

**ДАРЫ ВОСТОКА: ОБОГАЩЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ
СРЕДСТВ ЗАПАДНОГО ТЕАТРА КУКОЛ
ПОД ВЛИЯНИЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ АЗИИ**

Для традиционного театра кукол Европы (включая Россию) были характерны перчаточные куклы (русские народные кукольники называли их «петрушками») и куклы, управляемые сверху нитками (в терминологии русских народных кукольников — «марионетки»). В европейской традиции кукловод всегда был скрыт от глаз публики, было принято создавать иллюзию самостоятельной жизни куклы. Однако к настоящему времени типы кукол и способы их показа стали разнообразнее, появились новые, не знакомые ранее. И можно проследить, как некоторые из них вошли в художественный язык западного театра кукол, в его выразительные средства под влиянием Востока.

Влияние Китая.

Первые упоминания о представлениях, в которых силуэты плоских кукол действуют на фоне белого экрана, появляются в Европе в XVIII в. Их называли «китайскими тенями»¹. Каким путем они попали в Европу, остается неясным. Немецкие исследователи предложили гипотезу, согласно которой китайские кукольники сопровождали войска монголов, а затем — купцов, везших свои товары по Великому Шелковому Пути. По мнению этих историков, представления силуэтного театра («теневого» — в европейской терминологии) попали в Европу в Средние Века, и путь их пролегал через Переднюю Азию². Гипотеза родилась под большим влиянием турецких представлений, известных под именем их героя — Карагёза. Благодаря близости и сравнительной доступности Стамбула для европейских путешественников представления, называемые «Карагёз», были довольно подробно описаны в европейской литературе. Однако возникает вопрос: если народы Передней Азии забыли о китайских корнях своих представлений, то почему термин «китайские тени» вынырнул в Европе? Не более ли вероятно, что путь подобного вида представлений в Европу был менее длинным и долгим? И не

связан ли он скорее всего с увлечением европейцев, в первую очередь французов, китайским искусством? Волна этого увлечения приходится на начало XVIII в. В эти времена могли появиться и первые «теневые» спектакли.

Переняв основной принцип — показ силуэтов через полотно подсвеченного экрана, — в деталях европейские кукольники отходили от восточных традиций. Так, если в силуэтных театрах Азии работают с кожаными фигурами, и, как правило, выбор животного для изготовления этой кожи не случаен, связан с определенными верованиями, то европейские кукольники, не обремененные «лишними» знаниями, заменяли дорогую кожу картоном, жестью, а иногда использовали для создания на экране силуэтов и живых людей. В последнем случае на экране действительно появлялись тени от человеческих фигур. Был также моден прием, когда тень создавалась комбинацией пальцев и была похожа на какое-нибудь животное — собаку, раскрывающую пасть, зайца, шевелящего ушами, и т.п.

Кроме того, фигурки упростились. У них, как правило, отсутствовали подвижные детали, они вырезались из одного цельного куска материала и перемещались по экрану застывшим силуэтом. Во второй половине XIX в. европейские «теневики» увлекались механикой, с помощью которой фигурка могла делать однообразные повторяющиеся движения. Например, точильщик ножей нажимал ногой на точильный станок, цимбалист бил палочками по цимбалам и т.п. Для сравнения можно напомнить, что фигурка китайского силуэтного театра состоит из 11 деталей, что позволяет ей делать копирующие человека жесты, принимать различные позы — садиться, кланяться, стрелять из лука, подносить предмет и т.д. Управляют на Востоке такой шарнирно-сочлененной куклой несколькими тросточками. Искусство тонко нюансированного жеста, свойственное, например, китайским или яванским плоским куклам, в европейском «теновом театре» не привилось³. Но принцип показа силуэта на белом экране обогатил выразительные средства западного театра кукол. А восточная трость управления прижилась в европейском театре объемных кукол, которых стали называть «тростевыми».

Влияние Явы (Индонезия).

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 исследователей — исключительной 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 руками. Длинные, шарнирно-соединенные в плече и локте руки ваянгов делали их жест необычайно красивым и выразительным. Редкий европеец, побывавший на далекой Яве, оставался к ним равнодушен и не привозил оттуда «дышащих острых, странной красотой кукол»⁴. К концу XIX в. в Европе образовалось довольно значительное число частных и даже государственных коллекций этих кукол. Большие собрания ваянгов хранились в Голландии, Англии, Германии (и продолжают там храниться, несмотря на все катаклизмы XX в.).

