т. д. Оригинальность традиции ниньгё дзёрури — в неповторимом сочетании известных в других традициях элементов, в их дальнейшем, уже «чисто японском» развитии. Традиция ниньгё дзёрури многое впитала в себя из материковых кукольных приемов, в первую очередь, видимо, китайских, однако затем, приспособив их к своим нуждам, создала уникальное, ни на что не похожее явление японской культуры.

В заключение очерка — несколько слов о влиянии традиции ниньгё дзёрури на театральное искусство. Оно велико и расходится в мировой театральной культуре кругами, как волны от брошенного в воду камня.

В более узких кругах национальной культуры Японии традиция ниньгё дзёрури оказала сильное воздействие на формирование японского классического театра Кабуки. «В театре Кабуки почти все подверглось сильнейшему влиянию Дзёрури: от этого театра в значительной степени пошла техника актера — как в области движения и жеста, мимики и грима, *так и в области сценической* декламации; оттуда же был заимствован и репертуар... Театр актера перенес к себе и... музыку как основу всего действия» [67а, с. 382].

Подобный феномен, когда кукольный театр оказывается сильнее театра живых актеров, когда он как бы подчиняет их, навязывает им свой стиль и свои условия игры, встречается довольно редко: мы находим его в Бирме, где живые актеры стремились подражать движениям марионеток, и *на Яве,* где, по яванскому традиционному толкованию истории театра, представления плоских кожаных кукол ваянг пурво послужили прототипом для представлений живых актеров в масках (ваянг топенг) и без них (ваянг вонг).

В тех же кругах национальной культуры Японии следует отметить еще один широко известный, но не менее от этого важный факт: один из главных авторов кукольных пьес, Ти-камацу Мондзаэмон, занимает такое же почетное место в японской драматургии, какое в европейской отводится Шекспиру.

**24,\*)**

В более широких кругах мировой театральной культуры влияние ниньгё дзёрури начало проявляться во второй половине XX в., после того как японские кукольники стали покидать своих пенатов и отправляться в дальние гастроли по западным странам (в Москве в 1958 г. побывала труппа с острова Авадзи7). Представления ниньгё дзёрури дали сильный импульс формированию новых выразительных средств современного театра кукол. Главное заимствование состояло в открытом для взгляда зрителей управлении куклой, висящей на короткой палке головы. Влияние было таким сильным, что в сегодняшнем кукольном театре, как уже говорилось, для подобной куклы все чаще употребляется термин «бунраку». Пик заимствования приема пришелся на 60-е — конец 70-х годов, но и в настоящее время он остается одним из самых распространенных способов управления куклой и способов показа кукольного спектакля.

*Глава 17*

ВЬЕТНАМСКИЕ КУКЛЫ НА ВОДЕ

*Представления кукол на воде ■ в Китае*

Представления кукол на воде сохранились до XX в. только во Вьетнаме. Но китайская литература донесла до нас сведения о том, что когда-то их устраивали и в Китае.

Китайские представления называют *шуй куйлэй си (шуй* — вода, *куйлэй* — кукла, *си* — игра, представление), вьетнамские — *муа зой ныок (муа* — танец, танцевать, двигаться, действовать, *зой* — кукла, *ныок* — вода).

Сведения о китайских представлениях, к сожалению, очень ограниченны. Самая древняя книга, анонимный сборник «Шуйши» («Водяные представления»), утеряна. Лишь в отрывках дошла и более поздняя, эпохи Сун (589—618), книга «Шуйши туцзин» («Книга с картинками о водяных представлениях»). В комментариях к сохранившимся фрагментам поясняется, что «государь Янь-ди ' повелел ученому мужу Ду Бао исправить „Книгу с картинками о водяных представлениях"... Тот закончил и... вместе с чиновниками поднес ее... дабы показать представление о водяных существах. Там были: выходящая из вод божественная черепаха, передающая Фуси восемь триграмм; желтый дракон, выходящий из реки с чертежами; черная черепаха, передающая людям заклинания и после погрузившаяся в воды реки Ло-

246

шуй; Цюй Юань, утонувший в водах реки Лошуй; Цзюй-лин, раздвигающий горы; огромный кит, заглатывающий корабль. Всего было 72 вырезанные из дерева картинки». Из этих же комментариев следует, что к каждой картинке прилагалась история, что пргдставления должны были устраиваться на протекавшей через императорский парк реке, где государь мог бы «с приятностью их наблюдать» [245, с. 101 —102; 375, с. 9; 31, с. 31]2.

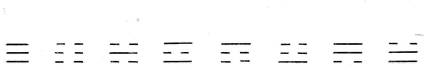
Действующие лица сценок, перечисленных в цитате,— персонажи китайских мифов и преданий.

Ф у си

Фуси в древнекитайских мифах выступает первопредком людей, первым мифическим правителем Китая, героем, «много сделавшим для народа» [200, с. 56]. Главные его заслуги древние китайцы видели в том, что он научил людей добывать огонь и дал им письменность. В одной из версий мифа о Фуси рассказывается, как однажды явилась к нему божественная черепаха с начертанными на панцире знаками. С помощью этих знаков — восьми триграмм — Фуси изобразил все разнообразие явлений вселенной, а потом люди стали использовать их для записи событий своей жизни .

Следует, вероятно, пояснить, что восемь триграмм — это группы горизонтальных линий, цельных или разорванных посредине. Они обозначают небо, землю, воду, огонь, горы, гром, ветер, болота:

небо земля вода огонь горы **гром ветер болото**



**В** средневековом Китае восемь триграмм считались основой каллиграфии [200, с. 56; 137, с. 52, 66, 309].

Желтый дракон, выходящий из воды с чертежами

Сюжет, название которого советский китаист»К. И. Голыгина перевела как «Желтый дракон, выходящий из воды с чертежами», воспроизводил, видимо, фрагмент мифа об усмирении потопа. В мифе рассказывается следующее. Верховный небесный правитель, разгневавшись на людей за дурные поступки, обрушил на землю страшное наводнение. Оно принесло много мучений народу. Внук небесного правителя, бог Гунь, пожалел людей и решил им помочь. Он украл у деда волшебный «сижан» (комок земли, способный увеличиваться беспредельно) и с его помощью усмирил потоп. Узнав о нарушении своей воли, небесный правитель приказал убить Гуня. Приказ выполнили, однако тело Гуня оставалось нетленным целых три года. Верховный правитель, испугавшись, что Гунь превратится в оборотня и станет бороться с ним, послал одного из небожителей разрубить тело Гуня на куски. Но как только он вспорол живот Гуня, из него вышел и взвился в небо рогатый желтый дракон. Это был сын Гуня, Юй (по другой версии — когда труп изрезали ножом, он превратился в желтого дракона).

Юй решил завершить деяния отца. На этот раз верховный небесный правитель сам дал ему сижан. Используя его, Юй сооружал дамбы, заваливал глубокие потоки. Однажды Юл стоял па берегу Желтой реки (Хуанхэ)

247

и раздумывал, как справиться с ее бурлящими водами, заливавшими берега. Вдруг в волнах появился дух реки. Он подплыл к Юю, протянул ему мокрый зеленый камень и снова исчез в волнах. На поверхности камня был нарисован тонкий, как паутина, узор. Юй понял, что дух реки подарил ему план борьбы с наводнением — карту рек и каналов, которые он должен проложить. Волшебный комок земли, чудесный камень и некоторые другие необыкновенные вещи помогли Юю в конце концов справиться с потопом [200, с. 206—215].

В «Книге с картинками о водяных представлениях», вероятно, речь шла об эпизоде получения Юем плана борьбы с наводнением.

Цз ю й л и н

Цзюйлин предстает в китайских мифах всемогущим небесным духом, творцом гор, долин, рек. В мифах рассказывается, что сначала поперек реки Хуанхэ стояла гора, мешавшая течению. Цзюйлин, пиная гору ногами и раскачивая руками, расколол ее надвое и раздвинул половины. С тех пор река потекла прямо, а следы ладоней и ног Цзюйлина и поныне можно видеть в ущелье, по которому течет Хуанхэ [200, с. 35, 323].

Ц ю й Юань

Герой сценки о Цюй Юане — лицо уже не мифическое, а историческое. Цюй Юань был поэтом, жил в 340—т278 гг. до н. э. на юге современного Китая, в царстве Чу. Он происходил из одного рода с царем и занимал при дворе высокий пост. Политическая борьба и придворные интриги навлекли на Цюй Юаня царскую немилость, он дважды изгонялся из столицы. Первая опала была непродолжительной, но вторая казалась поэту бесконечной. На девятом году скитаний, не в силах пережить позор поражения своей страны в войне с соседним царством и не видя способа помочь ей, в порыве отчаяния Цюй Юань бросился «с камнем в объятиях» в реку. Оставленные поэтом произведения посмертно прославили его имя. Цюй Юаня причислили к лику героев, был установлен его культ. День памяти о Цюй Юане, приуроченный к празднику бога дождя, отмечается по всему Китаю пятого числа пятого месяца по лунному календарю [190; 171, с. 155—164; 144, с. 172—204; 129, с. 324—326; 23, с. 408].

Стихи Цюй Юаня переведены на русский язык — их сборник вышел в Москве в 1956 г. В него включено стихотворение «С камнем в объятиях», которое считают последним стихотворением Цюй Юаня [190, с. J 12—115].

Какие именно истории сопровождали появление черной черепахи, передающей заклинания, или кита, заглатывающего корабль, точно установить не удалось. История про кита могла быть связана с морским богом, одно из имен которого — Юйцзин — говорит о том, что древние китайцы представляли это божество в виде огромного северного кита (иерограф «цзин», входящий в имя морского бога, значит «кит») [200 с. 338].

По мнению комментаторов, «Книга с картинками» была руководством для устроителей представлений в виде историй с гравюрами, а в самом представлении персонажи всех семидесяти двух эпизодов были куклами, вырезанными из дерева. Группы кукол, изображавшие сцены на мифологические сюжеты, выступали на деревянных «островах» (по-видимому, на плотах), декорированных то под высокую гору, то под скалистое ущелье, то под пологий морской берег, то под пышные чертоги дворца. Кроме этих групп на плотах к зрителям подплывали лодочники, в которых куклы-музыканты играли на кукольных инструментах, куклы-танцоры исполняли танцы с мечами, куклы-акробаты залезали на высокие ше-

248

сты и т. п. Фигуры были высотой около 60 см, красиво одеты в шелка и атлас, украшены сверкающими драгоценностями.

Строго говоря, не всех действующих лиц этого представления можно назвать «водными существами». Но устроители твердо помнили о том, что это водный театр, и выбирали для представления только те сюжеты, которые были связаны с водой. Даже включая цирковые, музыкальные, танцевальные номера, они заботились о том, чтобы их появление на воде было оправданно, и помещали кукол на лодочки. И поскольку «Книга с картинками» была новой редакцией более древнего руководства для представлений на воде, то кажется допустимым предположить, что бессюжетные аттракционы, исполнявшиеся в лодках (т. е. номера, показ которых на воде становится до некоторой степени формальной натяжкой), и относятся скорее всего к нововведениям, направленным на развитие развлекательного элемента в представлении, к числу исправлений, которым подверглась древняя книга «Шуй-ши».

Мифологическое содержание большинства сцен наводит на мысль о том, что истоки этих представлений связаны с культом поклонения водным божествам, что первоначально представления составляли часть обрядов почитания и умилостивления водных божеств и духов. Но факты, подтверждающие такое предположение, отсутствуют. И хотя описанное представление было приурочено к празднику в честь водного божества, оно тем не менее имело уже явно развлекательный характер.

Таким образом, в китайских водных представлениях VII в. форма, порожденная, по-видимому, в более древние времена «водным» содержанием, была еще очень прочно спаяна с содержанием, вода была необходимым декором для исполнения основных сцен представления.

Как управляли в водном театре VII в. куклами, неизвестно. Некоторые комментаторы полагают, что фигуры были механическими, их механизмы приводились в действие с помощью воды. Однако не исключено, что внутри декораций, изображавших горы, скалы, дворцы, в чреве огромного кита или на дне лодок с цирковыми аттракционами могли быть спрятаны актеры, управлявшие куклами. Во всяком случае, в описании говорится, что фигуры двигались как живые, а вряд ли механические куклы способны создать такое впечатление.

Более подробное свидетельство, позволяющее догадываться о способе управления, обнаружено в одном из китайских источников эпохи Сун (960—1279). Оно относится к периоду между Ш9 и 1125 гг. В водном театре *этого* времени кукольники находились в лодке. Её вместе с актерами скрывала двухэтажная «башня» из многоцветного шелка. Навер-

£49

ху башни находился ведущий (из контекста неясно, был ли это живой актер или это была кукла). Ведущий произносил приветственную речь и объявлял номера. В нижней части башни, на стороне, обращенной к зрителям, открывались ворота, и из них выплывали кукольные персонажи. Так, например, под звуки музыки появлялась маленькая кукольная лодочка. В ней сидел рыбак в белой одежде с удочкой в руках, а позади него — мальчик, который греб, поднимая и опуская весла. Лодочка делала несколько кругов, рыбак вытаскивал из воды трепещущих рыбок, и лодочка снова под музыку скрывалась в воротах башни. В описании упоминаются также номера, в которых куклы играли на воде в мяч или танцевали под музыку и пение, раздававшиеся из башни [245, с. 108—109; 375, с.'101.

Хотя техника управления и здесь впрямую не описана, но вполне очевидно, что плавающими на воде куклами управляли на расстоянии и что приспособление для их управления находилось под водой, соединяя кукол со скрытыми в шелковой башне кукловодами.

Еще больше проясняет технику кукловождения в китайском водном театре описание в источниках эпохи Мин (1368—1644). Оно было сделано в 1640 г. Г245, с. 109—110; 375, с. 11 — 12]. В XVII в. водные представления устраивали летом, в дневное время. Для них сооружали деревянный бассейн, покрывая его внутреннюю поверхность оловом. Бассейн был квадратным, площадью три на три метра, и глубиной около метра. Его наполняли водой, пускали плавать рыб, крабов, водных улиток, креветок, лягушек, украшали водорослями, затягивали поверхность ряской. Часть бассейна отгораживали шелковым занавесом, скрывавшим кукольников от сидевших на противоположной стороне зрителей. Кукольные персонажи выныривали на водную сцену из-под нижнего края занавеса. У водных кукол этой эпохи ног не делали. Деревянные фигуры вырезали только до бедер. Их нижняя часть во время пребывания на сцене была утоплена в воде. В подводном плоском дне фигуры выступал деревянный шип, к нему крепился конец длинной бамбуковой палки, идущей горизонтально под водой за занавес, к кукловоду. Высота кукол осталась такой же, какой она была тысячу лет назад,— 60 см, но одежды из материи уже не делали, фигуры целиком вырезали из дерева, раскрашивали и покрывали лаком. Один актер управлял куклами, другой бил в гонг, поставленный около бассейна, объявлял номера и говорил за персонажи.

Куклы изображали героев популярных романов и пьес. У. Долби и Ж. Пэмпано называют следующие эпизоды.

1. О том, как Восемь бессмертных путешествовали поморю.

250

2. О том, как адмирал Чжэн Хэ отправился в морской поход по Западному океану3.

3. О том, как Джугз Лян, знаменитый полководец III в. царства Шу, покорил княжество Мань и семикратно брал в плен маньского князя Мын Хо4.

4. О том, как Сунь У кун буйствует во дворце Дракона 5.

5. О том, как князь Ли трижды потерпел поражение (У. Долби поясняет, что речь идет о поражении последнего правителя династии Шан; вероятно, имеется в виду легендарный герой эпохи, которую историки и археологи называют эпохой бронзовой культуры Шан-Инь, определяя ее время 1600—1028 гг. до н. э.).

Судя по названиям сцен, содержание водных китайских представлений XVII в. заметно оторвалось от водной формы —- по крайней мере в половине названных эпизодов речь идет о событиях, происходящих на суше. Когда же форма начинает работать вхолостую — это скрытый, но верный признак увядания театра, признак омертвения глубинного основного смысла, для выражения которого родилась данная форма, признак уплощения содержания до поверхностного развлекательного сюжета.

И действительно, после XVII в. упоминаний о кукольных представлениях на воде в китайской литературе больше не встречается.

*Представления кукол на воде во Вьетнаме*

Однако история представлений кукол на воде на этом не закончилась. Их жизнь продолжилась у южных соседей китайцев — вьетнамцев. В северных провинциях Вьетнама эта уникальная разновидность восточного кукольного театра сохранилась до наших дней6.

Вьетнамские исследователи обнаружили первые свидетельства о водных куклах во Вьетнаме в XI—XII вв. [323, с. 1; 324, с. 490; 361, с. 40; 359, с. 4—5; 39, с. 66; 191, с. 86]. Они не связывают происхождение вьетнамских водных представлений с древнекитайским театром, однако отмечают, что первоначально водные куклы были придворным развлечением. Между тем изучение истории придворного вьетнамского театра выявило неоспоримые факты, свидетельствующие о том, что представления создавались под большим влиянием и по образцам китайского театра — грим, костюмы, жесты, прочие сценические условности классического театра «хат туонг» служат тому примером7. Вьетнамский театровед Шонг Бан, излагая историю классического театра *хат туонг,* пишет по этому поводу: «В летописях говорится, что в конце

251

Xin в. один военнопленный китаец... по приказу короля Чан Нхау Тонга (1279—1293) познакомил вьетнамцев с китайской оперой. Она очень понравилась и с тех пор рассматривается как „благородный" вид театра... Наш классический театр, таким образом, бесспорно, происходит от китайского, от которого он унаследовал и сохранил заметные черты родства» [426, с. 20]. Сопоставляя этот факт с тем, что в XI—XII вв. представления кукол на воде в Китае были в полном расцвете, вполне допустимо предположить, что мода на водных кукол пришла во вьетнамский театр из Китая8.

Сохранилась стела с надписью, датируемой П21 г., в которой сообщается о кукольном представлении на воде и о присутствии на этом представлении короля. О ней упоминают почти все историки вьетнамских кукол (Нгуен Хюи Хонг, Данг Хыу Фат и др.), а один из них, Ли Кхак Кунг, пересказывает содержание надписи:

«На каменной стеле... что находится в деревне Дай уезда Зуйтиен (провинция Ханамнинь), есть описание одного из представлений кукольного театра на воде, состоявшегося... по случаю рождения короля Ли Нян Тонга (1121 г.). В нем говорится: «По воде разбегаются волны. Золотая черепаха,, на спине которой три пещеры, плывет и разбрызгивает воду, падающую точно дождь. Под звуки плавной музыки из пещер появляются феи, и начинается танец „возвращение ветра". Они поднимают гибкие руки, шевелят прекрасными бровями в такт музыке. Прилетают чудесные птицы и собираются в стайки, а затем начинают соревноваться в прыжках. Стремглав проносятся олени. Золотая черепаха, глядя в сторону короля, склоняет голову в почтительном поклоне. Охотники наводят свои луки на зверей"» [80, с. 22].

Постепенно водный театр приобретал все более широкую популярность, выходил за пределы королевских парков, и спустя одно-два столетия (как пишут вьетнамские авторы, в эпоху Чанов, а династия Чанов правила с 1225 по 1400 г.) уже не только короли и феодальные сеньоры, но вообще все социальные слои увлекались этим видом развлечений [323, с. 1]. Складывалась новая театральная профессия, зарождались народные труппы этого профиля. Их потомки были живы в 50—60-х годах нашего века. Эти старые актеры считали себя двенадцатым поколением кукольников [279, с. 10]. Если исходить из того, что за столетие сменяется примерно три поколения, то появление народного театра водных кукол можно отнести к XVI в.

По мере удаления от своих древних истоков — удаления временного, территориального и социального — в содержании происходили дальнейшие трансформации, более ранний этап которых зафиксирован еще в китайской литературе VII в. Представления наполнялись местными бытовыми

**2.2**

сценками, отражавшими повседневную жизнь народа. К XX в. первоначальное назначение формы водного театра было забыто, однако сама форма, сам способ показа кукол на воде остались неизменными, они крепко поддерживались традицией. Вследствие этого произошел почти полный разрыв между формой и содержанием. И если в древнекитайском варианте водные куклы служили для выражения сюжетов, действие и персонажи которых были неотделимы от воды, то в народном вьетнамском варианте коренной смысл этих представлений был утрачен, сохранившаяся форма перестала «работать» на содержание, потеряла свое первоначальное функциональное назначение. Вода превратилась в мертвую, ничего не выражающую оправу.

Это убедительно подтверждает список номеров репертуара водных вьетнамских представлений XX в. (номера перечисляются в ряде опубликованных работ и в нескольких рукописях, хранящихся в архиве музея ГАЦТК). Если составить полный список названий, то их число перевалит за семьдесят. Из них едва ли наберется десяток, оправдывающих показ на воде, а из этого десятка лишь половина напоминает о древнем мифическом содержании. К последним принадлежат танцы дракона, черепахи, номера с огнедышащим змеем или драконом, извергающим дождь. Среди других сценок, не противоречащих водной оправе,— «ловля рыбы», «собирание улиток», «разведение уток», «лодочные гонки», «морское сражение». Остальные номера не имеют никакого отношения к воде. Это, например, знакомые уже по китайскому театру акробаты, залезающие на шесты, прыгающие друг другу на плечи, поднимающиеся по вертикальной лестнице (только во вьетнамском театре они проделывают свои трюки без лодки, прямо на водной поверхности); это женщина, ткущая полотно; крестьянин, пашущий на воле; солдаты, марширующие на параде; это бои двух быков или двух коней; это всадник, срубающий банан на полном скаку коня; это танец льва (его исполняет кукла в виде человека с маской льва на голове); это традиционная вьетнамская борьба (номер с двумя куклами-борцами); это раздувание кузнечных мехов, молотьба, качание на качелях; это разные шествия и процессии: выезд императора на охоту, шествие монахов; это танец группы танцовщиц, перекликающийся с номером китайского водного театра сунской эпохи. И т. д.

Большинство сценок бессюжетны — идет демонстрация трюков, основанных на традиционной технике кукловожде-ния, на «секретах» профессии. Самостоятельные номера объединяет в единый спектакль конферанс комического персонажа по имени Теу. Теу — бойкий на язык крестьянин, с его именем у вьетнамцев ассоциируется понятие о шутнике, ве-

253-

сельчаке. Теу объявляет номера, держит вступительную речь, заключает представление, а по ходу действия отпускает шуточки или рассказывает короткие анекдоты, отвечающие вкусам публики. Теу, как почти все комические герои народного театра, брал на себя функцию общественного критика, иронизировал над тем, что не нравилось или осуждалось его зрителями. Кукла Теу обычно крупнее остальных, на ее лице застыла широкая улыбка, одежда сводится к набедренной повязке, вырезанной из одного куска дерева вместе с корпусом и покрытой яркой красной краской.

Сюжетную часть репертуара составляют эпизоды, заимствованные из представлений живых актеров народного театра *хат тео* или классического театра *хат туонг.* В описаниях встречается несколько названий такого рода: «Маленький буддийский монах», «История о потерянном рае», «История добродетельной женщины», «Сестры Чынг», «Ты Тхык» и др. К сожалению, ни одно из этих драматических произведений не переведено на русский язык (и даже не пересказано в литературоведческих работах). Из исторических материалов известно, что сестры Чынг возглавляли восстание в I в. (40— 44 гг.) против китайцев и стали легендарными вьетнамскими героинями. С содержанием волшебной сказки «Ты Тхык» познакомил автора вьетнамский лингвист Нго Ньы Бинь, ведущий курс вьетнамского языка в Московском университете. Ниже предлагается ее краткий пересказ.

Ты Тхык

Ты Тхык был молодым богатым чиновником высокого ранга. Однако карьера чиновника его мало привлекала. Он любил поэзию, живопись, путешествия. Однажды он отправился осматривать пагоду, славившуюся коллекцией редких растений. В пагоде толпилось много народа. Рядом с ним стояла красивая, благородного вида девушка. Случайно она сломала ветку редкого деревца. Нужно было заплатить большие деньги за поврежденное растение, но у нее их не оказалось. Ты Тхык, видя затруднительное положение девушки, внес за нее требуемую сумму. Они познакомились и тут же попрощались. Молодой чиновник не придал этому знакомству ровно никакого значения.

