

## **И. Н. СОЛОМОНИК. ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР КУКОЛ ВОСТОКА: ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ТЕАТРА ОБЪЕМНЫХ КУКОЛ. М., 1992. 312 С.<sup>1</sup>**

Рецензируемая книга принадлежит автору, хорошо известному своими исследованиями, раскрывающими мир восточного театра. Это продолжение вышедшей в 1983 г. под таким же названием книги, посвященной театру плоских изображений. Трудам исследовательницы присущи стройность и логичность композиции, глубокий анализ материала, весьма осторожные, но четко сформулированные выводы. Все эти черты характеризуют и рецензируемую книгу. В ней содержится объемный материал в широких географических (от Дальнего Востока до Передней, Южной и Юго-Восточной Азии) и хронологических (от периода зарождения театра кукол вплоть до наших дней) рамках. Помимо данных о восточном театре автор привлекает типологические параллели из русского и западноевропейского кукольного искусства. Весьма разнообразны источники, из которых И. Н. Соломоник извлекает материал. Это не только научные публикации, но и коллекции многих музеев мира, архивные материалы, картины, литографии, гравюры, буклеты, фотографии — словом, все, что может дать хоть малейшую информацию по интересующей автора теме. Многолетняя работа в научном отделе Театра кукол им. С. В. Образцова, изучение творческого процесса создания спектаклей, большой опыт просмотров различных кукольных представлений, в том числе крайне редких (из Китая, Японии, Таиланда), личные беседы с представителями этого искусства из разных стран позволили собрать и представить в книге уникальные сведения, в ряде случаев могущие служить первоисточником. В этом смысле работа И. Н. Соломоник а бы сравнила с полевыми наблюдениями этнографов. Нет необходимости доказывать, какому широкому кругу специалистов — востоковедов, искусствоведов, этнографов, театральных деятелей — такая работа может быть крайне полезной. Между тем из-за мизерного тиража (800 экз.) книга окажется недоступной для многих заинтересованных читателей. Поэтому считаю целесообразным более подробно, чем это требовалось бы в другом случае, изложить основное содержание книги и выводы автора, попутно давая там, где необходимо, свои комментарии к ним.

Рецензируемое исследование состоит из введения, четырех частей и заключения. Во введении обосновывается принцип классификации объемных кукол, базирующийся на формальном признаке — способе управления ими. Выделяются три типа кукол, каждому из которых посвящена отдельная часть книги: куклы на пальцах (перчаточные), куклы на палке, куклы на нитях (марионетки). Каждый тип кукол рассматривается в нескольких вариантах, представленных в разных культурных традициях Индии, Китая, Ирана, Таиланда, Индонезии (Явы), Бирмы. Специальный раздел отводит-ся уникальным формам кукольного театра, которые, по мнению автора,

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано в: Восток. 1995. № 1. С. 191–196.

хоть и не вполне вписываются в вышеназванный ряд, тем не менее оказывают большое влияние на развитие нового западного театра кукол. К ним относятся тибетский театр масляных кукол, иранские поминальные куклы, японские музыкальные пьесы *дзёрури* и вьетнамские куклы на воде. В заключительной части И. Н. Соломоник формулирует свое понимание процесса исторического развития театра кукол в связи с изучением восточного театра, а также прослеживает влияние кукольных традиций Востока на выразительные средства современного театра кукол в целом.

Такое построение книги дает возможность зримо представить ареал распространения того или иного вида кукольного театра, а в собственно кукольном искусстве проследить развитие того, что составляет его специфику, т. е. эволюцию жеста, нарастание свободы движения в сценическом пространстве — от довольно скованного у перчаточных кукол до максимально свободного у марионеток. Каждая часть построена, насколько возможно, по единому плану, в котором отражены география соответствующих кукольных представлений, история их изучения и происхождения, терминология, к ним относящаяся, даны подробнейшие описания устройства кукол, техники кукловодства, а также репертуара на уровне сюжета и его глубинного понимания. Части книги снабжены сценариями и текстами пьес с обширными примечаниями. Многие разделы внутри каждой части заканчиваются краткими обобщениями, касающимися в основном связей соответствующего типа театрального представления с религиозно-обрядовой деятельностью (или отмечается отсутствие таковых), а также доминирующих элементов художественного языка (вербального или пластического, иллюзионного или деиллюзионного).