Попадали ваянги и в Россию. В 1868 г. более ста плоских фигур приобрел Московский Румянцевский музей. Сейчас эта коллекция хранится в музее Антропологии при Московском Государственном университете. Начиная с 1885 г. небольшие партии ваянгов, как плоских, так и объемных, поступали в Музей антропологии и этнографии Санкт-Петербурга. В начале XX в. коллекция ваянгов была у петербургского искусствоведа, сотрудника журнала «Аполлон» Ю.Л. Слонимской. Украшали ваянги и дома московских жителей. Москвичка Н.Я. Симонович-Ефимова в своих «Записках петрушечника» упоминает, что видела она «в одном частном доме» древнюю куклу такой именно системы» (т.е. управляемую тростями)⁵. В начале XX в. в артистических кругах уже знали яванские ваянги, о них говорили, писали⁶. А в 1912 г. в любительском кукольном театре австрийского художника Рихарда Тешнера появился спектакль, куклы которого были сделаны по образцу объемных деревянных ваянгов.

Р. Тешнер не был на Яве. Но в 1911 г. он путешествовал по Голландии. В ее музеях он увидел коллекции перво-

классных яванских ваянгов. Эти куклы, видимо, так поразили художника, что, вернувшись домой, он сделал спектакль — стилизацию под «ваянг голек», даже, скорее, не стилизацию, а копию, т.к. он не только скопировал технику управления и внешний вид кукол, но и использовал для спектакля и один из традиционных яванских сюжетов⁷. Однако в те времена у Р. Тешнера не нашлось последователь. Тешнеровская тростевая кукла — результат чисто формального заимствования, абсолютно точно скопированная с яванской — на европейской почве не прижилась, и еще около двух десятилетий европейский театр кукол следовал традиционным способам кукловождения. До тех пор, пока тростевая кукла не появилась в театре художницы Н.Я. Симонович-Ефимовой и ее мужа, скульптора-анималиста И.С. Ефимова.

Ефимовы начинали работать с перчаточными куклами. О Р. Тешнере они ничего не знали, как не знали вначале о яванских куклах. Пока у них на ширме выступал петрушка и его традиционные партнеры, потребности в изменении техники кукловождения и самих кукол не возникало. Но очень скоро Ефимовы стали расширять свой репертуар, выводя его за рамки традиционной «Комедии о Петрушке». И сразу же сказались высокая степень привязанности перчаточных кукол к своей традиционной драматургии. «Они только и могут, что держать под мышкой палку и наносить ею удары», — разочарованно писала Н.Я. Ефимова⁸.

И вот в начале 20-х годов прошлого века у Ефимовых зарождается прием, который очень близко подвел их к театру тростевой куклы: Ефимовы вынули свои пальцы из ручек-рукавов перчаточной куклы и удлиннили руки персонажей, приблизив их пропорции к натуральным, человеческим. Чтобы эти руки безжизненно не болтались, их прикрепляли к какому-нибудь предмету, нижний конец которого спускался за ширму и позволял управлять этими кукольными руками. Так ходил у них, опираясь на палку, «дедушка Крылов» (вторая рука была намертво пришта к сюртуку), так летала, держась обеими руками за помело, Баба-Яга. Это не были еще в полном смысле слова тростевые куклы: голова была насажена на палец кукловода, жесты были скованы узкой функцией предмета, вложен-

ного 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 была сразу же ими освоена. «Увидела я 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-Яги⁹. А в 1926 г. в их театре появляются первые персонажи из будущего спектакля «Макбет»: Макбет, леди Макбет и Макдуф¹⁰ — первые уже безусловно тростевые куклы.

Под влиянием Ефимовых, трость, создающая жест куклы, вошла в спектакли Центрального театра кукол, руководимого С.В. Образцовым. Там появился термин «тростевая кукла». В мастерских театра прошла как бы вторая волна влияния яванских ваянгов: если у ефимовской тростевой куклы не было третьей трости, управляющей головой (голова насаживалась на палец), то в театре Образцова она добавилась и была названа яванским термином «гапит» . Термин стал известен кукольникам благодаря статье Л.А. Мерварт «Малайский театр»¹¹. Если у ефимовских кукол трости крепились ближе к локтю (Ефимовы стремились маскировать технику управления одеждой персонажа, трости у них не были видны, но жест оказывался менее гибким, выразительным, чем у ваянгов), то в театре Образцова трости рук спустились к запястью. На тростевых куклах был поставлен самый знаменитый спектакль театра — «Необыкновенный концерт». Труппа Образцова объехала с ним весь мир, повсюду имела огромный успех и много способствовала введению в практику западных кукольников тростевой куклы.