Прошло некоторое время, и Ты Тхык снова отправился путешествовать. Он плыл в лодке вдоль берега моря. На берегу стояла высокая гора. Путешественнику захотелось на нее подняться. Дорога вверх была трудной, она шла почти по отвесной скале, но Ты Тхыка это не остановило. У самой вершины он увидел в скале дверь. Когда он приблизился, дверь отворилась. Ты Тхык переступил через порог и продолжал идти вперед. Дорога вывела его в красивый сад. По саду гуляли прекрасные девушки. Среди них Ты Тхык с удивлением разглядел ту, которую выручил в пагоде. Оказалось, что Ты Тхык попал в волшебное царство фей, а девушка, которой он помог заплатить за сломанную ветку,— одна из фей этого царства. Мать этой феи оценила достоинства Ты Тхыка — его щедрость, готовность помочь ближнему, его начитанность, умение вести интересную беседу, тонкое понимание поэзии, живописи — и согласилась отдать ему в жены свою дочь. Однако предупредила его, что царство фей — совершенно иной мир, женившись на фее, он уже не вернется на землю. Ты Тхык согласился. Отпраздновали свадьбу. Молодые супруги были счастливы. Но про-

254

шло несколько месяцев, и Ты Тхык начал тосковать по своему дому и близким на земле, ему неудержимо захотелось навестить их. Феи пытались его отговорить, он стоял на своем. Тогда его отпустили. Прощаясь с женой, Ты Тхык верил, что расстается с ней ненадолго, что, повидавшись с родными, он тотчас вернется к ней.

Приехав на родину, Ты Тхык нашел там все без именений, но почему-то он не видел знакомых лиц. И его тоже никто не узнавал. Наконец он встретил глубокого старика, который вспомнил, что когда-то здесь жил молодой чиновник по имени Ты Тхык. И Ты Тхык понял, что прошло много лет с тех пор, как он отправился в путешествие, что один день царства фей равен году жизни на земле. Опечаленный, он поехал обратно к жене. Снова он поплыл в лодке вдоль берега моря, снова поднялся по скалистой тропе на гору. Однако на этот раз дзери у ее вершины не нашел.

Во второй половине XX в. репертуар водного театра расширился за счет современных сюжетов: «Ликвидация неграмотности» (учитель обучает крестьянок грамоте, во время урока молодой матери приносят покормить грудного ребенка); «Засада на дороге номер десять», «Военная операция», «Потопление французского корабля» и т. п.

Легко заметить, что почти все современные сюжетные эпизоды по месту действия и персонажам вполне «сухопутны», они вынесены на водную сцену без осознания ее назначения.

*Сцена вьетнамских представлений*

Устройство современного театра вьетнамских водных кукол довольно простое. Площадка для выступления кукол выбирается на поверхности пруда, озера, речной заводи или затопленного рисового поля, недалеко от одного из берегов. Этот берег становится закулисной частью театра, остальные берега превращаются в зрительный зал. Водная сцена представляет собой вытянутый прямоугольник, огороженный с трех сторон низким, чуть выступающим из воды штакетником. Со стороны кулис из воды поднимается более высокая, сплетенная из тонких бамбуковых прутьев стенка-ширма. Эта плетеная завеса скрывает стоящих по пояс или по колено в воде актеров. Иногда их рабочее место прикрыто сзади, с боков и сверху дополнительными циновками [279, с. 11]. Это место называется *буонг чо* [359, с. 7].

В прошлом по большим праздникам труппе водного театра позволялось использовать в качестве буонг чо водный павильон, входивший в комплекс построек при буддийском храме; архитектурный комплекс включал небольшой пруд полукруглой формы, на воде, ближе к прямому берегу, вытянутому вдоль фасада храма, строили маленький павильон для отдыха, повторявший контурами архитектуру храма9. В дни праздников павильон предоставлялся в распоряжение

235

бродячих трупп. Актеры переплывали туда на лодке. Подобная постройка сохранилась при пагоде Тхай в провинции Ха Шон Бинь. Ее описание и рисунок дает Нгуен Хюи Хонг [361, с. 93; 359, с. 23—24, 57]. Домик с двухъярусной, в китайском стиле, крышей разделен внутри на три помещения. Среднее самое большое, его пол утоплен в воде, там во время представления стояли кукловоды. Боковые комнаты приподняты над поверхностью пруда, там находились куклы и аксессуары, музыканты и помощники, отдыхали актеры. Передней и задней стены у домика нет. Фасадную сторону (обращенную к пруду и зрителям) труппа закрывала шторой из нанизанных на нитки кусочков бамбука, она спускалась с крыши в воду. Сзади актеры закрывали свое рабочее место плетенными из бамбука циновками. Боковые стены постройки глухие, из кирпича, в одной из них небольшой проем для входа в павильон. Через слуховое окно в крыше кукольники наблюдали за водной сценой и реакцией зрителей.

*Куклы вьетнамских представлений*

Вьетнамские кукольники изготавливают своих кукол сами. Фигуры, как и старинные китайские, вырезают из дерева, раскрашивают яркими красками и покрывают лаком. Так же как и в старинном китайском театре, куклой управляют с помощью длинной бамбуковой палки, идущей под водой к цоколю фигуры. Но если подробности управления китайскими водными куклами остались во многом не раскрытыми, то современные вьетнамские актеры охотно делятся тайнами своей профессии. Поэтому сейчас хорошо известно, как механизированы куклы, как выполняются трюковые номера.

Длинные, полые внутри бамбуковые шесты тянутся под водой от рук актеров, стоящих за плетеным заслоном, к подводным цоколям кукол. Шесты позволяют удалять фигуры на несколько метров от ширмы, перемещать их по водной сцене вперед, назад, в стороны, если нужно — утопить куклу или заставить ее неожиданно вынырнуть из воды. У трюковых кукол имеются подвижные детали — руки, голова и др. Подвижными элементами управляют натертые воском нити. Нити спускаются от детали под воду, заправляются внутрь полого шеста и идут по нему к пальцам кукловода. У кукол со сложной жестикуляцией иногда бывает по три шеста: основной, центральный прикреплен к цоколю куклы, а боковые служат для пропускания через них нитей кукольных рук. Несколько шарнирно соединенных между собой деталей куклы могут управляться одной нитью-—так устроены руки танцовщиц «придворного балета», сгибающиеся в плече, локте, за-

256

пястье. По этому же принципу управляют стайкой рыб—они нанизаны за жабры на общую нить.

У куклы может быть вертикальный стержень, проходящий сквозь цоколь и заканчивающийся плоской деревянной вертикальной лопастью-рулем. Стержень способен вращаться внутри цоколя, и, когда кукловод резко меняет направление движения шеста, управляющего куклой, лопасть под напором воды поворачивается, поворачивая куклу [359, с. 30]. Механизмы разнообразны, некоторые системы шарниров и тяжей изображены на рисунках в книгах Нгуен Хюи Хонга, описаны Чаном Ван Кде, видны в каталоге Ф. Грюнд [361, с. 163; 359, с. 30—34, 52—58; 445, с. 66; 267, с. 62—66]. По одной из фотографий в статье Хоанг Нгуен Ки можно понять технику «массовых» сцен (выступление «балетной труппы», парад войск, шествие монахов и т. п.) [279, с. 10].

В номере «придворного балета» выступают восемь кукол-танцовщиц. На длинной, общей для всех кукол палке (во время представления она утоплена в воду) набиты через равные интервалы четыре перекладины, также остающиеся под водой. На концах этих поперечин укреплено по кукле. Куклы танцуют как бы парами. Кажется, их можно перестраивать в две шеренги по четыре куклы в ряд, иначе говоря, одновременно вращать все восемь кукол вокруг своей оси. Расстояние между куклами при такой конструкции всегда остается одинаковым, они всегда движутся в строгом геометрическом порядке. Рисунок танца усложняется движениями рук. Имеются две нити, одна из которых управляет сразу всеми правыми руками танцовщиц, другая — всеми левыми. Танцовщицы делают жесты, напоминающие жесты вьетнамского национального танца. Благодаря такой механизации номер «придворного балета» всегда удивляет зрителей синхронностью движений танцовщиц, плавно скользящих по воде, перестраивающих свои ряды, ритмично взмахивающих руками. Вероятно, таким же способом управляют солдатами в номерах парада войск или разных процессий.

С помощью нитей, идущих внутри полых шестов к пальцам кукловодов, кукла Теу жестикулирует, смотрит по сторонам; лошадь поднимает и опускает голову, а сидящий на ней всадник «рубит» на скаку своей секирой банан или врага; рыбак погружает и вытаскивает из воды плетеную корзину— ловит ею рыбу; плавает утка, похлопывая крыльями и раскрывая клюв; дракон распахивает огромную пасть, из которой вырывается фонтан воды или столб пламени.

Вообще техника управления куклами, как сейчас выясняется, не очень сложна, но были выработаны профессиональные трюки, которые потомственные кукловоды держали в глубокой тайне. У каждой группы накапливались свои секреты, и новичок, вступая в нее, давал клятву никому их не

257

раскрывать, даже самым близким людям, будь то муж, жена, сестра или брат. Клятва скреплялась кровью. Желание каждой группы утаить от других свои маленькие профессиональные приспособления порождалось острой конкуренцией между труппами. Актеры были крестьянами, часть года занимались сельскохозяйственными работами, а в свободное время, по праздникам, бродили по окрестным деревням, подрабатывая на жизнь своей второй профессией. Вьетнамские традиционные труппы были смешанными, в них допускались и женщины.

По-видимому, раньше представления устраивали по ночам, так как обязательным элементом и украшением их служат фейерверк и разные «огненные» эффекты (например, пламя, вырывающееся из пасти дракона). Эти эффекты составляли еще одну тайну профессии.

Выступление водных вьетнамских кукол сопровождает музыка небольшого местного оркестра. В некоторых деревнях он состоит исключительно из ударных инструментов, в других к ним присоединяются струнный инструмент или флейта 10.

*Представление вьетнамских кукол*

К середине XX в. водные куклы почти исчезали и во Вьетнаме. После революции 1945 г., с установлением народной власти, была предпринята попытка возродить эту форму традиционного театра. На севере страны кое-где в то время еще доживали свой век старые потомственные актеры. С их помощью и благодаря государственной поддержке были созданы новые труппы водного театра. Эти труппы продолжают выступать до настоящего времени. Однако их спектакли перешли в разряд детских развлечений или аттракционов для иностранных туристов. Американская туристка Лоурен Сал-мон так описывает свои впечатления от представления, виденного ею в конце 50-х годов:

Спектакль начинается фейерверком: на воду бросают хлопушки-петарды, привязанные к кусочкам дерева, они кружатся на воде, сверкают искрами, потом громко взрываются. После особенно оглушительного взрыва из воды появляются маленькие флажки. Они образуют прямоугольник, очерчивающий границы водной сцены. Выходит Теу. Он приветствует зрителей. Затем начинает объявлять номера. Следуют традиционные сценки: крестьянин пашет на буйволе, крестьянка пропалывает рисовое поле (но, может быть, она собирает улиток — это по движению куклы понять трудно, нужно знать вьетнамский язык и понимать, что говорит Теу),' другая женщина сидит за ткацким станком и ткет полотно, потом идет разговорная сценка—к ткачихе приходит болтливая соседка, затем наведывается грозная свекровь и распекает невестку... Чуть погодя из-за бамбуковой завесы выплывает «придворный балет». Танцовщиц сменяет рыбак, вокруг которого вьются рыбки, не желая попадать в его корзину... Являются ю

258

акробаты, залезающие на мокрые шесты, на плечи друг другу, на высокую вертикальную лестницу...

Завершает представление новая военная сценка. Над водой взлетает маленький самолет, а внизу, в воде выстраиваются рядами солдаты вьетнамской народной армии. В руках у солдат винтовки, они стреляют по самолету, подбивают его, и самолет, объятый пламенем, падает в воду. Выплывает военный корабль (вражеский). Он искусно маневрирует, ведя бой с невидимыми для зрителей защитниками Вьетнама. Корабль постигает та же участь, что и самолет. Сражение продолжается. На помощь вьетнамской армии приходят драконы и птица феникс. Два длинных извивающихся чудовища и мифическая птица, грациозно покачивая длинной шеей, шествуют вереницей по водной сцене. Вдруг из воды выныривают солдаты армии противника. Под дробь барабанов и удары цимбал драконы и феникс вступают с ними в бой, одерживают победу, и враги исчезают под водой. Драконы и феникс продолжают кружить по сцене — они охраняют народ и землю Вьетнама от иноземных захватчиков...

На этом представление водных кукол заканчивается [398, с. 114— 116]п.

*Некоторые обобщения*

Прослеживая историю восточных водных кукол, мы наблюдаем эволюционное движение от обряда почитания водных божеств к совершенно светскому развлекательному зрелищу, к «чистому» театру. По мере выветривания сакрального глубинного смысла представлений, уплощения их содержания до поверхностного однослойного сюжета форма водного театра утрачивает функциональность, она превращается в мертвую, ничего не выражающую оправу. В отличие от ряда восточных кукольных традиционных театров, где еще очень явственно проступают ритуальные истоки, в сегодняшнем водном театре Вьетнама о них напоминают лишь куклы драконов, черепах, феникса.

**17\***

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

*Глава 18*

кукольные традиции востока и процесс исторического развития ; театра кукол

Традиционный театр кукол Азии развивался неравномерно, в нем сохранились разные по степени архаичности пласты, многие из которых давно и бесследно ушли из жизни европейских народов (а может быть, и вообще не были им известны). Поэтому изучение его помогает восполнить ту часть наших знаний, которая касается предыстории европейского кукольного театра. К сожалению, собранный и изложенный в книге материал далеко не полно отражает разнообразие дошедших до нашего века восточных кукольных традиций. Но даже то, что удалось разыскать, увидеть и описать, позволяет проследить ход развития мирового театра кукол не отвлеченно-теоретически, а опираясь на конкретные примеры, которые дает сегодняшний день кукольного театра Азии. Если же допустить небольшую тематическую вольность и принять во внимание практику некоторых племен североамериканских индейцев, вводивших в шаманские и религиозные ритуалы «оживающих» кукол, то процесс эволюции театра кукол предстает в виде следующих этапов.

1. Наиболее древняя, видимо, стадия — создание фигурок, похожих на людей или на животных или фантастически соединяющих черты тех и других. Они приводятся в движение изнутри, рукой человека или простейшими механическими приспособлениями (ниткой, палкой). Оживляемые фигуры используют в шаманской практике, в религиозных ритуалах. Вкрапления кукольного действа в ритуалы на этом этапе невелики, но важны по смыслу. «Оживающих» кукол почитают, им приносят жертвы, верят в их сверхъестественную сущность. Шаманские и религиозные обряды, содержащие элементы кукольного театра, сохранились до XX в. у некоторых племен североамериканских индейцев [252; 443; 262; 433; 292; 274; 166 и др.]. Нечто похожее проявляется и в иранском поминальном празднике.

260

2. Позднее складываются религиозные ритуалы, где вся визуально-действенная часть передана куклам. По форме это — цельное, объединенное единым сюжетом кукольное представление. По сути же — способ общения с потусторонними силами. Куклы не утратили ореола священного предмета, не превратились еще в предмет для развлечения, они воспринимаются как вместилища временного пребывания потусторонних сил. «Актер», приводящий их в движение, выполняет функции посредника между земным и «иным» миром (или мирами). Эта стадия развития кукольного искусства сохранилась в южноиндийских штатах, у некоторых старых далангов Явы, на Тайване, в Южном Китае.

3. Дальнейшее разрастание сюжетно-развлекательного начала привело к тому, что кукольное представление, вполне светское по содержанию, дают в виде умилостивительной жертвы богам и духам, которых приглашают развлечься, получить удовольствие. Общение со сверхъестественными силами сводится к вступительной молитве-приглашению божеств и духов присоединиться к земной публике и посмотреть представление. Куклы перестают восприниматься как место временного пребывания потусторонних сил, они теряют ореол священности. Примером этой стадии могут служить бирманские представления марионеток *йоу тэй пвэ,* на подходе к этой стадии были, вероятно, и тибетские *джунгай чодба.*

4. Затем наступает полная десакрализация кукол, совершенная утрата религиозного содержания в их представлениях. Кукольный театр переходит в разряд эстетических развлечений. Этот этап мы застаем в японской традиции *ниньгё дзёрури* (на сцене театра Бунраку), почти во всех видах китайских кукольных представлений, обязательно включающих фрагменты из популярных литературных произведений и классической драматургии. На этом этапе часто наблюдается предельное усложнение техники управления куклами, утонченное развитие пластического языка представлений.

5. Признаки деградации кукольного искусства, сужение круга его зрителей до простонародных низов мы наблюдаем в иранских и среднеазиатских представлениях (к ним же примыкает и русский «Петрушка»).

6—7. Замыкают эволюционный ход развития два тесно связанных между собой этапа: отмирание традиционного светского театра кукол и прорастание из его старых корней нового кукольного искусства (побеги которого, как правило, пробиваются в кругах артистической интеллигенции). Первые шаги в этом направлении были сделаны в Европе в конце XIX—начале XX в. Создатели нового кукольного театра использовали традиционных кукол, но выступали с новой эстетической программой и новой драматургией. Европейские

261

любительские начинания первой половины XX в. вылились в форму нового профессионального театра кукол, которая распространилась по всему земному шару. Заметно ее влияние и на современный театр кукол Азии. На этом этапе наметилась тенденция отхода от традиционных типов кукол, почти беспредельное расширение кукольной драматургии, комбинации традиционных кукол и приемов показа, тяготение к сочетанию на сцене живого актера с куклой. Театров современного типа сейчас много в Японии, появляются они и в Индии, во Вьетнаме, на Яве и в других странах. Как происходит модернизация древнего кукольного искусства, можно показать на примере индийской труппы «Сутрадхар», гастролировавшей в Москве в 1984 г.

Руководил труппой Дади Путумджи. Он получил образование в родном городе Пуне — там окончил колледж политико-экономического профиля. Затем продолжил образование в Национальной школе театрального искусства в Ахмадаба-де, где встретил известную деятельницу Международного кукольного союза (УНИМА) Мехер Контрактор. Вероятно, под ее влиянием увлекся кукольным делом и благодаря ее протекции провел несколько последующих лет в кукольных театрах и театральных учебных заведениях Европы. Вернувшись в Индию, начал работать как постановщик кукольных спектаклей, создав свою труппу. В Москве его театр показал две пьесы.

Первая называлась «Праздник восхода Солнца». Это был пантомимический танец Ушас, божества утренней зари в древнеиндийской мифологии. В сборнике древних гимнов «Ригведе» Ушас посвящено около 20 гимнов. В них она воспевается сияющей, блестящей, золотистой, одетой в свет, украшенной сверкающими драгоценностями, выезжающей на ослепительной колеснице, запряженной алыми конями (быками), открывающей небесные врата (врата ночи), наполняющей вселенную светом, всех пробуждающей, приносящей богатство, коров, коней, детей (мальчиков), славу, дающей убежище и защиту, дарующей мастерство актерам... [177, с. 553J.

На сцене «Сутрадхара» Ушас изображалась большой, как бы отлитой из золота куклой, открыто управляемой тремя актерами в черных балахонах (прием, как мы говорили, не характерный для индийского традиционного театра кукол, заимствованный европейскими кукольниками из японской традиции и возвратившийся на Восток, на этот раз — в Индию, через посредничество современного европейского театра). Мягкие сочленения куклы, групповое манипулирование позволяли делать ее гибкой, имитировать с поразительной точностью движения индийской танцовщицы. Колесницы в спектакле «Сутрадхара» не было. Танец куклы переводил на пластический язык текст одного из ведических гимнов: «Ушас показывает себя вселенной, обнажает грудь, украшает себя как танцовщица ... производит на свет солнце, готовит ему путь, приводит его ...» [177, с. 553].

Богиня зари медленно появлялась над ширмой из большого платка, который держали стоящие по бокам кукловоды и который символизировал ночь. Сначала публика увидела одну только голову — голова оживала в танце, профильные ракурсы ритмически сменялись позициями в фас, эти повороты головы чередовались с движениями шеи, как бы сдвигающими лицо то к одному, то к другому плечу. Потом возникли руки богини.

262

Они боролись с ширмой-платком, как бы с силой надавливали на него, „стараясь его опустить, сбросить, а он сопротивлялся, но руки все-таки опустили его до пояса фигуры, «высвобождая из тьмы» грудь богини. Борьба продолжалась, наконец платок падал на пол, открывая всю богиню во весь рост. Следовала длинная часть танцевальной пантомимы, в которой Ушас пускала в небо стрелы, возвещая миру о восходе солнца, расчесывала длинные волосы, умывалась, красила веки, надевала кольца, браслеты, серьги, смотрелась в зеркало... Пантомима была понятна московским зрителям. Но на этот модернизированный стиль накладывался и традиционный индийский прием: действие на сцене сопровождалось пением, в котором рассказывалось в словесной вокальной форме все, что пантомимически изображалось фигурой Ушас.

Вторая пьеса инсценировала легенду о принце Дхоле и принцессе Мару (содержание легенды кратко изложено в гл. 11). Пьесу для театра написал на основе нескольких фольклорных версий Амитаб Шривастава. В его инсценировке Дхола женат на принцессе Реве, которая предстает носительницей зла, змеей-оборотнем, принявшей облик прекрасной девушки, чтобы обольстить Дхолу. В конце пьесы, когда Дхола возвращается в свой дворец с новой женой, Мару, чары Ревы рушатся, она превращается обратно в змею и погибает.

В сценическом решении этой пьесы влияние Запада еще 'более ощутимо, чем в пьесе об Ушас, но и здесь модернизм переплетается с традиционными для Индии приемами. В глубине пустой сцены стоит ширма. По бокам от нее — два входа, закрытых портьерами. Один будет символизировать царство Дхолы, другой — царство Мару. Актеры и музыканты в ярких национальных костюмах через весь зрительный зал с музыкой, песнями и танцами проходят на сцену. Они создают атмосферу деревенского праздника. А какой же праздник в раджастханской деревне без кукольного представления? И оно начинается. Но это еще не история о Дхоле и Мару. Ей предшествует обязательный для любого индийского традиционного представления пролог — обращение к Га-неше, слоноголовому божеству, устраняющему трудности и препятствия, ниспосылающему удачу. На середину сцены выходит актриса. Она прикрывает лицо круглым плоским изображением головы слона. Другая актриса выносит на подносе лепестки роз и осыпает ими божество. Вся остальная труппа танцует и поет ему гимн. И только после это-то театрализованного ритуала начинается собственно история...

Повествование обрамляет действие, сочетается с пением, танцами, диалогом. Рассказчик (эту роль исполняет потомственный актер Джягдиш Бхатт) общается с публикой, импровизирует, если нужно — управляет куклами. Действие разыгрывают то живые актеры и музыканты, то актеры в масках, то разные типы кукол (на нитках, на пальцах, на палках). Кукол показывают то над ширмой (кукловоды скрыты ею), то открыто, без ширмы, то полуоткрыто: выносят низенькую, чуть выше колен кукловода, ширму-экран-•чик, перед которым играют маленькие традиционные рад-

263

жастханские катхпутли; в изобразительный ряд подключаются и традиционные раджастханские театральные картины — *пхарды:* актеры выносят и показывают зрителям соответствующую сцену истории, написанную на большом полотне.

Главные персонажи изображаются в основном актерами в масках. Но иногда и куклами. Брахманы, обучающие маленьких Дхолу и Мару,— это куклы, надетые на руку, но снабженные дополнительной механизацией, позволяющей вытягивать им шеи — движения похожи на движения поющих и дерущихся петухов. Руки у брахманов живые, человеческие, ловко берущие предметы и жестикулирующие (брахманы ссорятся, отношение к ним у авторов спектакля ироническое). Послания Мару в виде письма, сердца, попугая — это фигуры на палках, «летящие» вдоль ширмы. Огромная змея, ползущая по ширме, управляется руками кукловодов и палками. Заколдованные ворота, которые «рушатся» на глазах у зрителей (козни Ревы, желающей погубить героев),— это падающий с ширмы кусок ткани с написанными на нем воротами. И т. д. Четкой закономерности перехода от одного вида кукол к другому, от кукол к маскам, а от масок к живым актерам не прослеживается. Режиссер как бы демонстрирует чуть ли не все, что применяется в новом и традиционном театре. Впечатление складывалось такое, будто он задался целью все время менять правила игры, обманывать ожидания зрителя, приноровившегося к предложенному «языку» спектакля. Вот один из примеров. Когда Дхола собрался ехать за невестой, изображавший его актер в маске покидает сцену, а на ширме появляется кукольный Дхола, едущий на кукольном верблюде. Актеры управляют куклами очень хорошо: верблюд, как настоящий, вытягивает шею при каждом шаге (управляются куклы палками), а наездник очень правдоподобно покачивается между горбами. Немного позднее, когда Дхола, уже женившись на Мару, отправляется в обратный путь и актеры в масках Дхолы и Мару должны бы уйти, а на ширме их должны бы заменить дублирующие их куклы, актеры остаются на сцене, рассказчик берет в руки шарф, наматывает его на кулак, поднимает руку с шарфом вверх — и в движениях поднятой руки узнается мерный шаг верблюда. А актеры в масках Дхолы и Мару выстраиваются за рассказчиком гуськом — и группа сливается в единый образ едущих на верблюде путников. В следующем эпизоде тот же верблюд изображается третьим способом — без шарфа, голой рукой рассказчика...