Первая часть книги, посвященная куклам на пальцах, сообщает характерные черты театра перчаточных кукол Индии, Китая и Ирана. Автор отмечает сохраняющуюся явную связь с религией, преобладание словесной формы в системе выразительных средств, деиллюзионный способ показа в Индии, более светское содержание пьес, преобладание пластической формы выражения и иллюзионный способ показа в Китае; наконец, полный отрыв от религии, ориентацию на народные низы в репертуаре, преобладание словесной формы выражения, иллюзионный способ показа в партнерстве живого актера с куклой в Иране. И. Н. Соломоник убедительно показывает, сколь серьезное влияние на русского «Петрушку» оказала китайская перчаточная кукла, и прослеживает возможный путь этого влияния через Среднюю Азию. Автор высказывает также свои соображения о стадийном развитии театра перчаточной куклы от древней его формы, служившей религиозным целям и распространенной в основном в Южной Индии, через промежуточный этап китайской перчаточной куклы, еще не оторвавшейся от религии, но уже далеко отошедшей от нее, к поздней стадии, представленной иранской перчаточной куклой, полностью оторвавшейся от религии, «высокой культуры», и больше ориентированной на народные низы.

Уже в первой части книги проявились, на мой взгляд, все достоинства и уязвимые места этого глубокого и многопланового исследования. Наибо-

лее сильная, с моей точки зрения, сторона книги — скрупулезный анализ, систематизация и классификация материала, относящегося к сугубо эстетическому, театральному аспекту кукольного искусства. Основываясь на весьма скудной информации, И. Н. Соломоник, тем не менее, выстраивает определенную театральную систему или, во всяком случае, выявляет ее элементы. Если выше, говоря об источниках, я уподобила работу И. Н. Соломоник полевым наблюдениям этнографа, то сейчас, по глубокому проникновению в суть театральной техники представлений, относящихся к далеким эпохам и странам, я сравнила бы ее труд с трудом археолога, когда она по отрывочным свидетельствам реконструирует целое театральное действие. Справедливо исходя из того что традиционный театр кукол Востока помимо эстетических несет в себе множество внеэстетических функций, прежде всего религиозно-магических, автор старается выявить их. Но если во всем, что касается театрального аспекта, И. Н. Соломоник предельно осторожна в описаниях, безупречна в формулировках, рассмотрении театральных элементов во всей сложности их взаимодействия, то, обращаясь к внеэстетической области театра, она, на мой взгляд, допускает иногда и упрощенный подход, и приблизительные решения. Понятно стремление автора в обширном и весьма разнообразном материале уловить процессы и направления их движения во времени. В этом смысле теория стадийности, к которой обращается автор, в какой-то степени отражает эти процессы, но не исчерпывает всего их многообразия. Уже в первой части книги ощущается несколько преувеличенное значение, которое автор придает идее стадийного развития театра, выделяя при этом стадии по степени связи театрального действия с религией. Даже если полностью принять утверждение о существовании древней формы перчаточной куклы, служившей религиозным целям, то имеющийся в книге материал о перчаточных куклах Ориссы, Уттар-Прадеша и даже Тамилнада не подтверждает в полной мере эту связь. Пожалуй, только традиции Кералы более всего соответствуют данному утверждению, но и в таком случае оно относится не столько к театру перчаточных кукол, сколько к танцевальной драме Катхакали, которой куклы явно подражают. Материал книги по этому и другим видам театра убедительно свидетельствует, что по крайней мере в Индии и Китае существовала богатая общетеатральная традиция, оказавшая влияние на все театральные жанры. Можно ли вообще, имея столь ограниченные свидетельства о перчаточных куклах, говорить о стадийном развитии именно этого вида театра вне общетеатральной традиции? В то же время И. Н. Соломоник как будто не склонна безоговорочно принимать мнение, высказанное рядом исследователей, о возникновении перчаточной куклы на определенной стадии развития у разных народов еще в доисторические времена. Как уже отмечалось, убедительно показана роль китайских перчаточных кукол в возникновении некоторых сюжетных номеров и в деталях технического устройства русского «Петрушки». Сам же китайский театр этого вида появился довольно поздно, чуть ли не в XVII в., и заимствовал при этом свой репертуар и театральные реквизиты из театра живого актера,

не будучи, таким образом, эволюционной формой некоего древнего театра перчаточных кукол типа южноиндийских.