Влияние Японии.

Во второй половине XX в. выразительные средства западного театра кукол обогатились еще одной формой показа спектакля и способом управления куклой. В этом слу-

чае сказало влияние японской традиции «ниньгё дзёрури» («ниньгё» — кукла, «дзёрури» — драматическая поэма, исполняемая чтецом под звуки трехструнного инструмента «сямисэн»).

В японской традиции «ниньгё дзёрури» куклой управляют открыто, на глазах у публики. Куклы крупные, но меньше человеческого роста (примерно 3/4 от него). Куклой, как правило, управляют три кукловода: главный и два помощника. Кукловоды одеты в черные балахоны с капюшонами, закрывающими лица. Только в одном театре, работающем в этом стиле, — «Бунраку» — главный кукловод в некоторых эпизодах работает в парадном кимоно и с открытым лицом.

В этой традиции у куклы нет «тела»: она состоит из головы и плечевой рамы, на которую надет костюм, к раме крепятся руки, у мужских персонажей — ноги. Голова управляется короткой палкой-рукояткой, прикрепленной к затылку куклы. Главный кукловод левой рукой держит рукоятку — он фактически носит куклу (вся тяжелая из-за костюма кукла висит на его левой руке) и при этом управляет головой. Он же правой рукой создает жесты правой руки куклы. Первый помощник управляет жестами левой руки куклы. Второй помощник управляет ее ногами, а у женских персонажей, куклы которых не имеют ног, создает иллюзию походки, шевеля изнутри подол кимоно.

Японское влияние на западных кукольников стало проявляться после гастролей театра «Бунраку» по Европе и Северной Америке в 60–70-х годах XX в. В России «Бунраку» в те годы не был, но в 1958 г. в Москву приезжала труппа с острова Авадзи, работавшая в традиции ниньгё дзёрури¹². Представления японцев произвели очень сильное впечатление на западных кукольников. После них все чаще стали управлять куклой открыто, не прячась за ширму или падугу (короткий верхний занавес, скрывающий помост, на котором стоят кукловоды в театре марионеток), а в руках у них все чаще оказывалась кукла, висящая на короткой палке-рукоятке головы и управляемая этой палкой.

Одним из примеров японского влияния может служить спектакль театра Образцова «Божественная комедия». Премьера этого спектакля состоялась вскоре после гастролей труп-

пы с Авадзи. Главными персонажами — Адамом и Евой — управляли актеры в темных комбинезонах с капюшонами, закрывающими лица. Они носили куклы, держа их за рукоятки, прикрепленные к затылкам кукол. Позы и жесты персонажей кукловоды откровенно создавали своими руками в черных перчатках (куклы были вырезаны из поролона, легко принимали разные позы, делали разные жесты).

Кукольные фестивали последующих за гастролями японцев лет довольно часто позволяли видеть на открытой сцене кукловода, стоящего рядом с куклой и управляющего ею с помощью рукоятки головы.

Под влиянием японских кукольников в профессиональный язык западных кукольников вошел термин «бунраку». Однако термин окончательно не устоялся: одни обозначают им спектакли открытого показа¹³, другие называют «бунраку» кукол, висящих на короткой палке-рукоятке головы¹⁴.

Японская кукла в западной интерпретации значительно упростилась. Ею управляет один актер-кукловод. Это чаще всего кукла со свободно болтающимися руками и ногами. От японской традиции было заимствовано самое существенное: палка-рукоятка, прикрепленная к затылку куклы, с помощью которой кукольник носит своего персонажа, и открытый способ показа, когда актер стоит на сцене рядом со своим персонажем.

В заключение хотелось бы отметить, что заимствованные новые для Запада виды кукол и способы их показа почти никогда не становились прямым, непереработанным заимствованием. Усвоение восточных приемов и техники не было простым копированием (а когда было, как спектакли Р. Тешнера, то не получало развития, не приживалось на западной почве). Заимствования, как правило, были творческим процессом, одна из характерных черт которого — «избирательный интерес» к заимствованному материалу, его переосмысление¹⁵.