254

*Глава 19*

КУКОЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСТОКА И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ

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 (как это было уже сделано, например, в гл. 4, 9 и 18), и за внешней несхожестью обнаруживаются очень существенные внутренние связи. С одной стороны, Восток оказал значительное влияние на формирование выразительных средств современного искусства кукол, с другой — он испытывает сейчас сильное обратное воздействие Запада.

Вернемся еще раз к вопросу о влиянии традиционного восточного театра на современный в способах управления куклой и в способах показа представлений, попытаемся обобщить известные факты. Кроме того, обратим внимание на последующие преобразования 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. Это типы кукол, вынесенные в названия частей книги.

Широко распространенные сегодня марионетки и перчаточные куклы пришли к нам из народного традиционного театра и, как полагают многие историки, берут свое начало на Востоке [330; 378; 188; 109; 59].

В гл. 9 было прослежено, как пришла в современный западный театр тростевая кукла. Проблематичнее всего связь с Востоком куклы, управляемой одной палкой. Этот простейший тип куклы был известен и восточному и европейскому народному театру. Параллелью к иранским крупным куклам на палках, изображавшим персонажи мистерии о гибели Хусейна, могут служить известные во многих областях Восточной Европы куклы-животные, с которыми по праздникам ходили любители, разыгрывая комические сценки. В Белору-оии, 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» **[140, с. 111—112]. К** такому же типу от-

265-

носится и маленькая кукла на стержне, предназначенная для рождественских представлений польской *шопки,* украинского *вертепа,* белорусской *батлейки,* французской *креши.* Восточную параллель к ней составляют, очевидно, куклы из новогодних представлений в буддийских монастырях Тибета.

Таким образом, если простейшая кукла на палке дает нам, видимо, пример типологической параллели, а марионетки и перчаточные куклы позволяют предполагать у них восточные истоки, то восточные корни нашей тростевой куклы прослеживаются безусловно.

Обратимся теперь к способам показа. Способ показа тесно связан с устройством кукольной сцены. Так, перчаточная кукла почти неотделима от ширмы, над которой ее показывают, по которой ее заставляют «ходить»; марионетка играет на полу сцены, ограниченной задником, порталами, верхним коротким занавесом; плоская тростевая кукла движется по экрану теневого театра; ближайшая ее родственница—объемная тростевая кукла чаще всего появляется, как и перчаточная, на ширме'; и т. д.

Почти во всех сохранившихся до XIX в. традиционных представлениях Европы способ показа был рассчитан на то, чтобы скрыть кукловода от глаз зрителей, создать иллюзию самостоятельной жизни куклы. На Востоке — далеко не во всех. Публика видит кукловодов в южноиндийских представлениях перчаточной куклы, в яванском и сунданском ваянг голеке, в японских представлениях ниньгё дзёрури, где куклой на открытой площадке могут управлять три кукловода, а если вспомнить плоскостной театр, то и в тайском и кхмерском «большом нанге», в котором плоские фигуры носят танцующие актеры, и отчасти в яванском театре кожаных кукол ваянг пурво, позволяющем зрителям-мужчинам сидеть на той стороне экрана, где находится исполнитель (даланг).

Но в традициях Китая и стран, испытавших его сильное влияние, а также на севере Индии и в Иране доминирует тенденция к иллюзионному способу показа, там кукловод спрятан за ширму или экран или находится внутри марионеточного театра-палатки и т. д.; словом, в ряде традиций применялись разные технические приспособления, прятавшие актеров и создававшие «чудо» живой куклы. Самым эффектным был, пожалуй, прием «черного кабинета», перенятый европейскими балаганными актерами у восточных факиров. 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" а белом одеянии и начинал показывать на сцене превращение, исчезновение и появление различных предметов. Все манипуляции он проводил при помощи одетых в черные бархат»

•266

ные 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» [6, с. 178].

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). Сохранились 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. Некоторые кукольники знали о нем раньше — в хорошей библиотеке по кукольному театру можно найти переведенную на французский язык и выдержавшую три довоенных издания монографию японского исследователя Цунао Миядзимы [350]. Однако недаром говорят, что лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать. Гастроли в послевоенные годы японских трупп, работающих в традиции ниньгё дзёрури (главным образом театра Бунраку), по странам Европы и Северной Америки 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 автор останавливается на них только потому, что они связаны с личным опытом.

В 1958 г. в Москву приезжала группа крестьян с японского острова Авадзи. На этом острове до второй половины XX в. сохранилась почти не тронутой старинная кукольная традиция ниньгё дзёрури. 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*

267

спектакли играют лишь в свободное от сельскохозяйственных работ время.

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 ГАЦТК появился новый спектакль — «Божественная комедия» 2. В нем 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 затянуты 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 заимствованному материалу, творческую его переработку, возникновение новой формы спектакля как синтеза двух столкнувшихся традиций (к 60-м годам в ГАЦТК уже 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 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 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 к

268

западных странах, не проник в глубины европейской культуры, не стал «народным». Однако периодически теневые театры в Европе все-таки возникали3 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 20 лет назад в Париже были организованы гастроли традиционного теневого театра острова Бали (Индонезия). Балийские ваянги, отличаясь от яванских, может быть, менее утонченными рисунками резьбы, в такой же степени подвижны и выразительны на экране. В их «сражениях», как *и* в *яванских,* «сыплются пинки и тумаки, 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 умирает [184, с 176]4.

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 фигур. Народные картинки были выбраны им темой для дипломной работы. Встреча с балийским ваянгом изменила все жизненные планы Леско. Он не стал учителем рисования — он создал театр, который сейчас считается одним из ведущих кукольных театров Франции.

Стиль кукол Леско, репертуар его театра не имеют 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 сделало Леско более восприимчивым к «подвижной графике» балийского народа, чем остальных парижских зрителей. Здесь нельзя не вспомнить верное замечание Ю. В. Маретина о том, что «эффект взаимодействия зависит не столько от влияния, сколько от восприятия» [88, с. 53]. Аналогичное явление автор пытался описать, говоря об усвоении Ефимовыми техники яванских ваянгов. Те же психологические причины действовали, вероятно, и при столкновении ГАЦТК 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, автор вовсе не

269

хотел бы создать впечатление, что считает прямые контакты единственным и самым главным фактором, определяющим процесс развития. Просто необходимо подчеркнуть, что они обязательно вплетаются в сложный процесс развития любогс вида искусства.

В настоящее время наблюдается очень интенсивное обратное влияние современного западного театра кукол на восточный традиционный (один из примеров описан в предыдущей главе). 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 современный театр, 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 совершается в годы, в истории театра кукол растягивалось на века. Результатом такой эволюции, как представляется, было появление объемной тростевой куклы, о чем уже говорилось выше, или смешанных по технике управления форм, наблюдаемых у кукол бенгальской традиции путул нач или у тайских, теперь уже музейных, хун яй, у которых основная палка сочетается с нитями, создающими жесты рук.

Трансформация тростевой куклы шла главным образом по пути усложнения ее тростей, их дополнительной механизации. Примеры предельно усложненной тростевой куклы дает «Необыкновенный концерт» ГАЦТК5, 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. Например, несколько индийских кукольников, вернувшись домой после годичной стажировки в ГАЦТК, начали выступать с номерами, сделанными по подобию «Необыкновенного концерта». Мелькнули такого типа куклы и на Ташкентском фестивале 1979 г. в виде «музыкантов», играющих на разных инструментах (в спектакле кукольников Бангладеш).

Трансформация перчаточной куклы. Поиски современных кукольников шли в разных направлениях. Одни из них, сняв с руки платье-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 ко-

270

стюма, они перестали быть связанными законами пропорций человеческого тела и укрупнили размеры головы. Такая трансформация перчаточной куклы встретилась, например, в одном из спектаклей Ереванского театра кукол «Непобедимый петух»6. 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 комбинации руки актера — в перчатке или без перчатки — с куклой, т. е. изображение персонажа куклой с живыми руками. Этот прием очень часто используется современными кукольниками, на фестивале в Ташкенте было заметно, как он начинает «перетекать» на Восток: в программе народных кукольников из Бангладеш после традиционного марионеточного представления был показан дополнительный (уже упомянутый) «экспериментальный» номер — около марионеточной сцены поставили ширму, на которой рядом с механизированными тросте-выми куклами-«музыкантами» появилась кукла с живыми руками — «дирижер». Не обошел вниманием этот прием и Дади Путумджи, наделив живыми руками брахманов в спектакле «История о Дхоле и Мару».

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 ее. 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, России. К XIX в. в России она преобразовалась в трех- или четырехугольную выгородку, которую ставили прямо на землю, а в Средней Азии сохранила свою древнюю форму поднятой юбки до XX в.

В тех первых советских спектаклях, где актеры работали с перчаточными куклами, три или четыре створки петрушечной ширмы иногда трансформировались в круглую конструкцию (как, например, в спектакле ГАЦТК «По щучьему велению»), но чаще ширма вытягивалась фронтально, вписываясь в сценическую коробку зрительного 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 разделять 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

271;

«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. Мода на этот прием, позволяющий создавать очень выразительное, эффектное зрелище, прокатилась по европейским театрам в 70-х годах. Одним из первых спектаклей был румынский «Звездный мальчик», показанный в 1976 г. в Москве на Международном фестивале кукольных театров. Актеры в серых балахонах свободно двигались по пустой сцене, то надевая маски и превращаясь в персонажи, то изображая место или 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. Это происходило, когда актер выполнял формально-техническую функцию, управляя куклой на глазах у зрителей, и, не будучи персонажем пьесы, принадлежал к плану чистой формы, или, по терминологии лингвистов, к плану выражения.

Примеры формально-технической функции актера дают *японская традиция ниньгё* дзёрури и народный театр перчаточной куклы Индии. Можно напомнить, что в японском театре куклой на открытой площадке управляют от одного до трех кукловодов, главный работает в парадном кимоно, помощники — в черных балахонах, скрывающих голову и лицо; кукловоды не говорят за персонажи (это делает декламатор, сидящий рядом со сненой, но об этой функции разговор пойдет позже). В большинстве индийских представлений перчаточной куклы кукловод также работает без ширмы; так, в традиции пава кутту штата Керала он сидит перед зрителями на циновке, показывая надетых на обе руки кукол — героев истории (он также не говорит за кукол, это делает сидящий рядом с ним певец-сказитель).

2. Публика видела человека рядом с куклой, когда актер выполнял одновременно и формально-техническую и смысловую функции, когда он частично брал на себя изображение персонажа, «работая» и в плане выражения (как кукловод), и в плане содержания (как персонаж пьесы). Иначе говоря, когда визуальный образ персонажа строился на сочетании «живого материала» (актера) с «неживым» (куклой).

Иллюстрацией этого случая служат таиландский и камбоджийский театры больших, ажурно вырезанных из кожи картин (тайское название *нанг яй,* кхмерское — *нанг сбаек тхом).* Зрительный образ персонажа создается в этом театре

*272*

сочетанием фигуры, вырезанной ажурным рисунком на кожаной картине, с танцовщиком-кукловодом, носящим картину. Если же включить в рамки искусства кукол представления масок, то найдем там самое крайнее проявление приема: в нанге изображение персонажа на резном панно дополняется движением ног актера, в театре масок «кукольная доля» сведена к одному лицу (голове), все остальное в зрительном образе, вся пластика персонажа создается из «человеческого материала».

3. Публика видела человека рядом с куклой, когда актер выполнял только смысловую функцию: рассказывал о событиях и героях, вел за кукол диалоги или выступал их партнером.

Авторская функция, или включение в кукольный спектакль повествовательного элемента, известна многим типам традиционного театра, главным образом восточного (в Европе она получила развитие в бельгийском и сицилийском народных театрах кукол, в рождественских представлениях украинского вертепа, белорусской батлейки и некоторых других).

Озвучивание кукол в диалогах актером, находящимся на виду у зрителей, в восточном театре также нередкое явление. Это делают то рассказчики (как в традициях японского, индийского, тайского и кхмерского театров), то кукловоды (как в индийских представлениях штата Орисса гопа лила, или в представлениях «Гулабо и Ситабо» штата Уттар-Прадеш или в яванском и сунданском ваянг голеке).

Не менее распространено в традиционном театре и партнерство актера и куклы. Но партнерская функция была довольно узкой в народных кукольных спектаклях, сравнительно мало развитой в том смысле, что живой актер почти никогда не был самостоятельным персонажем пьесы. Эту функцию совмещал музыкант или рассказчик, вступавший в некоторые моменты действия в общение с куклами. Партнерство актера и куклы получило наиболее полное выражение в иранских марионеточных представлениях шэб-бази, в перчаточном театре хэймэ-йе-кэмер, или Пэхлэван кэчель, и в его среднеазиатской разновидности — Палван качаль.' Хозяин иранского театра обычно был профессиональным поэтом. Сидя около ширмы, он вел диалоги с кукольными персонажами. Управлял куклами его помощник, скрытый внутри ширмы. Видимый зрителям актер почти непрерывно и очень активно участвовал в действии пьесы. Более размытый случай дает русская комедия о Петрушке, где партнерскую функцию выполнял шарманщик или «понукалка» (напарник петрушечника, подыгрывающий ему в толпе зрителей), который, по сути, не являлся персонажем пьесы, не принимал прямого участия в действии комедии, а лишь прерывно, между явлениями

273

персонажей, вступал в разговор с главным героем представления.

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 функций кукловода и партнера куклы (в традиционном театре такого сочетания не было: актер или сливался в единый визуальный образ, как в нанге, или отчужденно управлял куклой).

В новом европейском театре актер иногда вступает в общение с куклой, которой управляет. Самый наглядный пример, ставший классическим,— эстрадный номер С. В. Образцова, в котором он исполняет колыбельную Мусоргского с куклой Тяпой. Тонко использует прием западногерманский актер Альбрехт Розер. Многие кукольники знают его номер, где он танцует в паре с марионеткой-танцовщицей (кажется, чарльстон) и как после танца, неизменно вызывающего в публике аплодисменты, оба — и Розер и его «дама» — раскланиваются и, уходя с эстрады, маленькая, изящная танцовщица дружески нежно обнимает одной ручкой ногу Розе-ра, а другой посылает зрителям прощальный воздушный поцелуй. Проскользнула такая двойственность в актерском исполнении и в спектакле ГАЦТК «Какой счет?»7: кукла-штангист, раздосадованная неудачной попыткой поднять штангу, в сердцах замахивается на своего кукловода (в спектакле куклы были крупные, управляли ими актеры в черных костюмах на открытой сцене).

2. Комбинация живого и неживого элементов в зрительном образе персонажа (комбинация применялась в традиционном нанге, в театре масок).

Наиболее распространенная трансформация этого приема — соединение неживого корпуса и головы куклы с живыми человеческими руками 8.

Примеров можно привести множество. Одним из первых ввел его С. В. Образцов в своем эстрадном номере — романсе «Вернись, я все прощу» (кукла, исполняя романс, перебирает руками ожерелье). В 1962 г. на Международном кукольном фестивале, проходившем в Варшаве, одна из западногерманских трупп показала пародийный номер — выступление хора; куклы-хористы были сделаны из бумажных цилиндров, а жестикулировали живыми человеческими руками. Если обратиться к опыту ГАЦТК, то там живые руки впервые дополнили пластику куклы в спектакле «И-го-го» 9, поставленном в 1964 г. И т. д.

Дальнейшим развитием этого приема можно считать изображение персонажа в двух видах — то куклой, то актером.

В народном театре оно также существовало, но было

274

редким исключением. В литературе описан только один случай, связанный с малайским театром плоских кукол *малэй джава.* В его репертуар входит ритуальное представление «Голод Калы», герой которого, принц Ино, вначале является на сцену-экран в виде куклы. Потом полотно экрана убирается, открывая кукловода, тот объявляет зрителям, что дух Ино вселился в него, и далее сам исполняет эту роль (описала этот случай Жанна Кюизинье в 1957 г.) [241, с. 184].

В современном театре прием вводится все чаще и чаще. На нем был основан, например, спектакль магнитогорских кукольников «Три мушкетера», где почти все персонажи изображались попеременно то куклами, то живыми актерами (правда, без той необходимости, без той глубокой мотивировки, которая в народном малайском представлении оправдывала переход от одной ипостаси персонажа к другой).

В октябре 1990 г. подобный прием продемонстрировала в Москве японская марионеточная труппа «Юкиза», где в «Макбете» роли персонажей исполняли то куклы, то живые актеры (оправдание этим переходам от одной ипостаси к другой видится только в одном: марионетка не в состоянии осилить длинные монологи и диалоги, наполненные шекспировскими страстями).

3. Расширение партнерской функции.

В новом театре произошло дальнейшее развитие эпизодической, в большинстве случаев непостоянной партнерской функции живого участника народного кукольного спектакля.

В традиционном представлении живой партнер почти всегда был несколько отстранен от мира кукол. Даже вступая с ним в общение, он как бы вклинивался «извне» в происходящее на сцене. В современном новом 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 была отдана живому актеру. Примером может служить и спектакль ГАЦТК «Божественная комедия», где роли Бога и ангелов исполняются живыми актерами. Но если в ранних советских постановках (и всегда — в спектаклях С. В. Образцова) присутствие человека на кукольной сцене было сюжетно или логически оправдано, то в спектаклях последних лет эти сюжетно-логические связи часто ослаблены, а иногда и вовсе отсутствуют.

Нетрудно заметить, что трансформации приема, наблюдаемые в современном театре, направлены в сторону выдвижения живого актера на главное место в художественном языке спектакля, на оттеснение куклы на периферию выразительных средств, на присвоение актером функций куклы.

.275

Встречаются постановки, в которых людей на сцене больше, чем кукол, и порой в этой толпе людей куклы выглядят лишними и ненужными, легко заменимыми еще несколькими живыми исполнителями. В традиционном театре сделать такое было бы невозможно: вынуть кукол из представлений Бунраку или тайского большого нанга — значит полностью разрушить их спектакли, лишить их основного выразительного средства. В традиционном театре, как бы много места — и по количеству исполнителей, и по времени исполнения — ни отводилось живому актеру, главным элементом его художественного языка всегда оставалась кукла, она всегда находилась в центре системы выразительных средств.

Прием сочетания куклы с живым актером (в маске или без нее) — самый, пожалуй, распространенный в языке современного искусства кукол. Часто живой актер даже вытесняет куклу. На протяжении 60—80-х годов кукольный театр шел 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 вряд ли мюзикл «Лампа Аладина» в японском театре «Хикосен», исполняемый балетными девочками в огромных масках, непосредственно восходит к старинной японской традиции театра «Но» — скорее всего его рождение связано с «поисками и находками» современного европейского театра (для которого определение «кукольный» порой становится большой натяжкой).

***%* ^ ' ф**

История театра кукол — это почти непрерывный процесс взаимодействия разных театров и традиций. Наблюдая его на коротком, 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. Обобщая наблюдения над происходившими в кукольном театре процессами, можно сказать следующее.

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 западных кукольников с традиционными представлениями Востока.

3. На сегодняшнем этапе истории театра кукол мы на-

276

блюдаем 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, претерпевший значительные изменения уже при самом усвоении, в дальнейшем неизбежно подвергается последующим трансформациям, обусловленным общим ходом развития кукольного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Введение*

1 По мнению французского историка театра кукол Шарля Маньена, термин зародился во Франции и происходит от имени Девы Марии — ее статуэтки называли ласкательно-уменьшительными именами Марьон, Марь-оль, Марьот, Марот, Марьет, Марьонет. Последнее закрепилось за театральными\* куклами [334, с. 107—111]. Произошло это, видимо, в средние века, когда Дева Мария была главным персонажем религиозных кукольных представлений. В настоящее время, различая типы кукол, французы добавляют определения: *марьонет а филь* («кукла на нитках»), *марьонет а гэн* («кукла на пальцах», или «перчаточная»), *марьонет а тиж* («тростевая кукла»). От имени Марии ведет происхождение и французский термин куклы на палке — *марот.* Но он стал кукольным в современном театре, а в средние века так называли скипетр шутов (вероятно, потому, что на верхушке его вырезалась женская головка).

Итальянский автор Йорик (П. Ферриньи) оспаривает мнение Маньена, утверждая, что термин зародился в Италии. Иорик связывает его происхождение с одним из старинных венецианских праздников, отмечавшимся в поминовение венецианских девушек, похищенных сарацинами [58, 1913, кн. 3, с. 37; 460]. Точка зрения Йорика находит поддержку у многих итальянских авторов, но объективности ради вопрос о месте зарождения термина следовало бы пока считать открытым. В современном итальянском языке слово *марионетта* используется только для кукол на нитках.

В английском языке, как и в итальянском, термин *марионет* относится только к куклам на нитках. Собирательным термином для театральных кукол служит слово *паппет,* происходящее, очевидно, от латинского *пупа* [428, с. 52]. Та же картина в немецком языке: *пуппентеатер*—-кукольный театр, *марионетте* — кукла на нитках, *хандпуппе*—перчаточная кукла; *штабпуппе, штокпуппе* — кукла на палке. В терминологии русских народных и советских кукольников слово *марионетка* обозначает только куклу на нитках.

*Глава I*

1 Название исполняемых эпизодов: «Бака вадхам» («Убиение Баки», эпизод из первой книги, в котором рассказывается, как Бхима. второй из братьев Пандавов, убил в поединке огромного ракшасу Баку); «Кальяна саугандхикам» (эпизод из третьей книги, в котором Бхима, выполняя желание Драупадн, общей жены пятерых братьев Пандавов, добывает ей цветы лотосов — *саугандхика* — из сада бога Куберы); «Кичака вадхам» («Убиение Кичаки», эпизод из четвертой книги, в котором Бхима убивает в поединке военачальника царя Вираты, Кичаку, за то, что тот домогался Драупади); «Уттара сваямварам» («Бракосочетание Уттары», эпизод из четвертой книги, в котором царь Вираты предлагает свою дочь Уттару в жены Арджуне, Арджуна по высоконравственным побуждениям предла-

278

гает вместо себя своего сына Абхиманью); «Дурьйодхана вадхам» («Убиение Дурьйодханы», эпизоды из восьмой и девятой книг, в которых рассказывается о последних днях—17-м и 18-м —Великой Битвы; в представлении внимание сосредоточено на победах Бхимы, убивающего сначала младшего брата царя Кауравов, Духшасану, а потом и самого царя Кауравов, Дурьйодхану) [93; 94; 56].

*Глава 3*

1 Даофл] — ученый даосского толка (от «дао» — путь, «с[ы]» — ученый). Академик В. М. Алексеев писал, что первоначальное учение даосизма «о высшем, не называемом на человеческом языке, всемирном „пути" и о его двойнике („дэ"), являющемся формой проявления „дао"», постепенно выродилось в «теорию бессмертия и алхимическую практику его достижения, а также в теорию экзорцизма и практику талисманов и заклинаний против нечистой силы» [2, с. 34, 35].

*Глава 4*

1 К сожалению, не все приводимые В. Топоровым аргументы выбраны удачно. Например, аргумент, построенный на том, что в кукольной комедии «Петрушка — неудачник; он страдательное лицо в треугольнике Петрушка— Танцовщица — соперник Петрушки» [176, с. 203—204]. Или аргумент, основанный на том, что Петрушку «постоянно бьют, валяют... вытаскивают за колпак» [176, с. 203]. Петрушка, насколько автору известно, выступает «неудачником» и «страдательным лицом в треугольнике» только в либретто А. Бенуа, написанном для балета И. Стравинского, но никак не в народной кукольной комедии, где и треугольника-то никакого нет. Ссылка на трюк, в котором Петрушку «вытаскивают за колпак (как петрушку за ботву)», также неубедительна — сама техника театра перчаточной куклы исключает подобный трюк. Во всяком случае, среди известных автору записей текстов традиционных представлений «Петрушки» ни в одной ремарке ничего подобного не упоминается. Петрушку никто в буквальном смысле не валяет, и бьют его редко — «постоянно» этим занимается он сам.