Вторая часть книги, посвященная куклам на палках, начинается с бенгальских представлений *путчул нач*, которые, как считает автор, являются культовым действием с ярко выраженным характером и иллюзионным способом показа. Наиболее богатой и изощренной традицией театра кукол на палке обладает Китай. И. Н. Соломоник характеризует устройство кукол, стиль, репертуар, амплуа, грим, костюмы, символику цвета этого вида китайского театра в двух его разновидностях — северной и южной. Автор отмечает, что китайский театр кукол на палке (как, впрочем, и театр перчаточных кукол) воспроизводит основные приемы и условности общекитайской театральной традиции, прежде всего театра живого актера.

После небольшого раздела о тайландском театре автор переходит к обширной главе, с моей точки зрения, наиболее интересной, посвященной яванскому театру тростевой куклы. В этом разделе изложена история изучения и бытования яванского *ваянг голека*, впервые дана подробнейшая классификация кукол с учетом музейных коллекций Москвы и Петербурга, приведены интереснейшие тексты пьес, очень «зрелищно» описаны сами представления. Но и здесь хочу упрекнуть автора в излишне прямолинейном подходе к тому, что прямо не относится к театральной эстетике, в данном случае — к пониманию роли шамана и шаманизма в возникновении этого театра. И. Н. Соломоник не разделяет мнения К. Хиддинга о шаманистских истоках сунданских представлений на том основании, что нет свидетельства о применении кукол в практике сунданских шаманов. Однако следует иметь в виду, что шаманское влияние сказывается не только в практическом использовании шаманами кукол. Оно проявляется и в функциональной значимости представлений, и в поведении действующих лиц и кукловода, и в глубинных сюжетных коллизиях, т. е. в целом комплексе эстетических и внеэстетических связей, которые явно и скрыто присутствуют в спектаклях. Художественно-творческие потенции шамана и шаманских действий прямо или косвенно оказывали большое влияние на многие виды театра, точнее, на ритуально-театральные действия, и среди них на *ваянг пурво* (плоскостный театр), являющегося ближайшим «родственником» *ваянг голека* (объемный театр). Поэтому вряд ли возможно, как это делает И. Н. Соломоник, полностью отрицать хотя бы косвенное влияние шаманизма на яванский театр объемной куклы.

В связи с затронутой проблемой взаимоотношений двух видов яванского театра — *ваянг пурво* и *ваянг голека* — хочу также высказаться по вопросу о возникновении последнего, поскольку ему уделено большое внимание в рецензируемой книге. Здесь, в сущности, речь идет о роли китайского театра кукол на палке в возникновении *ваянг голека*. И. Н. Соломоник не утверждает категорически, что *ваянг голек* появился под влиянием китайского театра. Вообще, по дискуссионным вопросам она старается объективно изложить все точки зрения и лишь потом либо присоединиться к какой-нибудь из них, либо высказать свою. В то же время

она склонна связать рождение ваанг голека с китайским театром кукол на палке. Аргументами в пользу подобной точки зрения служат гипотетическая этимология слова *голек*, восходящая к южнокитайскому *куйлэй* («кукла»), наличие некоторых элементов реквизитов и некоторых средств в выразительной системе. В конечном счете И. Н. Соломоник приходит к выводу о позднем происхождении этого вида театра на Яве, сложившегося на перекрестке китайского и мусульманского влияний не ранее XVI в., скорее всего во второй половине XIX в. Материал, имеющийся в книге, убедительно демонстрирует максимальную близость ваанг пурво и ваанг голека в стиле, технике управления куклами, репертуаре и во многих других деталях художественного языка. Автор полагает, что ваанг голек является, по существу, копией театра плоских кожаных кукол, хотя и с некоторым расширением репертуара и сужением функций ряда каналов в плане выражения.