1. К концу XIX в. китайская окраска термина стала уходить из обихода европейцев, заменяясь географически нейтральным термином «теневого театр». Следует отметить, что термин «тене-

вой театр» не отражает сути восточного приема, т.к. в представлениях Азии фигуры обычно прижимаются к полотну экрана и зрители видят не тень, а силуэт фигуры. В китайском театре экран устанавливается для этого чуть наклонно (нижняя его грань вдвинута к кукольникам), фигурки как бы ложатся на экран.

2. Историей силуэтного или «теневого» театра больше всего занимались немецкие ученые. В первую очередь среди них следует назвать Георга Якоба. См.: Jacob G. 1) *Geschichte des Schattentheaters*. Berlin, 1907; 2) *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Hannover, 1925; 3) *Das orientalische Schattentheater*. Stuttgart, 1931.

3. О европейских представлениях «теневого» театра см.: Chesnais J. *Histoire générale des marionnettes*. Paris, 1947; Whanslaw H.W. *Shadow Play*. Redhill; London, 1950; Симонович-Ефимова Н.Я. *Теневой театр // Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол*. Л., 1980.

4. Симонович-Ефимова Н.Я. *Записки петрушечника*. М.; Л., 1925. С. 100.

5. Там же.

6. Балльер М. *Wajang. Яванский кукольный театр // Студия импрессионистов*. Спб., 1910. Кн. I. С. 28-30; Craig G. (Ed.). *Javanese Marionettes // The Mask*. Florence, 1914. V. 6. Nr. 4. April; Hagemann C. *Spiel der Völker*. Berlin, 1921. (Erste Auflage. Berlin, 1919). Русский перевод: Гагеман Л. *Игры народов мира*. Вып. I. Пг., 1923. С. 120-135.

7. Hadamowsky F. *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*. Wien; Stuttgart, 1956.

8. Симонович-Ефимова Н.Я. *Записки петрушечника... С. 105.*

9. Там же. С. 100.

10. Yefimov A. *Yefimov's Puppet Theatre (Manuscript)*. М., 1964.

11. Мерварт Л.А. *Малайский театр // Восточный театр*. Л., 1929.

12. В Москву хотели пригласить труппу Бунраку, но японско-го импрессарио не устроили условия. Тогда начались переговоры с лучшей труппой Авадзи (в то время на острове работали 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.

13. *The Language of the Puppet* (Eds. L.R. Kominz and M. Levenson). Vancouver; Wash, 1990. P. 46.

14. Устное сообщение редактора английского кукольного журнала «Animation» Пэнни Фрэнсис, в настоящее время покинувшей этот пост.

15. Парникель Б.Б. Трансформация и переосмысление заимствованного литературного материала // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974. С. 323–378.

С.В. Банит

ТРИ ШАИРА О ВОЙНЕ

Конец XIX — начало XX в. ознаменовалось активной литературной деятельностью в рамках как старых жанров, так и новых. Авторы пытались успеть отразить стремительное развитие общества, используя уже известные приемы, появилось огромное количество произведений самого различного содержания. Но столь бурное расширение тематического диапазона нередко шло в ущерб художественной глубине, так как в стремлении успеть за историей певцы не слишком заботились о художественной форме. Не успевая сложиться в единый художественный организм, многие произведения не пережили породившего их времени. Часть произведений, написанных на рубеже XIX–XX вв., можно условно назвать «газетными», поскольку они основывались не на личном опыте автора или на материалах сказаний о недавнем прошлом (как основное количество исторических шаириров классического периода), а на газетных статьях. Красота часто подменялась размерами (это особенно верно для сочинений конца XIX — начала XX в.).

Таким образом, рассмотрев произведения переходного периода, мы можем сказать, что они действительно отличаются чрезвычайной широтой и новизной тематики, простотой изложения, но авторы все еще придерживаются некоторых жанровых канонов.

Факты требовали художественной реакции независимо от того, насколько их природа допускала художественное отражение. Таких средств отражения оказалось три:

- по-прежнему поиски достаточно прочной сюжетной опоры в фактах,
- стремление к документальному описанию факта,
- стремление к отражению факта в рамках старых сюжетных схем.