*Глава 5*

1 Высота кукул (без палки) из коллекции МАЭ: Равана — 69 см, Рама — 52 см, Валин — 55, Сита — 40 см. Высота остальных — в этом промежутке, высота Ханумана (куклы с ногами) — ПО см.

*Глава 6*

1 В гастрольной программе-буклете сообщалось, что в спектакле «Сунь У-кун трижды пытается завладеть волшебным опахалом» заняты следующие актеры: Чжэн Шоу-шан, 68 лет (Сунь У-кун); Ли Хун, 53 года (Чжу Ба-дзе); Цзоу Ту-фу, 21 год (Хозяйка Волшебного Опахала); Ли Чунь-чжан (оборотень Ню Мо-ван и Дух песка Ша-сэн); Ли Чэнь-цзюе (Царь Драконов); Ли Мэн-чунь (Канцлер-Черепаха); Чэнь И-шан (монах Сюань Цзан). Распределение ролей в пьесе «Фея Мальва» в программе не указано, но, видимо, в ней заняты те же исполнители.

2 Сочетание судьи и преступника встречается в пьесах о мудром судье, расследующем преступление и наказывающем злодея. Сочетание разбойников и отшельников характерно для пьес, основанных на романе «Речные

279

заводи»: его главных действующих лиц объединяют неприятие существующего порядка, протест против него, в одном случае — активный, действенный (мятежники), в другом — пассивный, путем «недеяния», удаления от светской жизни (отшельники).

3 Имена Ба-сянь: Чжунли Цюань (Хань Чжун-ли), Чжан Го (Чжан Го-лао), Люй Дун-бинь, Ли Те-гуай (Ли-железный посох), Хань Сян-цзы, Цао Го-цзю, Лань Цай-хэ, Хэ Сянь-гу [136, с. 247—251; 23, с. 284—287].

4 Приметы, предрассудки, суеверия, тщательно соблюдаемые в актерских труппах, описаны Л. Эрлингтоном [206, с. 54—59]. Большинство из них было распространено и среди кукольников.

*Глава 8*

1 По любезному сообщению Е. В. Ревуненковой, в ленинградском МАЭ АН СССР голеки находятся:

а) в коллекции 158, поступившей в 1885 г. от д-ра Й. Е. де Стюрлера, № XI—XVIII, 18а, б, в — 8 кукол (с именами персонажей цикла *гедог)* и несколько аксессуаров, в том числе маленький стол (XVIII а), два маленьких стула (XVIII вь в2) и золотой зонтик (XVIII б);

б) в коллекции 3492, поступившей в 1926 г. от И. Ф. Молл-Мюллер из Голландии, № 1—40 — 40 кукол (без имен);

в) в коллекции 6540, поступившей в 1969 г. от О. М. Матвеева, 2 куклы из Богора (персонажи цикла *пурво,* Аноман и Сри Канди);

г) в коллекции 6611, поступившей в 1971 г. от семьи профессора ЛГУ Н. В. Смирновой,— 1 кукла (без имени).

Всего — 51 кукла.

В музее ГАЦТК хранятся 15 голеков, из них 7 подлинных и 8 копий. За исключением четырех, верно названных дарителями голеков, остальные были зарегистрированы без имен или под неправильными именами. На основе проведенного исследования было установлено, что все куклы, хранящиеся в музее ГАЦТК, выполнены на Западной Яве (или копируют сунданские голеки); были также определены их возможные имена или исправлены явно ошибочные.

Номера подлинных: 1579—1580, 1787, 1789, 2176, 2185. 2464.

Номера копий: 2, 3, 393—394, 1327—1330.

2 Разницу между лаконами *покок* и *чаранган* образно объяснила западному читателю Кэтрин Фоли: нет, наверное, на Западе человека, который не знал бы содержания «Гамлета». Эту трагедию Шекспира можно приравнять к лаконам покок. Но если, к примеру, придумывать истории о том, каким был в молодости Полоний, или как Гамлет учился в университете вместе с Фаустом (а по времени их встреча на университетской скамье вполне допустима) до того, как он вернулся в родной замок, или о жизни его деда, прадеда, то все эти пьесы были бы похожи на лаконы чаранган [255, с. 92].

3 В опубликованных работах сунданских терминов очень мало, поэтому часто указывается только один яванский.

4 Яванцы произносят *пурво,* сунданцы — *пурва.* Термин дается в яванской форме звучания.

5 Центры по изготовлению голеков на Западной Яве: Бандунг, Чибиру, Падаларанг, Кекаванг, Сукабуми, Чиранджанг, Чипанас, Богор, Чиам-пея, Чикалонг [230, с. 17—18].

6 Здесь и далее для сравнения использованы результаты анализа плоских кукол ваянг пурво [167, с. 123—136; 163, с. 137—143].

7 Музей ГАЦТК, инв. № 394. П. Буурман фотографии куклы «топенг Равана» не дает, но приводит ее описание [230, с. 104, 105]. В его книге есть также фотография маски Раваны-Кланы [230, с. 12] из танцевальной драмы ваянг топенг, исполняемой живыми танцовщиками в масках. Сопоставляя его описания, фотографию маски и куклу из коллекции

280

ГАЦТК, удалось установить имя последней, точнее внести коррекцию в ее паспорт, так как она была зарегистрирована под именем Петрука.

8 Проанализировав 61 лакон, К. Фоли обнаружила в 50 из них подобные смещения. Она приводит несколько наиболее типичных ситуаций, в которых представители группы павонган выполняют функции традиционных аристократических героев. Например: I. Необходима человеческая жертва. В старых лаконах в жертву могли принести одного из сыновей Арджуны или его племянника Гатуткачу. В недавних сочинениях — Семара или одного из его сыновей. 2. Принцесса влюбляется в юношу, увиденного во сне, не желает выходить замуж ни за кого другого. В старых историях приснившимся мог быть Арджуна или один из его братьев, в новых — один из павонганов, например Давала. 3. Убитый возвращается в земной мир в оболочке другого человека и мстит убийце. В старых лаконах это мог быть Гатуткача, в новых — один из павонганов. 4. В старых лаконах победителем в состязании женихов становился один из Пандавов, в новых им может быть кто-нибудь из павонганов. И т. д.

9 Музыке гамелана посвящено много работ. Наиболее фундаментальные исследования проводили Кунст [319], Худ [284; 283; 282], Ленц [328], Захс [395].

*Глава 9*

1 Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (1877—1948) была художником-портретистом, Иван Семенович Ефимов (1878—1959)—скульптором-анималистом.

2 Пьеса В. Полякова, декорации Б. Тузлукова, куклы В. Тереховой, режиссеры С. Образцов и С. Преображенский.

3 Пьеса Н. Гернет, декорации и куклы Б. Тузлукова, режиссеры С. Образцов и О. Ушакова.

4 Юлия Леонидовна Слонимская, как и Ефимовы, очень серьезно увлеклась кукольным театром, организовала в Петрограде любительскую труппу, в которую входили известные петроградские художники, актеры, певцы, музыканты, и поставила вместе со своим мужем, П. Сазоновым, марионеточный спектакль по французской ярмарочной пьесе XVIII в. «Силы любви и волшебства». Перевод пьесы сделал поэт Г. Иванов. Премьера состоялась в 1916 г., спектакль был показан несколько раз, но революция прервала начинавшуюся жизнь этого театра. Многие его участники эмигрировали, в том числе и Ю. Л. Слонимская. Сначала она попадает в Турцию, потом — в Париж, где снова организовала из российских эмигрантов кукольный театр и поставила в нем несколько пьес. Перед приходом в Париж немцев она эмигрировала в Соединенные Штаты и там тоже в одном из колледжей продолжала свои кукольные опыты. Скончалась Ю. Л, Слонимская-Сазонова в 1972 г.

*Глава 10*

1 Хаджлэ.— В траурных процессиях в дни Мохаррема принимают участие носильщики («табак-кош»), переносящие вещи на голове на большом круглом деревянном щите («табак»). Они несут модель брачного покоя Касыма, украшенную зажженными фонариками. Когда процессия останавливается, табак^кош начинает медленно кружиться [30, с. 26].

*Глава 11*

1 Хронология найденных автором описаний индийских марионеток следующая: Оман, 1908 [365, с. 194—195] (1-е изд.: 1889); Леви, 1890 [330,

**281**

т. 1, с. 324—325]; Гупта, 1935 [268, с. 72—74]; Самар, 1960 [400, с. 64—69];; Тедж, 1960 [436, с. 92]; Айер, 1960 [294, с. 96]; Ранганатх, 1960 [385, с. "42—45]; Сахай, 1962 [396]; Потабенко, 1964 [131, с. 144—150]; Бэрд, 1965 [212, с. 44—55]; Бханават, 1967 [22, с. 78—101]; Контрактор, 1968 [238, с. 6—15]; Тилакасири, 1969 [442, с. 18—21]; Филпот, 1969 [370, с. 129]; Рамакришна, 1972 [135, с. 55—60]; Пармар, 1975 [369, с. 39]; Штахе-Розен, 1976 [429, с. 144]; Малкин. 1977 [337, с. 72—84]; «Фигур унд Шпиль», 1977 [253, с. 112, 116, 117]; Зельтман, 1985 [408, с. 61—78]; Грюнд, 1985 [267, с. 38—46, 71]. Автор приносит глубокую благодарность преподавателям ИСАА при МГУ Л. В. Хохловой за перевод публикации М. Бханавата и А. М. Лубянскому за перевод статьи Н. Рамакришны.

2 Империя Великих Моголов (1526—1858). Афганский султан, правитель Кабула Бабур вторгся в Индию в 1526 г., разбил войско делийского-султана и основал государство, которое в европейской литературе получило название империи Великих Моголов.

3 Мавзолей Тадж-Махал (Агра, XVII в.) построен внуком Бабура, шахом Джеханом (мусульмане принесли в архитектуру Индии арки и купола, орнаментальные украшения).

4 Наваб — наместник провинции в Могольской империи XVII в. Дар-бар (яз. хинди) —букв, «официальный прием» [97, с. 241].

6 Аналогичный обряд совершается при погребении старых театральных картин *(пар, пхард),* которые опускают в священное озеро Пушкар-[302. с. 35].

6 В музее при ГАЦТК хранится раджастханская марионетка, на которую надето пять юбок.

7 В раджастханских представлениях XX в. иных предметов, кроме-самих кукол,' на сцене не бывает. Но сохранилось свидетельство .6 "том, что раньше и на индийской марионеточной сцене было принято ставить кукольные троны. У Джона Кэмпбелла Омана, в его труде «Культы, обычаи и верования Индии», изданном в 1889 г., читаем: «Индийское представление марионеток сострит главным образом из того, что несметное' количество украшенных мишурой раджей выходит на сцену и с великой, помпой рассаживается на поставленных в ряд тронах. Каждый высоко-: родный и могущественный раджа вплывает в зал приемов, вися на тонкой проволоке ... и пока он медленно и торжественно занимает свое место, распорядитель объявляет множество его громких титулов. Музыканты изо всех сил бьют в свои барабаны „табла". Затем так же важно и неторопливо выходит на своей проволоке новый Владыка мира. И это продолжается, пока наконец весь ряд тронов не заполняется куклами великих правителей, яркие наряды которых так же нелепы и забавны, как и их пыиь-ные титулы» [365, с. 194—195]. ' г-:

8 О марионетках Ориссы очень краткие описания включены в работы Теджа [436], Сахая [396], Потабенко [131], Бэрда [212], Контрактор [238], Тилакасири [442], Пармара [369], Малкина [337], в альбом «Фигур унд. Шпиль» [253].

9 Основной источник информации— статья Н. Рамакришны [135], беглые упоминания включены в работы Сахая [396], Контрактор [238], Пармара [369], Тилакасири [442], Бэрда [212], Малкина [337], фотографии — в альбоме «Фигур унд Шпиль» [253],

1° Основной источник информации — глава в книге Ранганатха [385,. с. 42-45], более краткие описания встречаются у Контрактор [238, с. 13— 14], Тилакасири [442, с. 21], Пармара [369, с. 39], Малкина [337, с. 81—84],

*Глава 12*

1 На русский язык стихотворение не переводилось. Примерное содержание его по переводу, опубликованому в «Паппетри»: Куклы. Они вырезаны из дерева. Однако натянут их нити — и они оживают. ' :

282

Глядишь на морщинистое лицо, на тонкие седые волосы,

И кажется, что перед тобою настоящий старик.

Но вот кончилась короткая пьеса — и все изменилось,

иллюзия пропала: Лежит мертвая, неподвижная, бездыханная деревяшка. Так и человек: родившись, он, как марионетка, проходит

по сцене В иллюзорной пьесе, которую мы называем жизнью.

2 Для того чтобы научиться читать по-китайски, а главное, понимать записанное, нужно было потратить несколько десятков лет, заполненных

изнурительными, многочасовыми занятиями; начинали учиться в 5—6 лет, и только к 30 решались отправиться на экзамен, принять участие в конкурсных испытаниях на низшую (из трех) ученую степень, позволявшую выдержавшему испытание занять государственную должность.

3 Почитаемые кукольниками боги — те же, что и у актеров оперы. Почти повсюду в Китае богом театра считался император Минхуан (Сю-ань-цзун), основатель «Грушевого сада» — придворной консерватории музыки и танца; он почитался как создатель первых театральных трупп и как первый император, окаывавший покровительство актерам. В древности, до отождествления Минхуана с божеством театра, покровителем актеров считался бог Полярной звезды.

В.провинции Гуандун актеры поклоняются Хуа-гуану. Этот персонаж встречается в романе «Путешествие в четыре конца света», в части, где речь идет о путешествии на юг. Хуа-гуан — ученик Будды Шакьямуни, он неоднократно изгонялся с небес Нефритовым императором за битвы с другими божествами и в наказание должен был принимать облики разных людей. Сражался Хуа-гуан с другими богами с единственной целью — найти и спасти свою мать, которая была осуждена за недостойное поведение. У Хуа-гуана имеется третий глаз, данный ему Буддой, благодаря которому он видит то, что не видят другие божества.

Кукольники Гуандуна поклоняются также паре бессмертных — Тянь и Ду. Они считают, что Хуа-гуан был создателем оперы, и рассказывают такую легенду о нем: однажды Хуа-гуан. прогуливаясь в поле, заметил двух резвых мальчиков. Это были Тянь и Ду. Хуа-гуан научил их искус-• ству бессмертия и искусству театра, а Тянь и Ду научили искусству театра людей.

На Тайване поклоняются «Маршалу столицы» Тяню. Не исключено, что вначале покровителями считались здесь Тянь и Ду, но со временем имя Ду превратилось в титул Тяня, так как «маршал столицы» звучит очень похоже на имя «Ду» [375, с. 24—26].

*Глава 13*

1 Шин Маха Рататара (1468—1530) был потомком короля; свою первую поэму «Бурида» он написал в 16 лет. Успех поэмы был обусловлен

-тем, что бирманцы, как пишет Г. П. Попов, «в образах мифических героев узнавали свои собственные черты» [130, с. 42].

2 В литературе буддизма большое место занимают сказания и легенды, связанные с личностью Гаутамы — основателя учения Будды. Среди них — джатаки, или рассказы, приписываемые самому Будде, о случаях из его прежних перерождений. 547 джатак входят в канон буддизма, записанный на языке пали и получивший распространение в Бирме (Мьянме). Все джатаки композиционно одинаковы: сначала речь идет о событии, произошедшем в последней жизни Будды, после момента его просветления, и давшем ему повод рассказать о похожем случае из его прошлых существований, потом — рассказ о прошлом, на примере которого Будда в заключение наставляет слушателей, объясняет в доступной форме свое учение. На русский язык переведено более 100 джатак [55; 124, с. 18—52;

ИЗЗ, с. 466—488; 81, с. 95—101], на английский — все 547 [297; 298].

283

3 Хронология их публикаций следующая (в скобках указано 1-е издание работ): Форбс, 1878 [257, с. 152—153]; Маэ де ля Бурдоннэ, (1883), 1886 [335, с. 78—81]; Мэндрон, 1900 [336, с. 95—97]; Вольный, 1913 [451 „ с. 64—65]; Браун, (1919), 1937 [227, с. 33]; Гагеман, (1919), 1921 [272, с. 130—137]; Кларк, 1926 [236, с. 289]; Гурлиман, 1935 [291, с. 73—77, 84—85]; Хэкэт, 1939 [270, с. 40]; Бауэре, 1956 [221, с. 120]; Водичкова, 1956 [450, с. 146—154]; Рёдль, 1956 [392, с. 208—212]; У Тха Мья, 1960 [448, с. 42—44]; Син, Уйти, 1965 [405, с. 16—25]; Бечка, Бечкова, 1974 [216, с. 216—218]; Йе Двэй, 1975 [458, с. 10—11, 17]; Малкин, 1977 [337, с. 131— 134]; Клюндер, 1984 [316, с. 3—6]; Грюнд, 1985 [267, с. 51—54, 72].

4 Маэ де ля Бурдоннэ дает размер 2,5 м, но, по всей вероятности,, это ошибка: такая сцена не производила бы впечатления очень длинной, а ее необычную вытянутость подчеркивают все очевидцы [335, с. 79].

5 Тхин Аун пишет, что у танцовщицы эпьоудо может быть до 60 нитей. Думается, что это ошибка, которая с его легкой руки стала повторяться из работы в работу (для управления такой сложной марионеткой потребовалось бы не менее двух кукловодов, а в бирманском театре одну куклу ведет один человек).

6 В XIX в. при королевском дворе содержалось три марионеточных театра: Большой, Малый и Театр старшей дочери короля. Их спектакли отличались предельной пышностью, изысканностью речи персонажей, великолепными певцами, виртуозными кукловодами и строго ограниченным репертуаром. Профессиональное мастерство придворных кукольников, отточенность их стиля сформировались, как считают бирманские историки, под воздействием указов У То. По его распоряжению марионеточные труппы набирались из лучших актеров «живого» театра, проходивших затем специальное обучение у самых знаменитых марионеточников. Все необходимое для спектаклей выдавалось из королевской казны. Представления шли *под* постоянным контролем министра королевских развлечений, актеров щедро вознаграждали за безупречное исполнение, но и сурово наказывали за малейшее отступление от выработанных У То правил или за нечаянно допущенную ошибку. Это, с одной стороны, породило отшлифо-ванность стиля придворных спектаклей, но, с другой — сделало актеров чрезвычайно консервативными. Придворные спектакли оставались почти без изменений и после смерти У То, до самого падения бирманской монархии в 1885 г.

7 Древние бирманцы поклонялись духам *натам (нат*—«господин», «владыка», «повелитель», «властитель»). Были наты гор, рек, озер, деревьев, местностей, деревень. У каждой деревни был свой нат-покровитель, которому приносили жертвы. Со временем выделилось 36 персонифицированных верховных натов, которым поклонялся весь народ. Главными среди них считались Повелитель Большой Горы и его сестра Повелительница Золотое Лицо. После введения буддизма 36 натов были включены в буддийский пантеон, но при этом к ним был добавлен 37-й нат, возглавивший пантеон богов. Это был буддийский царь богов Сакка («могущественный»), получивший в Бирме имя Тиджамина. В народе анимистические добуддийские верования до сих пор уживаются с буддизмом. В Бирме поклоняются 37 верховным натам официального бирмано-буддийского пантеона, и наряду с этим многие бирманцы, особенно крестьяне, считая себя буддистами, верят в местных натов-покровителей, совершают обряды, связанные с их почитанием, умилостивлением [437; 289, с. 2—4, 83—109].

8 У Чин У и У Поун Ня — известные бирманские драматурги XIX в.,. их произведения считаются классическими. Пьесы У Чин У были написаны между 1826 и 1836 гг. Сохранилось шесть названий, но найдены тексты только трех. У Поун Ня создал пять пьес. Они были сочинены между 1855 и 1866 гг. Наибольшей популярностью пользовалась пьеса «Водонос» («Ей-дэ»). На русский язык пьесы этих драматургов не переводились. С их содержанием знакомят Тхин Аун, Г. Попов, А. Бурман [288; 130; 19].

9 По мнению А. Д. Бурман, сюжет восходит к джатаке № 513 («Джа-

284

яддиса-джатака»), в которой людоедка похищает маленького принца и воспитывает его как сына; много лет спустя выросший в лесу принц встречает брата, ставшего королем; принц хочет его съесть, но отпускает до утра; утром приходит сын короля, готовый пожертвовать собой ради спасения отца; по ряду признаков сын короля догадывается, что перед ним не людоед, а его родной дядя, украденный в детстве людоедкой; узнав о своем происхождении, принц отпускает племянника, а сам становится отшельником [19, с. 37].

*Глава 14*

1 По наблюдениям советского монголиста Н. Л. Жуковской, в последние три десятилетия в европейской науке происходит явный отказ от этого чермина и переход к этнорегиональным обозначениям разновидностей буддизма — «тибетский буддизм», «монгольский буддизм» и др. Причина этого, объясняет Н. Л. Жуковская, кроется в политическом конфликте между далай-ламой и правительством КНР. Последнее после эмиграции далай-ламы из Тибета объяснило санкционированный правительством разгром тибетских монастырей тем, что тибетский ламаизм якобы не настоящий буддизм, а его деградированная форма. В ответ далай-лама призвал своих последователей на Востоке и на Западе отказаться от термина «ламаизм», вернувшись к изначальному обозначению религии — буддизм.

2 Вольный перевод на русский язык был сделан по второму изданию )862 г. [38].

3 Автор благодарит Е. Д. Огневу за это существенное дополнение.

4 Оригинал книги С. Ч. Даса был опубликован в 1902 г. [243]. Детальный анализ института прорицателей дает австрийский тибетолог Рене де Небески-Войковиц [356].

5 «Перерожденцы», или «живые будды» (тиб. «тулку», «трулку», монг. «хубилган»),— воплощение живых существ, достигших нирваны. К середине XX в. в Тибете насчитывалось около 1 тыс. «перерожденцев». К ним принадлежало все высшее духовенство; настоятели монастырей всегда входили в это! разряд «живых богов» [126, с. 233, 248; 79, с. 29; 52, с. 197].

6 Хадак — узкий и длинный платок, даримый как символ почтения, дружбы и благопожелания. Платки делались из шелковой и бумажной ткани, были желтого, черного, белого, сиреневого цветов, в середине могли быть вытканы изображения божеств [127, с. 78]. По наблюдениям Н. Л. Жуковской, в Монголии хадаки чаще всего бывают голубого цвета.

7 Упоминания о масляных картинах, их краткие описания встречаются у следующих авторов (фамилии даются в хронологическом порядке появления работ): Лу-хуа-чжу, 1828 [85, с. 126]; Юк, 1850 [290, т. 2, с. 98—99]; Потанин, 1893 [132, т. 1, с. 390]; Рокхилл, 1891 [391, с. 69—71]. 1901 [139, с. 51-52]; Цыбиков [189, с. 198—199]; Козлов, 1923 [66, с. 291]; Мак-Го-верн, 1924 [346], 1929 [86, с. 202-203]; Шэфер [402, с. 182—183]; Тхубтен Норбу, 1961 [441, с. 136—139, 190]; Штейн, 1962 [432, с. 179, 182]; Экволл, 1964 [249. с. 174—175]; Огнева, 1985 [ПО, с. 217—218].

8 Г. Н. Потанин пересказывает сюжет одной из картин,, слышанный им от местного жителя: «Наш приятель Сэрэн... однажды видел представленной на одном щите историю женщины Барма. Это была злая старуха, поедавшая детей. Один бурхан взял у нее одного маленького сына и заключил в чашу. Старуха Барма стала рыдать и просить бурхана возвратить ей ребенка. Бурхан сказал: „Вот я взял у тебя одного ребенка, и ты жалеешь и плачешь. Как же ты не думаешь, что и другим матерям также жалко своих детей, и ешь их?" Барма почувствовала стыд, и бурхан возвратил ей ребенка, после чего Барма больше не ела детей» [132, т. 1, с. *390].* Другой пример содержания встречается у Тхубтэна Норбу. В своей книге он рассказывает, как однажды сам предложил сюжет для масляной рельефной картины, которая была выполнена по его плану одним из лучших мастеров монастыря Гумбум. Картина изображала вид Лхасы

285

со всеми наиболее значительными постройками города и с дворцом далай-лам, Поталой, в центре. Во дворец въезжал далай-лама (младший брат Тхубтэна). Он сидел в своем роскошном паланкине, за ним тянулась длинная торжественная процессия [441, с. 136—139].