Если суммировать все, что говорится в книге о китайском театре кукол, то у читателя складывается впечатление о существовании мощной общекитайской театральной традиции, включающей в себя театр живого актера и все разновидности кукольных театров. Все виды китайских театров используют один и тот же репертуар и перенимают друг у друга элементы художественного языка (грим, пластика, вокальное исполнение и т. п.). Внутри единой театральной традиции шел интенсивный культурный обмен, все виды театра как бы питали друг друга. Во многих случаях влияние этой традиции сказывалось за пределами Китая — в театральных представлениях Японии, Бирмы, Таиланда, Вьетнама. Что же касается Явы, то на ней существовала не менее сильная собственная театральная традиция, служившая источником возникновения многих театральных видов, в том числе и ваанг голека. Это не исключает, однако, заимствований сюжетов и театрального реквизита из других традиций, в частности китайской, так как театр Явы в силу своих принципиальных особенностей всегда был и традиционным, и очень современным искусством, живо откликающимся на веяния времени (кстати, И. Н. Соломоник отмечала это в книге, посвященной театру плоских изображений). Мне кажется, именно в таком ракурсе надо рассматривать проблему китайского влияния в становлении кукольных театров Востока, занимающую важное место во всей книге.

Подлинным открытием автора является, на мой взгляд, установление путей проникновения яванской тростевой куклы в современный кукольный театр, в частности в российский. Выявление непосредственных и косвенных связей европейских мастеров кукольного искусства с восточными традициями кукловождения, влияния восточных традиций на творческую фантазию выдающихся русских мастеров Ефимовых открывает новую, неизвестную до сих пор страницу в истории кукольного театра.

В третьей части книги описывается самый распространенный в Азии вид театра — театр кукол на нитках. Уделив немного внимания индийским и иранским марионеткам, имеющим немало общего в системе выразительных средств, автор переходит к Китаю, где этот вид театра достиг наивыс-

шего развития благодаря самой сложной конструкции кукол и блистательной, виртуозной технике актеров-кукловодов. Завершается третья часть разделом о бирманском театре марионеток, который, как убедительно показывает автор, сложился под китайским влиянием.

Четвертая часть рецензируемой книги посвящена уникальным видам кукольного театра. Строго говоря, можно было бы тибетский театр масляных кукол, иранские поминальные куклы, вьетнамские куклы на воде рассмотреть во второй части (куклы на палке), а японские *ниньгё дзёрури* — в третьей части (куклы на нитках). Но сами куклы названных видов и представления с ними отличаются такой необычностью, что действительно заслуживают особого внимания. Уникальны не только сами куклы, но и материал, связанный с ними и вводимый автором в научный обиход. Это относится, в частности, к тибетским масляным, иранским поминальным и вьетнамским водяным куклам.

Заключительная часть рецензируемой книги состоит из двух разделов: «Кукольные традиции Востока и процесс исторического развития театра кукол»; «Кукольные традиции и выразительные средства современного театра кукол». В первом разделе в какой-то мере повторяются выводы, сделанные в предыдущих главах, и даются обобщающие характеристики более высокого уровня. Если ранее автор выделяла стадии развития кукольного театра по степени его связи с религией (на мой взгляд, следует говорить о ритуале), то в заключительной части выступает еще один признак, определяющий стадии, — степень использования куклы. Линия стадийного развития театра выстраивается таким образом: частичное использование кукол в религиозном действе — целиком «кукольное» выражение ритуала — постепенная утрата куклами ореола священности. Одновременно с этим разрастается сюжетно-развлекательное начало, происходит постепенная десакрализация кукол, приводящая, в конце концов, к превращению театра в разряд эстетических развлечений и сопровождающаяся предельным усложнением техники кукловодства. Последняя стадия развития театра кукол — деградация кукольного искусства, сужение круга его зрителей до простонародных низов. Однако богатый и разнообразный материал, которым насыщена книга, нередко сопротивляется, если не сказать резче — противоречит, предложенной схеме стадийного развития. Если еще можно согласиться с тем, что в японском театре *ниньгё дзёрури* отражен этап полной десакрализации кукол и превращения кукольного театра в разряд зрелищ, то отнести к этому же этапу китайских марионеток, представления которых буквально слиты с религиозно-магическими обрядами (что подчеркивает и автор), я считаю большой натяжкой. Развитие театра кукол, как и театра вообще, по линии отрыва от ритуала, десакрализации кукол и усложнения техники управления куклами — один из возможных путей развития, но не единственный. Пример китайского театра кукол на нитках (а если обратиться к театру плоских изображений, то и вааян пурво) показывает, что, долгое время оставаясь ритуалом и театром одновременно, он достигает необычайной высоты в технике управления куклами. Многие