9 В монастырях Тибета и Монголии сложилась многоступенчатая ие-' рархия монастырских чинов, в которой художники занимали далеко не последнее место: русский монголист А. М. Позднеев называет до 30 чинов; в этой монастырской табели о рангах художникам отводится восемнадцатое место [126. с. 156—168].

10 О пятицветье масляных жертв упоминает Лу-хуа-чжу [85, с. 126]. " В 1980 г. доктор Л. Дагъяб был в Москве, ответил на некоторые

вопросы автора, связанные с тибетским масляным театром, нарисовал эскиз театрика, который неоднократно видел в детстве. Эскиз воспроизведен в одной из статей автора [161, с. 122].

12 По замечанию Н. Л. Жуковской, более близким к звучанию монгольского слова «цветок» было бы написание его как «цзцэг».

*Глава 16*

*- '* ь Слово *ниньгё,* как полагают исследователи, происходит от китайских иероглифов, означающих «человеческий образ». «Дзёрури» первоначально было именем героини сказания, первое упоминание о котором встречается в 1485 г. Историю любви госпожи Дзёрури к знатному воину Миномото Ёсицуне японские сказители разнесли по всей стране. Ее популярность привела к тому, что со временем и другие сказания, исполняемые бродячими сказителями, стали называть *дзёрури.* Особенностью дзёрури стало и то, что их исполняли под аккомпанемент струнного инструмента (сначала *бива,* потом—*сямисэна).* Сочетание трех иероглифов, составляющих название музыкального инструмента *сямисэн,* можно перевести как «очарование трех струн», «прелесть трех струн», «три чарующие струны» и т. п. *{ся* в словосочетаниях означает «три»; *ми.* в данном' случае— «прелесть», «очарование»; *сэн*—«струна»). Сямисэн происходит, видимо, от китайского трехструнного инструмента, завезенного в Японию во второй половине XVI в. Играют на сямисэне с помощью плектра из слоновой кости.

2 Хронология известных автору работ на европейских языках начинается с кратких сообщений Жоли [301] и Крэга [240], опубликованных в 1914 г. Далее исследования и описания появлялись в следующем порядке: Гагемак [272], Кьюр [320], Мэйбон [345] Миямори [352], Миядзима [350], Ломбард f332], Боэн [218], Глазер [265], Мэрч [340], Кэннэлл [384], Пипер [376; 377], Кацумата [306], Ватанабе [452], Шэнэ [233], Кин [308], Хаар, Эрнст [269], Шайвели [415], «Юнеско-курьер» [440], Ямата [457], Саито

397], Ониси, Есинага [366], Эрнст [250], Симпсон [419], Мэлм [338], Бауэре 220], Ямамура [456], Чаттопадхьяй [232], Сиффер [417], Кин [311], Скотт ;404], Хиронга [278], Кин f309], Мияке [351], Бэрд [212]. Данн [248], «Фи-гурентеатер» [254], Филпотт [370], Тилакасири [442], Бёмер [219], Андо [205], Каватаке [307], Кирквуд [314], Кин [310], Симман [418], Каррел [242], «Эйшйан паппетс» [208], Малкин [337], «Фигур унд шпиль» [253], Адачи [203; 202], Брэндон J224], Мэлм [339], Лит [326], Грюнд [267], «Фестиваль мондьаль» [251], Бунгоро [229а], Коминц [317], Митико [348], Штауб [431].

3 Позднее, по имени знаменитого рассказчика Такэмото Гидаю (1651— 1714), рассказчиков, следующих его стилю, стали называть также *гидаю.*

4 Первое исполнение состоялось в 1748 г. Авторы пьесы: Такэда Идзу-мо, Намики Сэнрю, Миёси Сёраку. Иногда название переводят как «Союз сорока семи», так как речь в ней идет о сорока семи самураях, отомстивших за смерть своего князя («даймё») и приговоренных за это к почетному самоубийству («харакири»).

5 Прием вошел в практику в начале XX в. На Авадзи его не признают, и все кукловоды работают в черном и с закрытыми лицами.

286

6 По подсчетам Б. Адачи, число вариантов причесок достигает 100 [203, с. 87].

7 В Москву хотели пригласить труппу Бунраку, но японского импрессарио не устроили условия. Тогда начались переговоры с лучшей труппой Авадзи (в то время на острове было четыре труппы ниньгё дзёрури), однако и с нею не сговорились. В конце концов собрали и повезли в Москву группу из 22 человек, работавших в разных труппах. Жители острова говорили Скотту, что лучшие кукольники остались дома [404, с. 16]. Тем не менее московские гастроли прошли с огромным успехом. В основе успеха, как представляется, была новизна формы. Гастроли совпали со временем «оттепели», позволившей людям искусства и театра отбросить душившие их принципы «соцреализма» и искать новые формы выражения. Необычность приема ниньгё дзёрури пришлась очень кстати.

*Глава 17*

1 Суйский император Янь-ди правил с 605 по 617 г.

2 Отрывок дан в переводе с китайского К. И. Голыгиной. В работах У. Долби и Ж. Пэмпано названы в связи с этим источником еще и другие сценки, в которых один персонаж удит рыбу, другой — переправляется верхом на лошади через реку, третий — сражается с водным драконом и обезглавливает его [31, с. 31; 245, с. 101 — 102; 375, с. 9].

3 О великом китайском мореплавателе Чжэн Хэ, семь раз возглавлявшем в начале XV в. морские экспедиции китайского флота, в советской литературе писали А. А. Бокщанин, Я- М. Свет и др. [16, с. 63; 143].

4 Эпизод из романа «Троецарствие» [83, т. 2, с. 336—387].

5 Эпизод из романа «Путешествие на Запад» [179, т. 1, с, 92—107].

6 Вьетнамские водные кукольные представления привлекли внимание исследователей сравнительно недавно. Хронология публикаций следующая: 1958 г.—Театр кукол во Вьетнаме [343, с. 1—3]; 1959 г.— Хоанг Нгуен Ки [279, с. 10—11]; 1960 г.—Лэ Винь Туй [323, с. 1—3]; 1960 г.—Салмон-[398, с. 114—116]; 1960 г.— Изготовление вьетнамских кукол [455, с. 117]; 1965 г.—Лэ Винь Туй [324, с. 490—492]; 1965 г.—Никулеску [363, с. 232, ил. 208—209, 211—214]; 1969 г.—Тилакасири [442, с. 47—48]; 1969 г.— Филпот [370, с. 212, 276—277]; 1974 г.—Нгуен Хюи Хонг [361]; 1976 г.— Куклы Азии [208, с. 148—149]; 1977 г.—Малкин [337, с. 128—131]; 1977 г.— Пэмпано [37о, с. 9—12; 1977 г.—Нгуен Хюи Хонг [360]; 1977 г.—Кукольные театры мира [253, с. 216]; 1978 г.— Мир кукол [435, с. 169, ил. 5]; 1979 г.—Данг Хыу Фат [39, с. 66]; 1979 г.—Коренберг [68, с. 66—67];

1984 г.—Чан Ван Нгиа [191, с. 86—91]; 1984 г.—Чац Ван Кхэ [445];

1985 г.— Грюнд [267, с. 62—66, 72]; 1985 г.—Карел [242. с. 33]; 1985 г.— Нгуен Хюи Хонг [358] (сокращенный перевод на немецкий язык книги 1977 г.); 1986 г.— Нгуен Хюи Хонг [362, с. 48—56] (краткий пересказ книги 1977 г.); 1986 г.—Нгуен Хюи Хонг [359]; 1988 г.—Ли Кхак Кунг [80, с. 22—23]; 1991 г.— Соломоник [158, с. 120—132].

Автор приносит глубокую благодарность преподавателю ИСАА при МГУ г-ну Нго Ньы Биню за помощь в ознакомлении с вьетнамскими источниками и за консультации по ходу работы над главой. .

7 *Хат* — петь, *туонг* — театральная пьеса [446, с. 203]. .. ;.

8 История Вьетнама на протяжении многих веков тесно переплеталась с историей Китая. В 207 г. до н. э. древнее государство Аулак, находившееся на территории нынешнего Вьетнама, было завоевано войсками китайской династии Цинь. После падения Циней вьеты (так назывались вьетнамцы в древности) провозгласили свою независимость, назвав свое государство Намвьет (Южный Вьет). Но новая китайская династия Хань в 111 г. до н. э. снова покорила вьетов, и вплоть до X в. в этих землях утвердилась китайская администрация. Только во второй половине X в. вьеты изгнали китайские гарнизоны. В 968 г. было образовано государство Дайковьет (Великий Древний Вьет).

287

За долгие века невольного соприкосновения с высокой китайской культурой вьеты испытали сильное ее влияние: они усвоили китайскую систему образования, китайскую письменность, китайский литературный язык, который и после завоевания независимости долгое время оставался официальным письменным языком вьетнамского государства. Вьетнамские поэты в течение веков черпали из китайской поэзии темы, образы и сравнения. Под китайским влиянием в XI—XIII вв. в архитектуру вьетнамцев проникли типично китайская черепичная крыша с загнутыми вверх краями, многоярусные башни.

9 В 1978 г. музей ГАЦТК посетил вьетнамский архитектор Лэ Куанг Хай, который нарисовал план построек при буддийском храме, место расположения пруда и водного павильона [78].

10 Инструменты вьетнамского оркестра описаны в работах Хуан Тан Ши, Шонг Бана [186, с. 241—254; 426, с. 8—9].

11 В 1982 г. во Вьетнаме был отснят документальный фильм, посвященный современному водному театру [359, с. 18]. Вьетнамские кукольники, проезжая в 1983 г. на гастроли в Европу через Москву, показали его в ГАЦТК. В марте 1984 г. состоялись выступления труппы в Париже, к которым, видимо, была приурочена публикация небольшой монографии (71 с.) на французском языке Чана Ван Кхэ [445].

*Глава 19*

1 Скорее всего тростевая кукла связана своим происхождением с теневым театром и была первоначально плоской. На эту мысль наводит тот факт, что ее используют вне теневого показа — в виде объемной куклы — только в тех странах, где широко распространен театр теней. Что же касается Явы, то там происхождение голеков от плоских фигур ваянг ку-лита признается как носителями традиции, так и почти всеми исследователями.

2 Автор пьесы —И. Шток. Режиссеры: С. Образцов и С. Самодур. Художник—Б. Тузлуков. Премьера —29 марта 1961 г. Начало репетиций —

1959 г.

3 Очень знаменитым во Франции второй половины XIX в. был парижский театр теней, созданный группой художников, которые почти десятилетие показывали свои спектакли в кабаре «Черный кот».

4 Хотя это описание относится к яванскому ваянгу, но оно вполне годится и для балийского.

5 Создатели спектакля: А. Бонди и 3. Гердт (текст), С. Образцов и С. Самодур (режиссура), В. Андриевич и В. Терехова (декорации и куклы).

6 Художником этого спектакля был Арамаис Саргсян.

*7* Пьеса и постановка В. Кусова и Л. Хаита, художник —А. Спешнева.

8 Прием этот неизвестен кукольным театрам (традиционным) Азии, но он описан в ритуальных кукольных представлениях северо-американ-ских индейцев племени хопи [262, с. 167].

9 Пьеса Е. Сперанского, постановка С. Образцова, художник — Б. Тузлуков.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алексеев В. М.* В старом Китае. М., 1958.

2. *Алексеев В. М.* Китайская литература. Избранные труды. М, 1978.

3. *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. М., il966.

4. *Алексеев-Яковлев А. Я.* Русские народные гулянья. Л., 1948.

5. *Алферов А.* Петрушка и его предки.— Десять чтений по литературе. М., 1909.

6. *Альперов Д.* На арене старого цирка. М., 1936.

7. *Арнольди В.* По островам Малайского архипелага. М., 1911.

*8. Артамонов А.* Самобытный театр.— Известия. 18.12.1979.

9. *Бакунин М.* Тропическая Голландия. СПб., 1902.

10. *Балльер A.* Wajang. Явайский кукольный театр.— Студия импрессионистов. Кн. 1. СПб., 1910.

11. Бенгальцы.— Народы Южной Азии. Под ред. Н. Р. Гусевой. М., 1963.

12. *Березин И. Н.* Путешествие по Северной Персии. Казань, 1852.

13. *Берзин Э. О.* Юго-Восточная Азия в XIII—XVI веках. М., 1982.

14. *Бертельс Е. Э.* Персидский театр. Л., 1924.

15. *Богданов Л. Ф.* Персия в географическом, религиозном, бытовом, торгово-промышленном и административном отношении. СПб., 1909.

16. *Бокщанин А. А.* Китай и страны Южных морей в XIV—XVI вв. М., 1968.

17. *Бонгард-Левин Г. М.* Древнеиндийская цивилизация. М., 1980.

18. *Брагинский В. И.* История малайской литературы VII—XIX веков. М., 1983.

19. *Бурман А. Д.* Бирманская драма середины XIX в. М., 1973.

20. *Бурман А. Д.* К вопросу о происхождении театра марионеток в Бирме.— Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Ч. 1. М„ 1986.

21. *Бурман А. Д.* К вопросу о'типологии театрального пространства на Востоке.— Народы Азии и Африки. 1987, № 6.

21а. *Бурман А. Д.* Театр и драматургия в традиционной культуре Бирмы. М., 1991.

22. *Бханават М.* Катхпутли ка Амарсингх Ратхоур ка кхел (Марионеточное представление об Амарсингхе Ратхоуре).—Лок кала. Удайпур. Вып. 14, июль 1967 (на яз. хинди).

23. *Васильев Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.

24. *Гаврилов М. Ф.* Кукольный театр Узбекистана. Таш., 1928.

25. *Гагеман К-* Игры народов. Пер. с немецк. под ред. А. А. Гвоздева. Вып. 1. Индия. Пг., 1923; Вып. 2. Япония. Л., 1925; Вып. 3. Китай. Африка. Л., 1924.

26. *Гайда И. В.* Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971.

27. *Галунов Р. А.* Ма'рикэ Гири.— Иран. Т. 3. Л., 1929.

28. *Галунов Р. А.* Народный театр Ирана.— Советская этнография. М.. 1936, № 4—5.

29. *Галунов Р. А.* Пахлаван Качаль — персидский театр петрушки,— Иран. Т. 2. Л., 1928.

30. *Галунов Р. А.* Хэймэ шаб бази — персидский театр марионеток,— Иран. Т. 3. Л., 1929.

289

31. *Голыгина К. И.* Китайская проза на пороге средневековья. М., 1983.

32. *Григорович Д.* Петербургские шарманщики.— Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1896.

33. *Гринцер П. А.* Манаса,— Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982.

34. *Гринцер П. А.* Предисловие.— Жизнь Викрамы, или тридцать две истории царского трона. М., 1960.

35. *Гринцер П. А.* Сканда.— Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982.

36. *Гришелева Л. Д.* Театр современной Японии. М., 1977.

37. *Гундзи Масакацу.* Японский театр Кабуки. М., 1969.

38. *Гюк Э. Р.* и *Габэ Ж.* Путешествие через Монголию в Тибет, к столице Тале-ламы. М., 1866.

39. *Дат Хыу Фат.* Вьетнамский театр кукол.— Детская литература. М., 1979, № 6.

40. *Дас С. Ч.* Путешествие в Тибет. СПб., 1904. .

41. Двадцать пять рассказов Веталы. Пер. с санскр., вступит, ст. и ком-мент. Р. О. Шор. Л., 1939.

42. Двадцать пять рассказов Веталы. Пер. с санскр., вступит, ст. и ком-мент. И. Д. Серебрякова. М., 1958.

43. Джатаки. Пер. с пали. Сост.. вступит, ст., примеч. Б. Захарьина. М., 1979.

44. *Домон Кэн.* Бунраку (Фотоальбом). Токио, 1973 (на японск. яз.).

45. *Достоевский Ф. М.* Варианты из «Дневника писателя» за 1876— 1877 годы.— Ученые записки Ленингр. пед. института им. М. Н. Покровского. Т. IV. Факультет языка и литературы. Вып. 2. Л., 1940.

46. *Дубянский А. М.* Муруган.— Мифы народов мира. Т. 2, 1982.

47. *Дубянский А. М.* Предисловие.— Стихи на пальмовых листьях. М., 1979.

48. *Елизаренкова Т. Я-* Ф. Б. Я. Кёйпер: Основные направления научного творчества.— *Кёйпер Ф. Б. Я-* Труды по ведийской мифологии. М., 1986.

49. *Еремин И.* Русский народный кукольный театр.— *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.— Л., 1927.

50. *Жаровцева И. Н.* Ташкентский международный.— Театр. М., 1980, № 7. . ■

51. Жизнь Викрамы, или тридцать две истории царского трона. Пер. с санскр., вступит, ст. и коммент. П. А. Гринцера. М., 1960.

52. *Жуковская Н. Л.* Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977.

53. *Жулев Г. Н.* Петрушка.-^ Поэты «Искры». Т. 2. Л., 1955. :.

54. *Западова Е. А.* В стране, где течет Иравади. М., 1980.

55. *Захарьин Б.* Джатаки. М., 1979.

56. *Ильин Г. Ф.* Старинное индийское сказание о героях древности «Махабхарата». М., 1958.

57. История стран Азии и Африки в средние века. М.. 1968.

58. *Иорик,* История марионеток. Пер. с английск.— Библиотека театра и искусства. СПб., Кн. 1—5, 7, 1913; Кн. 1, 9, 1914.

59. *Кадыров М.* Узбекский традиционный театр кукол. Таш., 1979.

60. *[Кальянов В. И.]* Махабхарата. Кн. 2i. Сабхапарва. Пер. с санскр. и коммент. В. И. Кальянова. М.— Л., 1962.

61. *Кин Д.* Японская литература XVII—XIX столетий. Пер. с английск. М., 1978.

62. *Кирквуд К-* Ренессанс в Японии. **М., 1988.**

63. *Кисараги Сэйко.* Кукольный театр Бунраку в наши дни.— Театр. М., 1987, № 1.

64 Китайские народные сказки. Пер. с кит. Б. Рифтина. М., 1959.

65. Китайские народные сказки. Пер. с кит., сост. и комент., предисл. Б. Рифтина. М., 1972.

66. *Козлов П. К.* Монголия, Амдо и мертвый город Хара-Хото. М.— Пг., 1923.

67. *Конрад Н. И.* Японский театр.— Восточный театр. Л., 1929.

290

67а. *Конрад Н. И.* Японский театр (Но, Дзёрури, Кабуки).— *Конрад Н. И.* Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.

68. *Коренберг Е. Б.* Куклы на воде.— Детская литература. М., 1979, № 6.

69. *Котвич В.* Введение.— *Дас С. Ч.* Путешествие в Тибет. СПб., 1904.

70. *Краснов А. Н.* Из путевых впечатлений под тропиками.— Исторический вестник. Т. 59. СПб., 1895, № 1.

71. Краткая литературная энциклопедия. М.

72. *Крестовский В. В.* Искусство на крайнем Востоке.— Художественный журнал. Т. 2. СПб., 1881.

73. *Кримський А. Е.* Перський театр. Кшв, 1925.

74. *Крюков М. В,, Софронов М. В., Чебоксаров Н. Н.* Древние китайцы: проблемы этногенеза. М., 1978.

75. *Кужель Ю. Л.* Рождение спектакля на сцене японского кукольного театра Дзёрури.— Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы двенадцатой научной конференции. Ч. 1. М., 1986.

76. *Кужель Ю. Л.* Японский кукольный театр Дзёрури и его драматургия. М„ 1992.

77. *Кюнер Н. В.* Описание Тибета. Ч. 1. Вып. 1.— Известия Восточного института. Т. 21. Владивосток, 1907.

78. *Лэ Куанг Хай.* Старинные праздничные представления во Вьетнаме (Рукопись. Архив музея ГАЦТК).

. 79. *Леонтьев В. П.* Вступительная статья.— *Уиннингтон А.* Тибет. М., 1958.

80. *Ли Кхак Кунг.* Театр на воде.— Вьетнам. Ханой — Москва, 1988, № 2.

81. Литература древнего Востока. Сост. Ю. М. Алиханова и др. М., 1984.

82. Литература Востока в средние века. Под ред. Н. И. Конрада и др. Ч. 2. М„ 1970.

83. *Ло Гуань-чжун.* Троецарствие. Пер. с кит. и коммент. В. А. Пана\* сюка. Т. 1—2. М., 1954.

84. *Лу Синь.* Размышления о гриме.— Собрание сочинений. Т. 2. М., 1955.

85. Лу-хуа-чжу. Описание Тибета в нынешнем его состоянии. Пер. с ки-тайск. о. Иакинфа (Н. Я. Бичурина). СПб., 1828.

86. *Мак-Говерн В. М.* Переодетым в Лхасу. М.— Л., 1929.

87. *Маллицкий Н.* Ишаны и суфизм.— Сборник материалов по мусульманству. Т. 1. Под ред. В. И. Ярового-Равского. СПб., 1899.

88. *Маретин Ю. В.* Индийские влияния и проблема самобытности индонезийской культуры,—Малайско-индонезийские исследования. М., 1977.

89. *Маретина С. А.* «Рамаяна» в бенгальском кукольном театре.— Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 21. М.— Л., 1963.

90. *Маркова В.* Классический японский театр.— Классическая драма Востока. М., 1976.

91. *Маркова В.* Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве,— Театр и драматургия Японии. М., 1965.

92. *Марр Ю. Н.* Кое-что о Пэплэван кэчэле и других видах народного театра в Персии.— Иран. Т. 2. Л., 1928.

93. Махабхарата. Кн. 3. Лесная (Араньяка парва). Пер. с санскр. и коммент. Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой.— Памятники письменности Востока. Т. 80. М., 1987.

94. Махабхарата. Кн. 4. Виратапарва, или Книга о Вирате. Пер. с санскр. и коммент. В. И. Кальянова. Л., 1967.

95. *Меньшиков Л. Н.* Гуань-инь.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.

96. *Мерварт Л. А.* Малайский театр.— Восточный театр. Л., 1929.

97. *Минаев И. П.* Дневники путешествий в Индию и Бирму 1880 и 1885— 1886. М., 1955.

98. *Можейко И. В., Узянов А. Н.* История Бирмы. М., 1973.

99. *Можейко И. В.* Пять тысяч храмов на берегу Иравади. М., 1967. 100. *Можейко И. В.* Театр марионеток.— Бирма. Справочник. М., 1982. 100а. Музыкальные инструменты Китая. Авторизованный перевод с кит.

под ред. и с доп. И. 3. Алендера. М., 1958.

291

101. Народы Юго-Восточной Азии. Под ред. А. А. Губера. М., 1966.

102. Народы Южной Азии. Под ред. Н. Р. Гусевой и др. М., 1963.

103. *Некрылова А. Ф.* Традиционная архитектоника народной кукольной уличной комедии.— Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6—9 декабря 1983 г.). [М., 1984].

104. *Низами Г.* Лейли и Меджнун. Пер. П. Антокольского. Предисл. Р. Алиева. М., 1957.

105. *Низами Г.* Сокровищница тайн. Пер. М. Шагинян. Баку, 1947.

106. *Новикова В. А.* Очерки истории бенгальской литературы X—XVIII веков. Л., 1965.

107. *Нурджанов II. X.* Заметки по ходжентскому народному кукольному театру.— Труды АН ТаджССР. Институт истории, археологии и этнографии. Т. .17. Сталинабад, 1953.

108. *Нурджанов Н. X.* О Бухарском кукольном театре.— Известия отделения общественных наук. Вып. 10—11. Материалы сектора этнографии Института истории, археологии и этнографии АН ТаджССР. Сталинабад, 1956.

109. *Образцов С. В.* Театр китайского народа. М., 1957.

ПО. *Огнева Е. Д.* Тибетцы.— Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. М.. 1985.

111. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906.

112. *Олеарий А.* Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870.

113. *Омар Хайям.* Рубайят. Перевел с тадж.-фарси В. Державин. Душанбе, 1970.

114. *Осипов Ю. М.* Литературы Индокитая. Л., 1980.

115. *Осипов Ю. М.* Становление национального театра и драматургии в Бирме второй половины XVIII — начала XIX века.— Вестник ЛГУ. Серия 2. Вып. 1 (№ 2). Л., 1987.

116. *Оттен М., Банса А.* Чародеи с Явы. Пер. с франц. М. И. Беленького. Послесловие М. А. Членова. М., 1973.

117. *Паевская Е. В.* Драматургия древней Индии.— Литература древнего Востока. Под ред. Н. И. Конрада. М., 1971.

118. *Паевская Е. В.* Литература хинди.— Литература Востока в средние века. Ч. 1. М., 1970.

119. *Паевская Е. В.* Развитие бенгальской литературы XII—XIX вв. М., 1979.

120. *Парникель Б. Б.* Введение в литературную историю Нусантары IX— XIX вв. М„ 1980.

121. *Парникель Б. Б.* Трансформация и переосмысление заимствованного литературного материала.— Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.

122. *Перетц В.* Кукольный театр на Руси.— Ежегодник императорских театров. Сезон 1894—1896. Приложения. Кн. 1. СПб., 1895.

123. *[Пишель Р.]* Родина кукольного театра.— Мастерство театра. Временник Камерного театра. М., 1923. № 2.

124. Повести, сказки, притчи Древней Индии. Сост., предисл., примеч. А. Я. Сыркина. М., 1964.

125. Повесть о Пра Апхай Мани. М., 1959.

126. *Позднеев А. М.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887.

127. *Позднеев А. М.* Ургинские хутухты. СПб., 1880.

128. *Позднеева Л. Д., Яншина Э. М.* Литература Китая.— Литература древнего Востока. Под ред. Н. И. Конрада. М, 1971.

129. *Позднеева Л. Д.* Первые индивидуальные поэты.— Литература древнего Востока. Под ред. Н. И. Конрада. М., 1971.

130. *Попов Г. П.* Бирманская литература. М., 1967. '

292

331. *Потабенко С. И.* Кукольный театр.— *Бабкина М. П., Потабенко С. И.* Народный театр Индии. М, 1964.

132. *Потанин Г. Н.* Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Т. 1. СПб., 1893.

133. Поэзия и проза древнего Востока. М., 1973.

134. *Радде Г. И.* 23 000 миль на яхте «Тамара». Т. 1. СПб., 1892.

135. *Рамакришна Н.* Поммальаттам (Кукольный театр).— Маньджари. Мадрас. 1972, вып. 70, август (на тамильск. яз.).

136. *Рифтин Б. Л.* Восемь бессмертных.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.

137. *Рифтин Б. Л.* От мифа к роману. М., 1979.

138. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Т. 5. СПб., 1881. 138а. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1900.

139. *Рокхиль В. В.* В страну лам. СПб., 1901.

140. *Романов Е.* Белорусский сборник. Вып. 8. Быт белорусса. Вильна, 1912.

141. Руссхо-бенгальский словарь. Сост. Дж. Литтон. М., 1966.

142. *Самойлович А. Н.* Кукольный театр в Туркестане (Листовка, Русский музей. Этнографический отдел). Пг., [1923].

143. *Свет Я- М.* За кормой сто тысяч ли. М, 1960.

144. *Серебряков Е. А.* О Цюй Юане и чуских строфах.— Литература древнего Китая. Отв. ред. Н. И. Конрад. М., 1969.

145. *Серебряный С. Д.* Рукмини.—Мифы народов мира. Т. 2. 1982.

146. *Серова С. А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970.

147. *Симонов К- М.* Рассказы о японском искусстве. М., 1958.

148. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника. М.— Л., 1925. 148а. *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника и статьи о театре

кукол. Л., 1980.

149. *Синха Н. К-, Банерджи А. Ч.* История Индии. Пер. с англ. М., 1954.

150. Сказание о Панджи Семиранг. Пер. с малайск. и примеч. А. Колосса, предисл. Е. Гневушевой. М., 1965.

151. *Смирнов К-* Персы. Тифлис. 1916.

152. *Соломоник И. Н.* Взаимосвязи театра кукол Востока и России (Тезисы доклада).— Международный фестиваль театров кукол стран Азии. Таш., 1979. М., 1979.

153. *Соломоник И. Н.* Древний прототип театра тростевой куклы.— **Что** же такое театр кукол? М., 1980.

154. *Соломоник И. Н.* Йоу тэй — бирманские марионетки.— Советская этнография. М., 1986, № 3.

155. *Соломоник И. Н.* Катхпутли: народные марионетки Раджастхана.— Советская этнография. **1987,** № 4.

156. *Соломоник И. Н.* Куклы ваянг голек: особенности **формы** и **некоторые** рекомендации для их атрибуции.— Культура народов Океании и зарубежной Азии. Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 46. **СПб** (рукопись).

157. *Соломоник И. Н.* Кукольные традиции Востока и современный театр.— Советская этнография. 1980, № 6.

158. *Соломоник И. Н.* Представления кукол на воде в средневековом Китае и современном Вьетнаме.— Советская этнография. **1991, № 1.**

159. *Соломоник И. Н.* Проблемы анализа народного театра кукол.— Советская этнография. 1978, № 6.

160. *Соломоник И. Н.* Сутрадхар.—Театр. М., 1985, № **11.**

161. *Соломоник И. Н.* Тибетский театр масляных кукол.—Советская этнография. 1991, № 4.

162. *Соломоник И. Н.* Традиции перчаточной куклы на Востоке и в России.— Что же такое театр кукол? М., 1990.

163. *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. **М., 1983.**

293

164. *Соломоник И. Н.* Традиционный театр перчаточной куклы, в Китае.— Советская этнография. 1985, № 5.

165. *Соломоник И. Н.* Человек на сцене традиционного и нового театра кукол.— Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6—9 декабря 1983 г.). М., 1984.

166. *Соломоник И. Н.* Элементы кукольного театра в ритуалах североамериканских индейцев.— Зрелищно-игровые формы народной культуры. Проблемы изучения. Сост. и ред. Л. М. Ивлевой. Л., 1990.

167. *Соломоник И. Н.* Язык силуэта яванских ваянгов.— Советская этнография. 1979, № 3.

168. *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII—XIV вв. М., 1979.

169. *Стратанович Г. Г.* Театр и музыка.— Народы Юго-Восточной Азии. Под ред. А. А. Губера. М., 1966.

170. *Сунь Кай-ди.* Куйлэйси каоюань (Происхождение кукольного театра). Пекин, 1953 (на кит. яз.).

**171.** *Сыма Цянь.* Жизнеописание Цюй Юаня.— *Цюй Юань.* Стихи. М,-1956.

172. *Сычев Л. П., Сычев В. Л.* Китайский костюм. М., 1975.

173. *Тикамацу Мондзаэмон.* Драматические поэмы. Пер. с яп., предисл.г и коммент. В. Марковой. М., 1968.

174. *Тикамацу Мондзаэмон.* Драмы. Пер. с яп. В. Марковой и И. Львовой. М., 1963.

175. *Товстоногов Г. А.* Призвание театра.— *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Т. 2. Л., 1980.

176. *Топоров В. И.* Заметки о растительном коде основного мифа (перец, петрушка и т. п.).— Балканский лингвистический сборник. М., 1977.

177. *Топоров В. Н.* Ушас.— Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982.

178. Три великих сказания древней Индии. Лит. изл. Э. Н. Темкина и В. Г. Эрмана. М., 1978.

179. *У Чэн-энь.* Путешествие на Запад. Т. 1—4. М., 1959.

180. *Уварова И. П.* Экспедиция за куклой.— Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6—9 декабря 1983 г.). [М., 1984].

181. *Уиннингтон А.* Тибет. М., 1958.

182. *Ухтомский Э. Э.* Путешествие на Восток его Императорского высочества государя наследника цесаревича. 1890—1891. Ч. 4. СПб., 1895.

183. *Федоренко Н. Т.* Китайская литература. М., 1956.

184. *Фрид Н.* С куклами к экватору. М., 1962.

185. *Холл Дж. Дж.* История Юго-Восточной Азии. М., 1958.

186. *Хуан Тан Ши.* Народные музыкальные инструменты Вьетнама.— Из истории музыки XX века. М., 1971.

187. Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй. Пер. с кит. В. Ма-• нухина. Подготовка текста Л. П. Сычева. Вступит, ст. и коммент.

Б. Л. Рифтина. Т. 1—2. М„ 1977.

188. *Цехновицер О.* История народного кукольного театра в Азии и Европе.— *Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.— Л.. 1927.

189. *Цыбиков Г. Ц.* Буддист паломник у святынь Тибета. Пг., 1919.

190. *Цюй Юань.* Стихи. Пер. с кит. М., 1956.

**191.** *Чан Ван Нгиа.* Театр кукол на воде.— Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол (Москва, 6—9 декабря 1983 года). [М., 1984].

192. *Чжу Чжи-Хэ.* Бирма. М., 1958.

193. *Чукина Н. П.* Индонезия.—Мифы и легенды в искусстве стран Юго-Восточной Азии (Каталог выставки. Государственный музей искусства народов Востока). М„ 1990.

194. *Шафрановская Т. К.* Музей антропологии и этнографии Академий-наук СССР. Путеводитель без экскурсовода. Л., 1979.

195. *Ши Най-ань.* Речные заводи. **Т. 1—2. М.. 1955.**

294

196. *Шкуркин П. В.* Очерки даосизма. Путешествие Восьми Бессмертных за морс.— Вестник Маньчжурии. Харбин, 1926, № 8—9.

197. *Шнеерсон Г.* Музыкальная культура Китая. М., 1952.

198. *Щербатова О.* В стране вулканов. СПб., 1897.

199. *Эберхард В.* Китайские праздники. М., 1977.

200. *Юань* Л'э. Мифы древнего Китая. Пер. с кит. под ред. и с послесл. Б. Л. Рифтина. М., 1965.

'201. Япония. Вступит, ст., сост. В. Марковой.— Классическая драма Востока. М., 1976.

202. *Adachi В. С.* Backstage at Bunraku. New York —Tokyo, 1985.

203. *Adachi В. С* The Voices and Hands of Bunraku. Tokyo—New York—San Francisco, 1978.

204. *Allemagne H.-R. D'.* Du Khorassan au pays des Backhtiaris. P., 1911.

205. *Ando Tsuruo.* Bunraku. New York—Tokyo, 1970.

206. *Arlington L. Ch.* The Chinese Drama from the Earliest Times until To-day. Shanghai, 1930.

207. *Arlington L. Ch.. Acton H. M. M.* Famous Chinese Plays. Peiping, 1937.

208. Asian Puppets: Wall of the World. Catalogue of an Exhibition. Text by *M. Helstien.* Los Angeies, 1976.

.209. *Awasthi S.* Indian Puppet Theatre: Its Revival and Reconstraction.— Natya. Vol. 4. New Delhi. 1960/61, № 4.

210. *Ba Han.* The Evolution of Burmese Dramatic Performances and Festival Occasions.— The Guardian. Vol. 13. Rangoon, 1966, №9'.

.211. *Ba Vivian.* Court Life and Festival in King Mindon's Palace.— The Guardian. Rangoon, 1967, vol. 14, № 11.

212. *Baird B.* The Art of the Puppet. N. Y. ,1965.

213. *Barrow J.* Travels in.China. L., 1804.

214. *Batchelder M. H.* Rod Puppets.—Puppetry. Vol. 7. Detroit, 1936.

215. *Batchelder M. H.* Rod-Puppets and the Human Theater. Columbus (USA), 1947.

216. *Becka J., Beckova D.* Barmske loutky a loutkove divadlo.—Novy Orient. Praha, 1974, № 7.

217. *Benton P.* Cantonese Rod-Puppets —Puppetry. Vol. 11. Detroit, 1940. .218. *Boehn M. von.* Puppenspiele. Miinchen, 1929. (Transl. into English: Dolls

and Puppets. L., 1932.)

219. *Bohmer G.* Puppentheater. Figuren und Dokumente aus der Puppenthea-ter-Sammlung der Stadt Miinchen. Miinchen. 1969.

220. *Bowers F.* Japanese Theatre. Tokyo. 1974 (First ed.: N. Y., 1960).

221. *Bowers F.* Theatre in the East. N. Y., 1956.

222. *Bragaglia A. G.* Pulcinella. Roma, 1953.

223. *Brandes J.* Het Damar Wulan verhaal in lakon-vorm.—Tijdschrift voor Indische Tab, Land- en Volkenkunde. Deel 38, **afl.** 5. Batavia, **1896.**

224. *Brandon J. R.* (ed.). Chushingura. Studies in **Kabuki** and **Puppet** Theater. Honolulu, 1982.

225. *Brandon J. R.* Theatre in Southeast Asia. Cambridge, 1967.

226. *Breton de la Mariniere J. B. J.* La Chine en miniature. T. 1—4. P., 1811.

227. *Brown M.* I Remember — Puppetry. Vol. 8. Detroit, **1937.**

228. *Bruns A., Thamein H.* Birmanisches Marionettentheater. В., 1990.

229. *Brydges H. J.* An Account of the Transactions of His Majesty's Mission to the Court of Persia, in the Year 1807—1811. Vol. I. L., 1834.

229a. *Bungoro Y.* An Artist Remembers.—The Language of the Puppet. Vancouver (Wash.), 1990.

230. *Buurman P.* Wayang golek. Alphen aan den Rijn, 1980 (Transl. into English: Wayang Golek —The Entrancing World of Classical Javanese Puppet Theatre. Singapour — Oxford — New York, 1988).

231. *Chardin J.* Voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. T. 3. Amsterdam. 1735.

295

232. *Chattopadhyay К.* Impressions of Japanese Puppetry.— Natya. New Delhi. ,1960/61, vol. 4, № 4.

233. *Chesnais J.* Histoire generate des marionnettes. P., 1947.

234. *Chodzko A. 1.* Le Theatre en Perse.— La Revue independante. P., t. 15, deuxieme livraison, 25 Juillet 1844.

235. *Chodzko A. I.* Theatre Persan. P. 1878.

236. *Clark B. H.* Fin de Saison on Broadway.— Drama Magazine. Chicago, vol. 16, May, 1926.

237. *Cohen A. P. A* Taiwanese Puppeteer and His Theatre.— Asian Folklore Studies. Nagoya 1981, vol. 40, pt 1.

238. *Contractor M.* Various Types of Traditional Puppets of India.— Marg. Bombay, 1968. vol. 21, № 3.

239. *Craig G.* (ed.). Javanese Marionettes.—The Mask. Florence, 1914, vol. 6, № 4, April.

240. *Craig G.* (ed.). Puppets in Japan.— The Mask. Florence. 1914, vol. 6,. № 3, January.

241. *Cuisinier J.* Le theatre d'ombres a Kelantan. P., 1957.

242. *Currell D.* The Complete Book of Puppet Theatre. L., 1985 (First ed.: 1974).

243. *Das S. C/i.* Journey to Lhasa and Central Tibet. L., *1902.*

244. *Dolby W.* A History of Chinese Drama. L., 1976.

245. *Dolby W.* The Origins of Chinese Puppetry —Bulletin of the School of Oriental and African Studies. L., 1978, vol. 41, pt 1.

246. *Dowson J.* A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion» Geography, History, and Literature. Delhi, 1973.

247. *Dozy R.* Essai sur l'histoire de lTslamisme. P., 1879.

248. *Dunn Ch. J.* Early Japanese Puppet Drama. L., 1966.

249. *Ekvall R. B.* Religious Observances in Tibet. Chicago—London, 1964.

250. *Ernst E.* Three Japanese Plays from the Traditional Theatre (No, Bun-raku and Kabuki). L., 1959.

251. Festival mondial de la marionnette. *1988/1988 World* Puppetry Festival. Program Book. Nagoya. 1988.

252. *Fewkes J. W.* A Theatrical Performance at Walpi.— Proceeding of the Washington Academy of Sciences. Wash. 1900, vol. 2. Decembre 28.

253. Figur und Spiel im Puppentheater der Welt (Bildband; Leitung: *D. Szilagyi).* В., 1977.

254. Figurentheater. Bochum, 1968, 9. Jahrgang, H. 4, Oktober.

255. *Foley M. K.* The Clown in the Sundanese Wayang Golek,— Scenarium. [S. 1.], 1985, № 9.

256. *Foley M. K.* The Sundanese Wayang Colek. Ph. D. Thesis. Honolulu University of Hawaii, 1979 (Xerographic photocopy: Ann Arbor, 1981).

*257. Forbes Ch. I.* British Burma and its People. L., *1878.*

258. *Fryd N.* S pimprlaty do Kalkaty. Praha, 1960.

259. *Gamper W., Guemenee A. de.* Materialien zu javanischen Stabpuppen (Kataiog). Zurich, 1982.

260. *Gargi B.* Impressions of Indian Puppetry.— Natya, New Delhi. 1960/61, vol. 4, № 4.

261. *Gargi B.* Theatre in India. N. Y., 1962.

262. *Geertz A. W.* The «Sa'lakwmanawyab.— Anthropos. Germany, 1982, vol. 77, № i\_2.

263. Ghosh L С Bengali Literature. L., 1948.

264. *Gibb H. A. R., Kramers J. H.* Shorter Encyclopaedia of Islam. Leiden. 1953.

265. *Glaser K.* u. a. Japanisches Theater. В., 1930.

266. *Gobineau A. de.* Les religions et les philosophies dans l'Asie Centrale. P., 1866.

267. *Griind F.* Les marionnettes.—Marionnettes et ombres d'Asie (Catalogue). P., 1985.

268. *Gupta K. N.* India.— Puppetry. Detroit, 1935, vol. 6.

296

269. *Haar F.* and *Ernst E.* Japanese Theatre in Highlight. Rutland (Vermont) — Tokyo, 1952.

270. *Hackett W. D.* In Burma Today.— Puppetry. Detroit, 1939, vol. 10.

271. *Hadamowsky F.* Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Wien — Stuttgart. 1956.

272. *Hagemann C.* Spiele der Volker. В., 1921. (Erste Auflage: В., 1919).

273. *Hardjowirogo.* Sedjarah wajang purwa. Djakarta, 1955.

274. *Hawthorn A,* Art of the Kwakiut! Indians and Other North West Coast Tribes. Seattle—London, 1967.

275. *Hazeu G. A. J.* Bijdrage tot de kennis van het javaansche tooneel. Leiden, 1897.

276. *Helstien M.* Asian Puppets.—Asian Puppets: Wall of the World (Catalogue). Los Angeles. 1976.

277. *Hidding K- A. H.* Gebruiken en Godsdienst der Soendaneezen.— De Op-wekker. Bandoeng, 1933, № 12.

278. *Hironaga Shuzaburo.* Bunraku. Tokyo, 1964.

279. *Hoang Nguyen Ky.* Puppetry on Water.— People's Viet-nam. Hanoi, 1959, № 11—12 (27).

280. *Hollander J. J.* Handleiding bij de beoefening der Land- en Volkenkunde van Nederlandsch Ooast—Indie. [S. l.J 1882 (le druk: 1861).

281. *Holt С* Art in Indonesia. N. Y., 1967.

282. *Hood M.* The Enduring Tradition: Music and Theatre in Java and Bali.—Indonesia (ed. R. T. McVey). New Haven (Conn.), 1963.

283. *Hood M.* Javanese Gamelan in the World of Music. Jogjakarta, 1958.

284. *Hood M.* The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music. Djakarta. 1954.

285. *Hopfner G.* Siidostasiatische Schattenspiele, Masken und Figuren aus Java und Thailand. В., 1967 (Bilderhefte der Staatlichen Museen Berlin. Heft 21 Museum fur Volkerkunde).

286. *Home E. C.* Javanese — English Dictionary. New Haven—London, 1974.

287. *Horsten E.* Das Indonesische Theater.— Fernostliches Theater (Red. H. Kindermann). Stuttgart, 1966.

288. *Htin Aung M.* Burmese Drama. Oxf., 1956.

289. *Htin Aung M.* Folk Elements in Burmese Buddhism. L., 1962.

290. *Hue E. R.* Souvenir d'un voyage dans la Tartarie, le Thibet et la Chine pendant les annees 1844, 1845 et 1846. T. 2. P., 1850 (2-eme ed.: P.— Bruxelles, 1862).

291. *Hiirlimann M.* Burmanisches Puppenspiel.— Atlantis. [Zurich], 1935, Heft 2, Februar.

292. *Inverarity R. B.* Art of the Northwest Coast Indians. Berkeley—Los Angeles, 1950.

293. *Inverarity R. B.* Indian and Asiatic Puppets.— Puppetry. Detroit, 1933, vol. 4.

294. *Iyer E. Krishna.* Puppets Shows in South India.— Natya. New Delhi, 1960/61, vol. 4, № 4.

295. *lacob G.* Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland. Hannover. 1925.

296. *Jansz P.* Practisch javaansch-nederlandsch woordenboek. Semarang, 1913.

297. The Jataka (Transl. by T. W. Rhys Davids). Vol. 1—7. L, 1877—1897.

298. The Jataka (Transl. by E. B. Cowell). Vol. 1—6. Cambridge. 1895— 1907.

299. Java und Bali (Katalog. Katalog Gesamtredaktion: M. Thomsen). Mainz am Rhein, 1980.

300. *Johns A. H.* Sufism as a Category in Indonesian Literature and History.—Journal of Southeast Asian History. Singapore. 1962, vol. 2, № 2.

301. *Joly H. L.* Random Notes on Dances, Masks and Theatres.—Transactions and Proceedings of Japan Society. L., 1914, vol. 11.

302. *Joshi O. P.* Painted Folklore and Folklore Painters of India. Delhi, 1976.

297

303. *Juynboll H. H.* Audjavaansch—Nederlandsche woordenlijst. Leiden, 1923.

304. *Juynboll H. H.* Katalogue des Ethnographischen Reichsmuseums. Bd. 13. Java. Leiden, 1918.

305. *Juynboll H. H.* Wajang kelitik oder kerutjil.— Internationales Archiv fur Ethnographie. Bd. 13. Leiden, 1900.

306. *Katsumata S.* Japanese Puppet Plays.— *Katsumata S.* Gleams from Japan. Tokyo. 1937.

307. *Kawatake T.* Bunraku and Kabuki.— *Inoura Y.* and *Kamatake T.* The Traditional Theater of Japan. Tokyo, 1981. (First ed.: A History of Japanese Theater. Tokyo, 1971).

308. *Keene D,* (transl). The Battle of Coxinga. L., 1951.

309. *Keene D.* Bunraku. Tokyo, 1974 (First ed.: Tokyo, 1965).

310. *Keene D.* (transl.) Chushingura. N. Y., 1971.

311. *Keene D.* (transl.). Major Plays of Chikamatsu. N. Y., 1961.

312. *Keith A. B.* The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory, and Practice. L., 1954.

313. *Kincaid F.* Japanese Theatre in Highlight. Rutland (Vermont), 1953.

314. *Kirkwood К- P.* Renaissance in Japan. Rutland (USA) and Tokyo, 1971.

315. *Kleen [Tyra de Kleen].* Wayang (Javanese Theatre). Stockholm. 1937.

316. *Klunder J.* Marionettentheater aus Burma in Bochum.— Figurentheater. [Bochum], 1984, 16. Jahrgang, H. 1.

317. *Kominz L. R.* Puppet Language, Human Body.— The Language of the Puppet. Vancouver (Wash.), 1990.

318. *Kuiper F. B. J.* Varuna and Vidusaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam—Oxford—New York, 1979.

319. *Kunst J.* Music in Java. Vols. 1—2. The Hague. 1949 (1-st ed.: 1934).

320. *Kure B.* The Historical Development of the Marionette Theatre of Japan. N.. Y., 1920.

321. The Language of the Puppet (Eds.: L. R. Kominz and M. Levenson). Vancouver (Wash.), 1990.

322. *Laufer B.* Oriental Theatricals. Chicago, 1923.

323. *[Le Vinh Tuy].* L'Art des marionnettes au Vietnam. Hanoi, [1960] (Manuscript).

324. *Le Vinh Tuy.* Sur terre et sur l'eau au Vietnam.— Le Theatre dans le monde. [P.], 1965, vol. 14, № 5.

325. *Lee M.* Kathputli — an experiment —Natya. New Delhi, 1960/61, vol. 4, № 4.