виды театра кукол изначально могли не иметь связи с религиозными обрядами, а родились из других игровых форм. Можно ли считать русского «Петрушку», иранские представления кукол на палке или на пальцах деградированными формами кукольного искусства, как бы ритуалом, низведенным до уровня обыденной жизни? Для этого надо точно знать, что когда-то эти представления имели отношение к высокому ритуалу. Вряд ли необходимы и поиски обязательно ритуальной основы, так как помимо религии и ритуала есть ряд весьма распространенных игровых и обрядовых форм, из которых рождаются театральные представления, в том числе и кукольные. Нельзя забывать о том, что в любом ритуале и обряде обязательно присутствует элемент театральности, театрализованного действия, но не из каждого вырастает театр. В этом отношении можно несколько по-иному, чем это сделано в книге, взглянуть на относительно небольшой материал, касающийся иранских перчаточных кукол и кукол на палке, индийских перчаточных кукол из Ориссы или Уттар-Прадеша. Связать их с ритуалом довольно трудно. Но иранские поминальные куклы — явные участники ритуала, религиозного шествия, однако представления с ними не стали настоящим театром. Автор это чувствует и предлагает считать их зачаточной формой театра. То же можно сказать и о тибетском театре масляных кукол, который И. Н. Соломоник называет театром условно. Впрочем, все эти вопросы связаны с тем, что называть театром, а это уже особая тема. Суть моих замечаний к предложенной автором схеме эволюции театра кукол сводится к следующему: на основании имеющегося в книге материала исторический путь развития кукольного театра представляется мне более сложным и извилистым, гораздо более многовариантным, чем предполагает теория стадильности.

Приверженность идее стадильного развития, на мой взгляд, привела автора и к расширительному применению сравнительно-типологического метода. Типологические параллели — это прекрасная иллюстрация сходства в разных традициях, но вряд ли с их помощью можно восстанавливать недостающие звенья в развитии какого-либо театрального вида. А тенденция к этому прослеживается, например, в высказывании автора о том, что выявленные архаичные пласты в традиционном театре Востока могут восполнить ту часть наших знаний, которая касается предыстории европейского театра. Правда, тут же возникает существенный вопрос: может быть, эти пласты вообще не были известны европейскому театру? Справедливо ради отмечу, что подобная тенденция остается чисто теоретической, а практически И. Н. Соломоник больше выявляет сходные театральные элементы, возникшие в результате влияний и заимствований. Вполне убедительных примеров подобного рода по всей книге приводится множество.

В заключительной главе книги эта проблема поднята на более высокий уровень, касающийся взаимоотношений искусства Востока и Запада. В ней дан подробный анализ театральных постановок европейских кукольных театров, в которых были творчески использованы восточные традиции кукловодства, получили новое рождение тростевые и перчаточные кук-

лы, значительно трансформированные на европейской почве, усвоены различные формы сочетания живого актера и куклы и другие выразительные средства традиционного театра кукол Востока. Не остался без внимания автора и противоположный вопрос: возвращение на Восток собственных традиций в сильно измененном под воздействием западноевропейского театра виде.

В заключение, не повторяя высоких оценок книги И. Н. Соломоник, я хотела бы кратко выразить свои впечатления от знакомства с ней следующим образом. Впервые появился обобщающий труд по истории и теории кукольного театра Востока. Представленный в нем исключительно богатый, во многом уникальный материал открывает широкую перспективу его использования, дальнейшего осмысления и интерпретации специалистами разных областей знания. Идеи, высказанные автором, рождают у читателя встречное движение мысли, желание развить их, иногда в ином направлении, чем предлагает автор, т. е. вызывают стремление вступить с ним в научный диалог. Не это ли верный признак творческого исследования?