326. *Leith Ch.* Bunraku.—Animations. [L.], 1983, № 6.

327. *Letyveid Th.-B. van.* La Danse dans le theatre Javanais. P., 1931.

328. *Lentz D. A.* The Gamelan Music of Java and Bali. Lincoln, [1965].

329. *Leone B.* La guarattella (napoletana) burattini et burattinai a Napoli. Bologna, 1986.

330. *Levi S.* Le Theatre indien. P., 1890.

331. *Leydi Roberto e Renata.* Marionette e burattini. Milano, 1958.

332. *Lombard F. A.* Ari Outline History of Japanese Drama. L., 1928.

333. *Lu S.* Face Painting in Chinese Opera. Singapore. 1968.

334. *Magnin Ch.* Histoire des marionnettes en Europe depuis L'Antiquite jus-qu'a nos jours. P., 1862 (l-ere ed.: 1852).

335. *Make de la Bourdonnais A.* Un Frangais en Birmanie. P., 1886 (l-ere ed.: 1883).

336. *Maindron E.* Marionnettes et guignols. P., [1900].

337. *Malkin M.* Traditional and Folk Puppets of the World. N. Y., 1977.

338. *Malm W. P.* Japanese Music and Musical Instruments. Rutland (Vermont) — Tokyo, 1959.

339. *Malm W. P.* A Musical Approach to the Study of Japanese Joruri.— Chushigura (ed. J. R. Brandon). Honolulu, 1982.

340. *March B.* Bunraku-za.— Puppetry. Detroit, 1932, vol. 3.

341. *March B.* A Chinese Puppetmen.— Puppetry. Detroit. 1930, vol. 1.

238

342. Marionnettes et ombres d'Asie (Catalogue de I'exposition redige par F. Griind). P., 1985.

343. Les Marionnettes au Viet-Nam. [Hanoi, 1958] (manuscript).

344. Masks, Dolls, and Puppets. Arts and Crafts of Japan. Rutland (Vermont) and Tokyo, [s. a.].

345. *Maybon A.* Le Theatre japonais. P., 1925.

346. *McGovern W. M.* To Lhasa in Disguise. L., 1924.

347. *Mellema R. L.* Wayang Puppets. Amsterdam, 1954.

348. *Michiko U.* An Introduction to the Art of Bunraku.— The Language, of the Puppet. Vancouver (Wash.), 1990.

349. *[Ming Huang}.—* Puppetry. Detroit. 1937, vol. 8.

350. *Miyajima Tsunao.* Contribution a l'etude du theatre japonais de poupees. Osaka —Paris, 1931 (1-ere ed.: 1926; 2-eme ed.: 1928).

351. *Miyake Shutaro.* The Bunraku Puppeteer and his Training.— Le Theatre dans le monde/The World Theatre. [P.], 1965, vol. XIV, № 5.

352. *Miyamori Asataro* (transl.). Masterpieces of Chikamatsu, the Japanese: Shakespeare. N. Y., 1926 (transl. into French: P., 1929).

353. *Montet E.* Le Theatre en Perse. Geneve, 1888.

354. *Morris Lee H.* With a Bag of Puppets around the World.—Puppetry. Detroit. 1941, vol. 12.

355. Musee Kwok On. Les Theatres d'Asie (Catalogue sous la direction de J. Pimpaneau). P., [s. a.].

356. *Nebesky-Wojkowitz R.* Oracles and Demons of Tibet. Graz, 1975.

357. *Ness E. С van, Prawirohardjo Sh.* Javanese Wayang Kulit. Kuala Lumpur. 1980.

358. *Nguyen Huy Hbng.* Die Kunst des Wassermarionetteniheaters von Thai Binh (Obersetzung ins Deutsche: S. Borcher). Lpz., 1985.

359. Nguyen Huy Hdng. Les Marionnettes sur eau du Vietnam. Hanoi, 1986-

360. Nguyen Huy H6ng. Nghe thuSt mua r61 nu'o'c Thai Binh. HaNoi, 1977.

361. Nguyen Huy Hung. Nghe thuat mua r6i Viet Nam. Ha Ndi. 1974.

362. Nguyen Huy Hdng. Thai Binh und die Kunst des Wassermarionetten. theaters. — Figurentheater. [Bochum], 1986, 18. Lahrgang, H. 2.

363. *Nicutescu R.* (Red.) Puppentheater der Welt. В., 1965 (Obersetzung ins Englische: The Puppet Theatre of the Modern World. L., 1967).

364. *Oetoyo R. M.* Beantwoording der vragen door Mr. L. Serrurier, over de verschillende soorten wajangs in de afdeeling Batang, resid. Peka-longan.—Tijdschrift voor het Binnenlandsch Bestuur. [Batavia], 1895, deel 10, afl. 6.

365. *Oman J. С* Cults, Customs and Supperstitions of India. L. 1908 (1-st ed.: 1889).

366. *Onishi Shigetaka* and *Yoshinaga Takao.* Bunraku, The Japan's Unique Puppet Theatre. Tokyo. 1959.

367. *Ottin M., Bensa A.* Le Sacre a Java et a Bali, P., 1969.

368. *Ouseley W.* Travels in Various Countries of the East; More Particularly Persia. Vol. 3. L., 1823.

369. *Parmar Sh.* Traditional Folk Media in India. New Delhi, 1975.

370. *Philpott A. R.* Dictionary of Puppetry. Boston. 1969.

371. *Pigeaud Th.* Javaans—Nederlands handwoordenboek. Groningen — Batavia, 1938.

372. *Pigeaud Th.* Javaanse volksvertoningen. Batavia, 1938.

373. *Pigeaud Th.* Literature of Java. Vol. 1, 1967 Vol. 2, 1968; Vol. 3, 1970. The Hague.

374. *Pigeaud Th., Graaf H.* de. Islamic States in Java 1500—1700. The Hague, 1976.

375. *Pimpaneau J.* Des poupees a l'ombre. P., 1977.

376. *Piper M.* Bunraku —Atlantis, В., 1933, Bd. 5. H. 11.

377. *Piper M.* Das japanische Theater. Ein Spiegel des Volkes. Frankfurt am M., 1937.

299

378. *Pischel R.* Die Heimat des Puppenspiels. Halle, 1900 (transl. into English: The Home of the Puppet-play. L., 1902).

379. *Poensen С* De Wajang.— Mededeelingen van wege het Nederlandsche Zendelinggenootschap. Rotterdam, 1872, deel 16; 1873, deel 17.

380. *Poerbatjaraka R. M. Ng.* Menak, Bandoeng, 1940.

381. Puppet Theatre Around the World (ed.: Som Benegal).— Natya. New Delhi 1960/61, vol. 4, № 4.

382. Puppetry of China (Catalog of an Exhibition). Atlanta (Georgia). 1984.

383. Puppetry of India (Catalog of an Exhibition). Atlanta (Georgia), 1986.

384. *Quennell P.* A Superficial Journey through Tokyo and Peking. L., 1932.

385. *Ranganath H. K-* The Karnatak Theatre, Dharwar, 1960.

386. *Ras J. J.* The Historical Development of the Javanese Shadow Theatre.— Review of Indonesian and Malayan Affairs. Sydney, 1976, vol. 10, № 2.

387. *Ray E.* Documentation for Paithan Paintings.— Artibus Asiae. Ascona, 1978, vol. 40. pt. 4.

388. *Rehm H. S.* Das Buch der Marionetten. В., [1905].

389. *Rezvani M.* Le Theatre et la Danse en Iran. P., 1962.

390. *Ridgeway* W. The Dramas and Dramatic Dances of non-European Races. Cambridge. 1915.

391. *Rockhill W. W.* The Land of the Lamas. L., 1891.

392. *Rodle O.* S manasky do Barmy a Indonesie.— Ceskoslovensky loutkaf. [Praha], 1956, rocnik 6.

393. Rodsiri Company.— 1988 World Puppetry Festival. Program Book. Nagoya, 1988.

394. *Roorda van Eysinga Ph. P.* Algemeen Javaansch en Neder—duitsch woordenboek, in de Kromo—Ngoko, Modjo- en Kawische taal. Kampen, 1835.

395. *Sachs C.* Die Musikinstrumente indiens und indonesiens. В., 1915. (Zwei-te Auflage: В., 1923).

396. *Sahai B.* The Traditional Puppets of India (Manuscript), [1962].

397. *Saiio Seijiro* a. o. Masterpieces of Japanese Puppetry. Rutland (Vermont) — Tokyo, 1958.

398. *Salmon L.* Water Puppets of Viet Nam.—Natya. New Delhi, 1960/61, vol. 4, № 4.

399. *Salmun M. A.* Padalangan. Djakarta, 1961 (first ed.: *Salmoen M. A.* Padalangan di Pasoendan. Djakarta, 1948).

400. *Samar D. L.* Puppets and Puppeteers of Rajasthan.— Natya. New Delhi, 1960/61. vol. 4, № 4.

401. *Satjadibrata R.* Kamus Basa Sunda. Djakarta, [1954].

402. *Scha}er E.* Fest der weissen Schleier. Miinchen [1954].

403. *Schweisguth P.* Etude sur la litterature siamoise. P., 1953.

404. *Scott A. C.* The Puppet Theatre of Japan. Tokyo, 1980 (First ed.: 1963; Second ed.: 1973).

405. *Sein K-, Withey J. A.* The Great Po Sein. Bloomington—London, 1965.

406. *Seltmann F.* Handpuppenspiel in Kerala.— Tribus. Stuttgart, 1976, № 25.

407. *Settmann F.* Handpuppenspiel in Orissa.— Tribus. Stuttgart, 1979, № 28.

408. *Seltmann F.* Schatten- und Marionettenspiel in Savantvadi (Siid-Ma-harastra). Stuttgart. 1985.

409. *Seltmann F.* Wayang Golek — Stabpuppenspiel,—Java und Bali. Mainz am Rhein, 1980.

410. *Seltmann F., Qamper W.* Stabpuppenspiel auf Java — Wayang Golek. Zurich, 1980,

411. *Sen S.* History of Bengali Literature. New Delhi, 1971.

412. *Seri K.* Puppetry in Thailand — UNINA Information. [S. 1.], 1980.

413. *Serrurler L.* De wajang poerwa. Leiden, 1896.

414. *Shekhar I.* Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. Leiden, 1960.

300

415. *Shively D. H.* The Love Suicide at Amijima (Harvard—Yenching inst. Monograph series. Vol. 15). Cambridge. 1953.

416. *Sidhivarn P.* Social Roles and Expressive Meanings of the Puppet Show in Thailand. (Manuscript), [1979].

417. *Sieffert R.* Le theatre japonais.—Les Theatres d'Asie. P., 1961.

418. *Simmen R. Le* Monde des marionnettes. Zurich, 1972 (transl. into English: The World of Puppets. N. Y., 1975).

419. *Simpson С* Japan. An Intimate View. N. Y., 1969 (first ed.: 1959).

420. *Slametmuljdna.* A Story of Majapahit. Singapore, 1976.

421. *Smith W. L.* The Myth of Manasa. Stockholm, 1976.

422. *Solomonik J.* Nektere pfincipy dnesni situace v loutkovem divadle.— Ces-koslovensky loutkaf. Praha, 1990, № 2.

422a. *Solomonik I.* The Oriental Roots of Soviet Rod—Puppets.—The Art and Culture of South—East Asia (ed. L. Chandra). Delhi, 1991.

423. *Solomonik I.* Petruska.—Ceskoslovensky loutkaf. Praha, 1984, № 11.

424. *Solomonik I.* Soviet Puppet Theatre Today.—Animations. L„ 1990, Year 13, № 3.

425. *Solomonik I.* Wayang Purwa Puppets: The Language of the Silhouette.— Bijdragen tot de taal-, land- en folkenkunde. 'S-Gravenhage, 1980, deel 136. afl. 4.

426. *Song Ban.* Le Theatre Vietnamien. Hanoi. 1960.

427. *Speaight G.* Amsterdam Puppet Festival.— A Propos. New York, 1988, Fall, № 35.

428. *Speaight G.* The History of the English Puppet Theatre. L., 1955.

429. *Stache-Rosen V. von.* Schattenspiele und Bildervorfuhrungen, zwei For-men der religiosen Volksunterhaltung in India.— Zeitschrift der Deut-schen Morgenlandischen Gesellschaft. Wiesbaden, 1976, Bd. 126, H. 1.

430. *Stalberg R. H.* China's Puppets. San Francisco. 1984.

431. *Staub N. L.* Bunraku.—The Language of the Puppet. Vancouver (Wash.), 1990.

432. *Stein R. A.* La civilisation tibetaine. P., 1962.

433. *Stephen A. M.* Hopi Journal. N. Y., 19-36.

434. *Sutaarga M. A.* De wajang golek in West—Java.— Indonesie. 'S-Gravenhage — Bandung, 1955, № 6.

435. Svet loutek. Hradec Kralove, 1978.

436. *Те] G. С* Puppet Theatre of Orissa.—Natya. New Delhi, 1960/61, vol. 4, № 4.

437. *Temple R. С* The Thirty—Seven Nats. L., 1906.

438. Thai Bamboo Puppet. [Thailand. 1979].

439. *Thalasso A.* Le theatre en Perse. P., 1904.

440. Thirty Years to Master the Art of Bunraku.—The UNESCO — Courier. P., 1955, № 3-4.

441. *Thubten J. Norbu.* Tibet Is My Country. N. Y., 1961.

442. *Tilakasiri J.* (Tayadeva). The Puppet Theatre of Asia. [Ceylon, 1969].

443. *Titiev M.* The Hopi Indians of Old Oraibi. Ann Arbor, 1971.

444. *Tramote M.* Thai Puppet Shows.—Natya. New Delhi. 1960/61, vol. 4, № 4.

445. *Tran Van Khe.* Marionnettes sur eau du Vietnam. P., 1984.

446. *Tran Van Khe.* Le theatre Vietnamien.—Les Theatres d'Asie. P., 1961.

447. *U Khin law.* Burmese Culture. Rangoon, 1981.

448. *U Tha Myat.* Puppet Show of Burma.—Natya. New Delhi, 1960/61, vol. 4, № 4.

449. *Vaudeville Ch.* Les Duha de Dhola—Maru. Pondichery, 1962.

450. *Vodickova E.* Loutkafske dojmya poznatky z Barmy a Indonesie.—Ceskoslovensky loutkaf. Praha, 1956, rocnik 6.

451. *Volny J. [Vesely].* Loutky birmanske.— Cesky loutkaf. Praha. 1913, rocnik 2.

452. *Watanabe Yoshio.* Bunraku. Japanese Puppet Play. Tokyo, 1939.

301

453. *Wills С. J.* Persia as it is. L„ 1887.

454. *Winnington A.* Tibet. Record of a Journey. L., 1957.

455. The Working of Vietnamese Puppets.— Natya. New Delhi, 1960/61 vol. 4, № 4.

456. *Yamamura Yuu.* The Development of Japanese Puppets.— Natya. New Delhi, 1960/61. vol. 4, № 4.

457. *Yamata K\kou.* Drei Geishas. Bern. 1957.

458. *Ye Dway [Dagon Aung].* Dramatic Conventions of Burmese Puppet Theatre.—The Guardian. [Rangoon], 1975, vol. 22, № 2.

459. *Yefimov A.* Macbeth in Yefimov's Puppet Theatre (Manuscript). [Moscow, Juin, 1964].

460. *Yorick [P. C. Ferrigni].* Storia dei burattini. Firenze, 1884.

461. *Yupho Dh.* Classical Siamese Theatre. Bangkok, 1952.

462. *Yuthavong 0.* A Vanishing Legacy?—The Language of the Puppet. Vancouver (Wash.), 1990.

463. *Zoete Beryl de.* The Other Mind. L., 1953.

464. *Zoetmulder P. J.* Old Javanese — English Dictionary. 'S-Gravenhage, 1982'.

465. *Zvelebil K.* Valli and Murugan — a Dravidian Myth.— Indo—Iranian Journal. Dordrecht (Holland), 1977, vol. 19. № 3/4.

466. *Zung С S. L.* Secrets of the Chinese Drama. N. Y., 1964 (1-st ed.: L., 1937).

# УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ, ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ, БОГОВ, НАЗВАНИЙ ПЬЕС И ИСТОЧНИКОВ РЕПЕРТУАРА КУКОЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ АЗИИ

Аббас 222, 223

Абдул Муталиб (Адинати Абдул Муталиб) 108

Абдуллах 108, 109

Абиаса 133

Абиманью 117, 133, 135

Абиманью-байи 134

Абхиманью 279

Абрапуспа 133

Авалокитешвара 183

Агни 8

Аджидсингх 163

Аладара (Алладарат) 111 —115,

135 Аксакдола Патхан 163

Амарсингх Ратхоур 156, 163—165, 167, 168

«Амарсингх Ратхоур» 161, 163, 168, 171

Амир Амбьях (Амир Хамза, Ме-нак Амир Хамза, Менак) 95, 99—100, 103—104, 107

Амир Анджилин 108, 109

Амир Хамза (Менак Амир Хамза) 95, 99, 100, 103—104, 105, 107, 108, 109, ПО, 127, 128

Амьин табин 191

Ангкара-мурка 117

Ангсанг Кадратуллах 109

Анджани 136

Анджасмара 129

Андини 133

Анируддха 46, 47, 85

«Анирут» 85

Аноман (Хануман, Ханоман) 133.. 280

Антабога 120

Антареджа 117, 133

Антасена 135

Апхай Мани (Пхра Апхай Мани) 87, 88, 91

Араяна (Нараяна) 103, ПО, 1 line

Ардавалика 133

Арджуна 14, 100, 111—118, 125. 129, 130, 133, 135, 176, 278, 281

Арджуна Сасра Бау 135

Арджунгор 163, 168

Аримба 104, 117, 129. 133—136

Аримби (Деви Аримби) 129, 134,. 135

Арузи 18

302

Асватама 117, 129, 133, 135

Аси-цукай 230

Асто 121

Астраджингга 110, 111

«Афзаль шах» («Шах Селим») 150

Ахунд 19

Баба 234, 236—238

Багонг 110—111

Бадаль 164

Бадаг 117

Бадаг писан 117

Бадега 117

Бадонг 97, 124

Байи 136

Бака 278

«Бака вадхам» 278

Бакуя 234

Бакхрун 108—109

Балад 117, 134

Баладева 117, 118, 133, 135

Бангбанг 117

Бановати 118, 133, 136

Бао Чжэн 77

Барма 285

Басодева (Басудева) 111—113, 116, 129

Ба-сянь 62, 63, 69, 184, 185, 280

Батара Гуру (Бетара Гуру, Шива) 134, 135, 137

Батара Кала (Кала, Баторо Коло) 126, 137

Бебас 118

Бегаван Абдул Сьюкур 108—109

«Бегство от морской великанши» 87

Белая Змея 179, 186

Бехула 46, 47

Бива 286

Билу 197, 202—204

Бима 111—112, 114—115, 117, 118, 129, 133, 135

Бисма 135

Бладу 104, 108, 111, 139

Бленчонг 131

Бома 117, 133, 135

Бомбе (гомбе) 175

Бомбеята (гомбеята) 175

Бонанг 132

Браджамусти 118, 133, 135

Брахма 133

Брахала (Брахоло) 127

Будайси (будай-си) 33, 38, 54, 55, 57, 58, 101, 102, 217

Букбис 129

Бунраку 226, 228, 229, 246, 261

Бунраку 226, 228, 229, 246, 261, 287

Бунсити 234—235, 237—239

Буонг чо 255

Бурисрава 117, 129, 133, 135

Бурхан 285

Бута (буто) ПО, 117, 118

Бута бебас 118

Бута Пенгунг 117

Бута Теронг (Бута-теронг) 133, 135

Бута тетеп 118

Бута Хиджаю (Бута-хеджо) 133, 135

Бута Чакил 136

Бутаи-гета 230

Бхагаватар 176

Бханд 163, 165

Бхарата 155

Бхатт 155

Бхима 14, 278—279

Бхишти 163

Вадхиар 12

Вакаотоко (Вака-отоко) 234—235, 237

Валин 14, 279

Валли 9—10

Валькамах 108—109

Ван (Молодой Ван) 32

«Ван убивает тигра» 32

«Ван отправляется в столицу сдавать экзамены» 32

«Ван женится» 32

«Ван напивается» 32

«Ван продает соевые лепешки» 32

Ванара 118

Васиста 133

Васуки 46

Ваянг 92—94, 96, 99, 142—143, 145, 269, 288

Ваянг бебер 92, 101

Ваянг вонг 92, 245

Ваянг голек 43, 92—101, 103—105, 107, 116, 133, 135, 137—138, 140

Ваянг голек гедог 99, 105, 107, 125, 280

Ваянг голек Дамар Вулан 99, 105, 107

Ваянг голек Менак («Менак») 99, 104, 127, 132

Ваянг голек пурво (пурва) 98—99, 107, 132, 280

Ваянг голек чепак 105

Ваянг киво 131

Ваянг клитик (кручил) 92, 94—96, 104—105, 107

Ваянг кулит 92, 288

Ваянг (кулит) гедог 92, 94, 100, 104—105

Ваянг (кулит) пурво 92, 95—98, 100—101, 105, 108, ПО, 119, 121, 124—127, 129, 131, 137—140, 245, 266, 280

Ваянг потэхи 94, 101

Ваянг тенген 131

Ваянг топенг 92, 130, 245, 280

Версасена 133

Вибисана 117, 129, 133, 135

«Викрама» 161, 171

Викрама 155, 156

Вильмана 133

Висну 135

Висну Гинггала 111, 115—116

Вишахари 45

Вишну 9

«Владыка призраков изгоняет злые силы» 64, 69

«Военная операция» 255

«Возвращение» («Снова вместе») 185

«Война Кришны в союзе с Арджу-ной» 175

Вонг Агунг Джаенгроно 104, 107, 128

«Восемь бессмертных приветствуют царицу Запада» 63

«Восемь бессмертных пьют вино» 184

Вреджет 112, 115

«Вручение сына» 62—63, 69

Вэнь-лао-шэн 74, 75

Вэнь-сяо-шэн 74

Вэнь-цзин 76

Вэнь-чоу 77

Вэнь-шэн 74, 75

Габу 236

Гагах 117

Гагах ангкара-мурка 117

Гагах пунггава 117

Гада Прунггусари 109—110

Галоун 197, 204

Гамбанг 132

Гамелан 92—93, 98, 131—132, 138, 141, 281

Ганапати (Ганеша) 12

Гандамана (Арья Гандамана) 111—115, 133, 135

Ганеша 9—10, 12, 88, 263

Гапит 120, 141, 146

Гаренг (Налагаренг) 110—111, 135

Гатуткача (Гатоткача, Гатоткочо) 117, 129, 133, 135, 281 Гебог 130

Гебог луар 130, 133—134

Гебог джеро 130, 133—134

Геде 117

Гембунг 120

Гендвали 163

Гендер 132

«Генералы семьи Ян» 77

Гента 234—235, 237—238

Гидаю 286

Голек 92—98, 101—105, ПО, 117, 119—121, 123—127, 130—132, 137—141, 143—144, 273, 280,288

Голек нггамбьонг (голек гамбьонган) 127, 130

Голям 151—152

Гомбе (бомбе) 175

Гомбеята (бомбеята) 175

Гонг 132

Гонг агенг 132

Гопа лила 15, 273

Гара свара (горо сваро) 109

Гуань-инь 183

Гуань-шэн 74

Гуань Юй 77

Гулабо 16

«Гулабо-Ситабо» 16

Гуль 150—151, 170—171

Гунунган (кайон) 92, 95, 118, 140'

Гуна (гуны) 14

Гунь 247

Гуру (Бетара Гуру, Батара Гуру, Баторо Гуру, Шива) 137

Гхагра 172

Гхоревала 163

Давала (Удавала, Савала, Пет-рук, Петро) 110—111, 117, 124, 127, 129, 133, 135, 139, 281

Дагелан 118

Дадамел варни варни 118

Даймё 240, 286

Даланг 92, 97, 101, 103-105, 107— 108, 110—111, 119—121, 124— 125, 130—140, 266

Далун 33

Дамар Вулан 99, 104—105, 111,. 125, 129

«Дамар Вулан» 117

«Даминфу» 30, 188

Дансити 234—235, 238

Дань 74—75

Даньцзыси 33

Дао-мя-дань 74

Дарасукэ 234, 236

Дарбар 159—160, 164, 167, 282.

Дарма 133

Дармакусума 112, 115

Да-чоу 77

Дасамука 117, 129

Да-хуа 76

Дева 115, 117

Девасена 8, 9

Деви Фатимах 108

Дебог 130

304

Демунг 132

Дервиш 152, 223—224

Джабанг байи 117

Джаенгроно (Вонг Агунг Джаенгроно) 104, 107

Джакатаванг 135

Джалантир 117

Джантоу куйлэйси 52

Джао Куан-инь 77

Джатака 85, 283—285

«Джаяддиса-джатака» 284—285

Джатаю 133

Джатра 48—49, 51, 172

Джаядрата 117, 133, 135

Дживен 104, 108, 111, 139

Джугэ Лян 251

Джулахин 163

Джун Куй 183—185

Джунгай-чодба 210—211, 215, 261

Джунгкунгмардеа 129

Джурусинден 140

Джхарувала 163

Дзёрури 225, 227, 286

Дзёсики-маку 231

Дзидаймоно 228

Див 18, 21—22, 169, 171

До 233

Догуси 230

Долак 15

Домбак 150

Дорна (Дурна, Дрона) 111—114, 117, 124, 129, 133, 135

Драупади 278

Друваса 133

Друпада 111—112, 115, 133

Друпади 111—112, 115, 133

Друстакету (патих сабранган) 133

Ду 283

Дугдуги 163

Дугдугивала 163

Дун Юн 63—64

Дурга 46, 120, 136

Дурмагати 133

Дурмука 133

Дурсасана (Арья Дурсасана) 112, 114—115, 117—118, 133, 135

Дурьйодхана 14, 279

«Дурьйодхана вадхам» 279

Духшасана 279

Дхоби 163, 166

Дхол 176

Дхола 162, 263

«Дхола—Мару» 161—162, 168, 171

Дхолак 158

Дхолаквали 158, 163

Дхолки 15

Дэйвакоунбан (Дейва) 203, 204

«Дэйвакоунбан» 203

Екамбэй 234—236

Жоу куйлэй 25

Зарб гир 150

«Засада на дороге номер десять»

*Zoo* «Затопление храма Золотой горы» 186

Зоджи 197, 202

Зой 246

Зой ныок 246

Зэйя 195, 199

Зэрдаб див 21

Ивафудзи 235

«Избитая мужем принцесса» 188

Индра 46, 47, 117, 133

Индраджит 117—118, 129, 133, 135

Иравана 133

Иравати 133

Исо 233

«История о потерянном рае» 254

«История добродетельной женщины» 254

Иоу 191

Иоу сон табин 191

Иоу тэй 191

Ноу тэй бвэ (пвэ) 191, 261

Иоу тэй табин 191

Иоу чи 191

йоу чи табин 191

Кагэкиё 237—238

Казий 18

Каин 121

Кайон (гунунган) 92, 95, 116, 127— 128, 131, 133, 138, 140

Кала (Батара Кала, Баторо Коло) 126, 137

Каласренгги 133

Кали 13

Калисахак 109

«Кальяна саугандхикам» 278

Камаджайя 117

Кангса 133

Кандхаи 15, 172

Кандхаи ната 15, 172

«Карагёз» 100, 149

Карбар-хан 164

Карна 117—118, 134—135

Картамарма 135

Касира 232

Касым 281

Ката 241—242

Ката боаси 242

Ката роппо 242

Ката Сугиаси 242

Ката усиробури 242—243

Ката Хнгути 243

305

Ката эри 242

Катонган 118

Катхакали 13, 174

Катхпутли 155—156, 160—161, 163, 263

Катхпутли-бхатт 155

Катхпутли нат 155

Кашог зан 150

Кебайя 124

Кеманча каш 150

Кенданг (генданг) 132

Кенонг 132

Кепьяк (кепрак) 132

Кетук 132

Кечипа 112, 114

Кидангканчана 133

Киити 234—236, 238

Кинтоки 234—235

Кичака 278

«Кичака вадхам» 278

Клана (Клоно) 130, 280

Кодогу 240

Колях 20

Комэй 234—235, 237—238

Корапэт 21

Котак 131, 133—136

Кояку 237

Крабок 86

Крепа 112—114

Крепини 112—114

Кресна (Кресно) 117, 127, 129, 133, 135

Крис 113—116, 121

Кришна 14—15, 44—45, 85, ПО, 163, 171—172, 174, 176

«Кришна и париджата» 176

Кришна лила 15

Кубера 278

Кугуцу 227

Куйлэй 25, 52, 101—102, 177

Куйлэйси 52

Кули талем 12

Кумбакарна 117—118, 129, 133—136

Куравары 8

Кумитнр 129

Кхон 84, 86

Кхусус 118

Кхусус павонган 118

Кхусус пандита 118

Кэйсэй 234—238

Кэмбиси (Кэнбиси, Кэбииси) 234—235, 237—238

Ладак 117

Ладу 163, 170

Лакад 107

Лзкон 92—93, 96—98, 104—105, 107, 110—111, 117, 127, 129, 131, 137—140, 280-281

Лакхорн 86

Лакхорн лэк 82, 85

Лакшмана 51

Ланконъянг 117

Лань Цай-хэ 280

Лао-дань 74

Ларасати 134

Ларасканда 133

Ласмана (Лесмана Мандра Кумира) 117, 133, 135

Лаханга 156

Лэй Гун 76

Лейла (Лейли) 163, 166, 170

Лемес 117

Лемес лунггух 117

Лемес ладак 117

Ленггик 117

Леутик 117

Ли (князь Ли) 251

Ли Те-гуай 280

Лиань-бэнь 62

«Ликвидация неграмотности» 255\*

Логендер 129

Локхиндор 46, 47

Лун-ван 77

Лунгп-х 117

Люй Дун-бинь 280

Л юти 150—153

Л янь Шань-бо 179

Магар 163

Маджну (Маджун, Меджиун) 163, 166, 170

Маймун 170

Маймунчи 170

Мактал 104, 108—109, 127, 139

Макута (макуто) 116 ,

«Маленький буддийский монах» 254

Малин 163

Малэй Джава 275

Манжирас 176

Мансингх 163

Мару 162, 263

Масамунэ 234, 236

Матак аджи 109

Матахэй 234—236

Матсвапати 129

«Махабхарата» 12—13, 44, 97, 105, ПО, 117, 156, 175, 191

Менак 99, 104—105, 107—108, 125

«Менак Амир Хамза» 105

«Менак Бахман» 106

«Менак Гандрунг» 106

«Менак Канин» 106

«Менак Каос» 106

«Менак Копарман» 106

«Менак Ларе» («Менак-Отрок») 106—108, 111, 127, 138

«Менак Марпннджун» 106, 306

«Менак Нгабеси» 106

«Менак Нгаджрак» 106

«Менак Нгадис» 106

«Менак Сандрил» 106

«Менак Судараверти» 106

«Менак Сулуб» 106

Менак Джингга 129

Менак Кончар 129

Мийорин 237

Миномото Есицуне 286

Минхуан (Сюань-цзун) 177, 185, 283

Митиюки 231

Мобарэк 20—21, 38, 151—152

Моноша 44—47, 49

Мранма (бранма) 193

Мриданг 176

My лань (Хуа My лань) 179, 188

Муа зой ныок 246

Мулянь 179

«Мулянь спасает мать» 179

Муруган 8—9

Мустоко 119

Мусумэ (мусмэ) 234—238

Мын Хо 251

Мэн Цзян-нуй 179

Наваб 16, 164, 282

Нага 197

Нагагини 133

Назам уд-дин 163

Найагенггонг 111, 129

Накадо 200

Накула 117, 129, 133, 135

Намби 9

Нанг 266

Нанг сбаек тхом 272

Нанг яй 272

Нарада 9, 112, 135

Нараяна (Араяна) 129, 133, 135

Наси-вари 236

Нат (наты) 197, 200, 203—204, 284

Нат 155

Ната 15, 175

Нач 44

Начневали 163

Нгруват (руват, руватан) 104

Нила виллаку 12

Ниньгё 225, 227, 233, 286

Ниньгё дзёрури 225—229, 232, 240—241, 244—245, 261, 266—268, 287

Ниньгё цукай 227, 229

Нэккарэ 21

Ню Мо-ван 58, 279

«Обручение небесной девы» 69

О-Дансити 235

Одзии 237

Одзуто (Одзюто) 234—235

Омо-цукай 230, 232

Онивака 234—235

Оноэмон 234

«Оракул» 209, 211

О-офуку 235—236

Офуку 234—235

Пава катхакали 11, 13

Пава кутху (пава кутту) 11, 272

Павонган 110—111, 118, 281

Пакем 92, 107—108

Пакхавадж (пакхавак) 15, 172

Палван качаль 23, 39—40, 100 273

Палгунади 133

Панакаван 110—111, 117—118

Пандал 12

Панджи 100, 104—105, 107, 125

Пандита 117—118, 132—133, 135

Панду 135

Пар (пхард) 282

Пара Гандарва 118

Пара Дева 118

Пара Денава 118

Паранггаруда 133

Парвати 8

Парекан 117

Париксит 135

Париджата 176

Патих 118, 124

Патих Денава 112, 116

Патих Сабранган 133

Патих Тамби Джумирил 108

Патта 163

Паттебаз 163, 166, 170

Псндопо 130

Песинден 140

Петрук (Петрок, Петро, Давала, Удавала, Савала) 110—112, 114, 127, 135, 281

Пильпили 163, 170

Пинджаман 125

Пипихари 158

Пипхат 91

«Под сенью ив» 63

Покок ПО, 280

Поммаль 11, 173

Поммальаттам 11, 173

Понггава (пунггава) 117—118

«Потопление французского корабля» 255

«Поход на запад Сюэ Дин-шаня» 62

Прабакеса 135

Прабу Бинти Бакхам 108—110

«Праздник восхода Солнца» 262

Прампоган (рампоган) 92, 95, 118, 127

Прахаста 117—118, 135

«Притхвирадж» 161, 171

Пробо (праба) 97, 124

«Производство в чин» 62, 64, 70

Пуджа 46

Пунджи 176

Пупа 278

Пурана 175

«Путешествие Восьми бессмертных на Восток» 63

«Путешествие в четыре конца света» 283

«Путешествие на Запад» 30, 55, 179, 287

Путли (путтали, путталика) 155

Путран 118

Путри 117

Путул 44

Путул гхар (путул хат) 48

Путул нач 43—45, 47—49, 84, 86, 102, 270

Пхару 184

Пхисуа Самут 87—89

«Пхра Апхай Мани» 87, 91

Пью 193

Пэхлэван (Пэхлэван кэчэль, Кэ-чэль Пэхлэван, Пеглеван-ка-чель) 18—24, 37—38, 154

Пэхлэван 152, 170

«Пэхлэван кэчэль» («Пэхлэван ка кэчэль») 23, 273

Равана 51, 83—84, 117, 120, 129— 130, 133, 135, 176, 279—280

Раден Ину (Панджи) 100

Раден Мактал (см. Мактал)

Раджа себеранг 118

Раджас 14

Раджасик 14

Радха 15, 44, 172

Раксаса 118, 135

Рама 44, 51, 83—84, 120, 133, 135, 139 279

«Рэмаяна» 44, 91, 97, 105, ПО, 117, 156, 175, 191

Рампоган (см. прампоган)

Рамсигх 163

Рана 156

Рангга Лаве 129

Ребаб 132

Рева 263

«Речные заводи» 30, 62, 179, 279

Рнчикан 118

Ронггенг 126, 128

Рубай 147

Рубанд 151—152

Рукма 175

«Рукмангада» 174

Рукмини 134, 174—175

Сабдапалон 111, 129 Сабук 121

Сада носин 234, 236

Садева 129, 133, 135

Сайн 199

Сакка 200, 284

Сакуни 117, 124, 133, 135

Сакхи кандхаи 15, 172

Сакхи ната 15, 172

Салаватхан 163, 168

Салья 118, 129, 133, 135

Самба 133, 135

Сампани 133

Сангхара 89

Саннин-цукай 231

Саперевала 163

«Саркардаляр» 168

Сарон 132

Сарпаканака (Серпанака, IUvp-панакха) 118, 120, 135—136

Сасигане 231

Сатрия 117

Сатрня гондронг 135

Сатрия ладак 135

Саттва 14

Саттвика 14

Саугандхика 278

Саун 195

«Свадьба Субраманьи» 8

Сваха 8

Селим (Шах Селим) 149—150

Семар 96, 104, 110—112, 114, 117г 124, 127, 133, 135, 139, 281

Сембада 117

Сембах 113, 115

Сепуку (харакири) 243

Серпанака 118

«Сестры Чынг» 254

Сета 117, 129

Сетьяки (Сатьлки) 129, 133, 135

Сёгун 243

Си ван-му 63

Сижан 247

Син Самут 87

Сингарудра 133

Синджата 114

Синдзюмоно 229

Синзо 234—235

Синта (Сита) 129, 134

Снратаю 234, 236

Сири 116

Сисья 118

Сита 83—84, 125, 279

Ситабо 16

Сканда 8—9

Сламетан 137—138

Сленданг 114, 123, 128

«Смерть Гатуткачи» 128, 138

«Сокрушение Раваны» 176

«Союз верноподданных» («Союз-сорока семи», «Тюсингура») 228, 286, 308

«Союз с Кришной» 176

Сриканди (Сри Канди) 111—115, 129, 133, 136, 280

Сри Суван 87

Субадра (Сумбадра, Сумадра, Субхадра) 111, 113—116, 118, 125, 129, 133, 136

Субастри 134

Субраманья 8—9, 11

Субхадра 176

Сугрива 14, 133

Сулинг 132

Сумпинг 126

Сунь У-кун (Сунь Укун) 55—56, 58, 76, 251, 279

«Сунь У-кун трижды пытается завладеть Волшебным Опахалом» 58, 279

Сурамадента 108

Сураманггала 108

Сурапати 108

Сурат 151

Суто 234—235

Сутра 175

Сутрада гомбе (бомбе) 175

Сутрадхара 155

Сут-сутак 24, 150

Суюдана (Суйодхана) 117, 133, 135

«Счастье Субхадры» («Свадьба Субхадры») 176

Сымэйбань 179

Сэвамоно 228

Сэрвеназ ханом (Сэрв-е-наз ханом) 21

Сюаньсы куйлэй 117

Сюань-цзан 55, 279

Сюй-шэн 74

Сямисэи 225, 232, 286

Сямисэн-хики 227, 232

Сяньси 179

Сяо-дань 74

Сяолун 33

Сяо-хуа-лянь 77

Сяо-чоу 77

Табак-кош 281

Табла 282

«Табличка Ли Луна» 61

Тазиэ 222

Таджмахал 156—157

Такэудзи 234, 236

Тари 237

Тамас 14

Тамасик 14

Тамтанус 104, 127

Таю 227, 232

Тетеп 118

Теу 253, 257—258

Тиджамин 200, 203—205, 284

Тира шила 12

Тисмархан 163, 165—166

Тисянь куйлэй 179

Тогог 136

Топенг 124

Топенг будайа 130

Топенг Клана 130

Топенг Равана 130, 280

Топ лес 104, 108, 111, 139

Тсрао 234, 236

Триджата 129

«Троецарствие» 30, 62, 77, 91, 179, 287

Тудинг 121 Ту-ди 63

Тулку (трулку) 285

Туруб котак 131, 133—136

Тутупан 124

Тхана 15

Ты Тхык 254—255

«Ты Тхык» 254

Тэсниф 150

Тэсури 231

«Тюсингура» («Канадэхон тюсингура») 228—229 Тянь 283

Уграсена 133

Удава 117, 129, 133

Уддуку 10

У-дань 74, 78

Улао-шэн 74—75

Умармайя 108—109

«Унарут» 85

Унарут 85

Унт 163

Унтвала 163

Уса 85

У-сяо-шэн 74

Уттара 278

«Уттара сваямварам» 278

У-цзин 76

У-чоу 77

Уша 46, 47, 85

Ушас 262

У-шэн 74

Фарраш баши 152

«Фея Мальва» 58, 279

Фируз 21, 23

Ф\кэояма (Фукэ-ояма, Фукэ ояма) 234—239

Фуназоко 231

Фури 241

Фуси 246—247

Фэнь-мянь 76

Хадак 212, 285

Хаджлэ 152, 281

Хануман (Ханоман, Аноман) 14, 48, 50, 83—84, 104, 112, 116, 118, 135, 140, 279

Хань Сян-цзы 280

Харакири 286

«Харишчандра» 174

Харишчандра 174

Хат тео 254

Хат туонг 251, 254, 287

Хидари-цукай 230

Хоксам 108, ПО

Хуа-гуан 283

Хуа-дань 74, 78

Хуа-лянь 75

Хубилган 285

Хун 82—83, 86

Хун крабок 82, 85—87

Хун луанг 82—83

Хун яй 82—84, 270

Хусейн 220—221

Хэ Сянь-гу 280

«Хэзрэт-е Аббаси» 222

Хэймэ 17, 150

Хэймэ йе кэмэр 23, 273

Хэймэ щэб бази 150

Хэй-тоу '76

Хэтима 233

Цао Го-цзю 280

Цзин 38, 61—62, 74—76

Цзюйлин (Цзюй-лин) 33

Цисяньнюй 63

Цумэ 237—238

Цынъи 74, 78

Цэцэг 286

Цюй Юань 247—248

Цюнь-шэн 74

Цяньсы 177

Ча-дань 74, 78

Чадыр-хайаль 168

Чандо 46—47

Чаранган ПО, 139, 280

Чемпала 132

Ченгала 12

Ченда 12

Чепак 105

Чепот П0-П2, 114—115, 117, 124, 129, 133, 135, 139

Чжан Го (Чжан Го-лао) 280

Чжу Ин-тай 179

Чжунли Цюань (Хань Чжун-ли) 280

Чжанчжунси 33

Чжао Сюаньтань 64—65, 69

«Чжао Сюаньтань укрощает тигра» 31, 64

Чжу Ба-дзэ 30, 55, 58, 76, 279

<>Чжу Ба-дзе и невеста» 55, 58— 59

Чжунгай чодба 210—211, 215

Чжэн Хэ 251, 287

Читрасена 135

Читраюда 133, 135

Чоба (чодба) 218

Чобдар 160, 163—167, 169—170

Чодба 210—211, 213, 215

Чойчжон (чойчжун) 210—212, 218

Чонди 46

Чоу 74^75, 77, 80

Чынг 254

Ша-сэн 55, 279

Шагерд 150

«Шах Селим» («Афзаль Шах») 150, 152, 154

Шахсэ-вахсэ 221

Шива 8—9, 135

Шидж 46 ,

Шимр 222—223

Шишупала 174—175

Шонока 46

Шоутао куйлэй 33

Шоуто цзинси 33

Шуи куйлэйси 246

Шурпанакха 51

Шэб-бази (хэймэ шэб-бази) 149—150

Шэн 62, 74—75

Экалайа 135

Эмбан геулис 128, 135, 138

Эмбан кембу 128, 135

Эмбан пердапа 128, 133

Эмбан рангкунг 128, 133

Эпьоудо 197, 200—202, 206, 284

Эр-хуа 76

Юдистира 117, 133, 135

Юдхиштхира 14

Юй 247

Юйцзин 248

Юка 232

Юсуп Ади 108—109

Яньло-ван 77

Ясоул 169—170

Ясно 234, 236, 238—239 !

SUMMARY

*Traditional Oriental Puppetry, Main Types of Round-Puppet Shows* is a follow-up to the 1983 monography titled "Traditional Oriental Puppetry. Main Types of the Theatre of Flat Images". In this second book the author analyzes three-dimensional puppet shows with descriptions of traditional performances of Iran, India, China (Tibet included), Japan, Myanma (Burma), Thailand, Vietnam and Indonesia (Java).

Summing up historical facts available to date and deliberating on them as far as the limits of the collected material permit, including an analysis of the origin and the development of individual puppetry trends and the art form as a whole, the author gives an account of the "language" of the shows, their expressive means, as well as provides her view of its connection with religion, dwelling on how much Oriental puppetry influenced the Western puppet theatre. Mention is also made of the recently activated process of the reverse of influence of methods,, devices and dramatic patterns of the Western puppetry on that of the East.

Basic components of the artistic language of puppetry are decisive for the taxonomic division of the collected material and the layout of the book. With the imagery of the show in puppetry being a top priority issue determined by the puppet itself, by its shape and technicalities of its revival, it is the type of the puppet and the method of controlling it that underlie this classification. With a great diversity of traditions of the Oriental theatre of the round puppet, they can be broken down into three major groups. One is the finger puppets (which sit on the puppeteer's hand like a glove, and hence their European name of "glove puppets"). The second group is-formed by the stick puppets (puppets whose heads are mounted on top of a vertical stick — in certain traditions this stick has the addition of two rods connected to the wrists of the puppet and responsible for its jestures, hence the European name of the species, the "rod puppet"). The third group is the puppet on the strings (suspended on overhead strings and governed from above, known in European languages as the "marionette"). Each category occupies its own separate part in the book, the sequence of the parts reflecting the intensification of the movement within the stage space, as the movement is another major element of the language of the puppetry art.

Along with the widely known forms, the author describes unique ones which can either enlarge the reader's knowledge of the puppet theatre expressive means, or draw his attention to the impact they have had, outside their limited expansion sphere, on the Western theatre (for instance, the influence

311

of the Japanese "Ningyo Joruri" tradition). The description of these unique forms can be found in Part Four of the book.

Results of observation of the collected material and its analysis can be summed up in the following way: I. Different—by their degree of archaism — layers are evident in the traditional forms of the Asian puppet performances remaining in 20th century. This allows to trace the path of the development of the puppet theatre the world over in other ways than relying on one's imagination only in a theoretical way. Concrete examples help here. 2. Practically all of the Asian traditional puppet shows surviving to date are evidently or latently related to religion. 3. Two main methods of show presentation can be traced in the artistic language of the Asian traditional puppetry: illusory, which presents puppets as creatures who seem to live a life of their own; disillusionary, which keeps the actor who manipulates the puppet visible to the audience. In many traditions "the author's narrative" predominates over what characters say. In their appearance the characters are ascribed national features and they reflect canons of local folk drama. 4. The history of the puppet theatre is an almost uninterrupteb tide-and-flow interaction of various theatres and traditions, the East having had a tremendous impact on the language of the present-day puppet art. In the puppetry today there is a powerful backfire influence by the modern Western theatre on the traditional Oriental puppetry. 5. In its interplay of impact-borrow process the borrowed device as a rule is not reproduced completely. It is rather transformed to re-emerge in a new form (for example, the functions performed by the live actor in the traditional Oriental puppet theatre and their transformations in the present-day Western puppet theatre).

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Введение ...................... 3**

**Часть 1. Куклы на пальцах** (перчаточные)........ **7**

*Глава 1.* В Индии.................... 8

*Глава 2.* В Иране.................... **17**

*Глава 3.* В Китае.................... 25

*Глава 4.* К вопросу о связи русского «Петрушки» с Востоком ... **37**

**Часть II. Куклы на палке** ........... **43**

*Глава 5.* В Индии.................... **44**

*Глава 6.* В Китае.................... 52

*Глава 7.* В Таиланде................... **82**

*Глава 8.* На Яве . ................... 91

*Глава 9.* Тростевая кукла1 Явы и советский театр........ **141**

**Часть** III. **Куклы на нитках**.............. **147**

*Глава 10.* В Иране................... **147**

*Глава П. В* Индии................... **154**

*Глава 12.* В Китае.................... **177**

*Глава 13.* В Мьянме (Бирме)............... **189**

**Часть IV. Уникальные формы**............. **208**

*Глава 14.* Тибетский театр масляных кукол.......... **208**

*Глава 15.* Иранские поминальные куклы........... **220**

*Глава 16.* Музыкальные пьесы «дзёрури» на японской кукольной

сцене .................... **225**

*Глава 17.* Вьетнамские куклы на воде.......,..... **246**

**Заключительная часть**................. **260**

*Глава 18.* Кукольные традиции Востока **и процесс исторического**

развития **театра кукол** .............. **260**

*Глава 19.* Кукольные **традиции Востока и выразительные средства**

**современного театра кукол ............ 264**

**Примечания ..................... 278**

**Библиография . .................... 289**

**Указатель . . . ................... 303**

**Summary....................... 311**

