
И. Н. Соломоник

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА НАРОДНОГО ТЕАТРА КУКОЛ

(ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК НАРОДНОГО КУКОЛЬНОГО
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ)

Народный театр кукол, народное кукольное представление заключали в себе комплекс идей, которые охватывали сложившиеся у народа понимание мира, исторического процесса, философские взгляды, моральные и эстетические принципы. Традиционный театр кукол хранил и передавал от поколения к поколению накопленную коллективной памятью культурную информацию. Его представление можно рассматривать как одну из форм выражения общественного сознания. Поэтому изучение народных кукольных спектаклей чрезвычайно полезно, оно открывает еще один путь проникновения в культуру народа, хранителя данной традиции.

В научной литературе полнее всего отражена материальная сторона народных кукольных представлений. Основной вклад в разработку этого направления внесли этнографы. Большой интерес ученых вызывали (и продолжают вызывать) проблемы происхождения театра кукол. Создано много гипотез, реконструирующих его истоки и пути развития в предшествующие эпохи. Примерно со второй половины XIX в. появляются записи текстов. Сначала это были пересказы содержания, а затем и дословные фиксации представлений. Они позволили перейти к анализу драматургии. Это направление зародилось уже в XX в. и сейчас продолжает успешно развиваться¹.

В данной статье мы хотели бы обратить внимание на один из очень существенных, но пока еще мало исследованных аспектов народного театра кукол — на художественный язык его представлений. Под художественным языком мы понимаем систему выразительных средств кукольного спектакля, в состав которой помимо словесного способа выражения входит целый ряд несловесных. Мы хотели бы подчеркнуть, что несловесные способы выражения играют чрезвычайно важную роль в народном кукольном спектакле.

Необходимо также отметить, что каждый театр вырабатывает свой собственный художественный язык, создает свою систему выражения идей. А так как представление всегда является актом общения между театром и его зрителями, то знание законов и условностей данного театра предполагается не только у тех, кто находится на сцене и говорит на этом художественном языке, но и у тех, кому адресовано представление. Нарушение этого условия может повлечь за собой неправильное понимание идей представления. Когда перед нами естественное соотношение «народный театр — его постоянный зритель», это условие не нарушает-

¹ Так, например, сравнительно недавно была защищена диссертация, посвященная анализу драматургии русского «Петрушки» (А. Ф. Некрылова. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX—XX веков. Автореф. канд. дис. Л., 1973).

ся: театр дает представление по сложившейся у народа традиции, «говорит» на хорошо знакомом, «родном» зрителю художественном языке, зритель, являясь носителем данной традиции, точно понимает этот художественный язык и смысл представления. Однако, когда возникает соотношение «народный театр — посторонний зритель» или «народный театр — его исследователь», это элементарное условие может оказаться нарушенным. Так, например, некоторые европейские путешественники, говоря о явлениях восточной традиции, переносили понятия и представления своей культуры на описываемый объект. Мы встречаемся с таким подходом в работе немецкого режиссера Карла Гагемана, в которой он описывает яванский теневой театр². Мешало верным оценкам и то, что некоторые исследователи упускали из виду принадлежность традиционного театра — даже живущей его формы — по сути к другой, более древней эпохе, более древнему искусству, законы которого он сохранил и которым подчиняется, и что законы искусства разных эпох часто не только не совпадают, но прямо противоположны, «стоят вопиющим противоречием», как выразился один из крупнейших специалистов по древнерусской иконе П. А. Флоренский³. Ошибку такого рода допускал и голландский этнограф В. Рассерс, подходя к архаичному яванскому театру с позиций современного искусства.

Насколько важно при анализе традиционного кукольного представления учитывать принципиальные различия в законах современного и архаического искусства и насколько спорными могут оказаться выводы, построенные на собственном привычном опыте восприятия художественных произведений, можно показать на двух небольших примерах из работы В. Рассерса о происхождении яванского театра «ваянг кулит»⁴.

В этом театре, который по технике может быть причислен к теневым, так как в нем используют плоских кукол и экран, публика, в конце XIX в. размещалась по обе стороны сцены-полотна. Представление оказывалось двусторонним зрелищем: одна часть зрителей видела спектакль плоских кукол, другая — теневой спектакль. Это породило в научной литературе споры о том, где было первоначальное место зрителей, был ли этот театр при своем зарождении чисто теневым и публика на стороне кукольника появилась позднее, или наоборот. В. Рассерс был создателем гипотезы о нетеневом происхождении этого театра. В системе своих доказательств он оперирует фактом многоцветной раскраски фигур. Ему представляется очень «странной» трудоемкая работа по украшению кукол, если кукла служит лишь «инструментом», с помощью которого получают черный силуэт⁵.

С точки зрения современного искусства этот ход рассуждений выглядит вполне логичным и убедительным. Но возникает вопрос, можно ли подходить к искусству древнего ваянга, опираясь на логику и законы восприятия современного искусства? Можно ли, исследуя роль цвета в древнем искусстве, принимать во внимание только его эстетическую функцию? Не более ли закономерно подходить к нему с позиций так называемой «магической теории»?

В. Рассерс все время говорит о древности ваянга, выясняет его связи с первобытными ритуальными обрядами, отмечает священный характер его фигур, глубокое уважение, которое испытывают к ним яванцы. Но в таком случае не более ли логично искать смысл раскраски не в том эффекте, который могут сами по себе произвести полихромные куклы, а в тех магических свойствах, которыми наделялись цвет и процесс

² К. Гагеман. Игры народов, вып. I — «Индия». Пг., 1923, гл. «Яванский театр теней».

³ П. А. Флоренский. Обратная перспектива.— «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 198, 1967, с. 381.

⁴ W. H. Rassers. On the origin of the Javanese theatre.— «Panji, the culture hero». The Hague, 1959 (эта работа В. Рассерса была впервые опубликована в 1931 г.).

⁵ W. H. Rassers. Указ. раб., с. 132, 133.

раскраски в древнем искусстве? Можно напомнить, что у некоторых народов до сих пор сохранилось подобное отношение к цвету и раскрашиванию. А. А. Формозов приводит пример из жизни австралийских племен, которые «периодически „ретушируют“ росписи на скалах, полагая, что это придает изображению мифических персонажей свежие силы. Если рисунки не подновлять, наступит засуха, погибнут съедобные растения и животные»⁶.

Вероятно, при анализе древнего ваянга нельзя не учитывать его подчиненности законам архаического искусства. Но тогда аргументация, основанная на видимости цвета, т. е. на законах восприятия современного искусства, становится менее убедительной и бесспорной, а сам факт раскраски перестает казаться «странным», даже если зрители не могли видеть полихромное изображение⁷.

Другой аргумент В. Рассерса строился на том, что герои представления делятся на «левую» и «правую» партии и что места этих партий на экране соответствуют гравой и левой руке кукольника. Отсюда Рассерс делал вполне логичный, с точки зрения современных норм восприятия искусства, вывод: лишь та часть публики, которая сидит на стороне кукольника, видит представление в правильном соотношении и правильной группировке. Зрители теневой стороны получают изображение партий в неправильном, обратном соотношении, и, следовательно, исконное место зрителей — на стороне кукольника⁸.

Однако если и к этому факту подойти с позиций древнего искусства, то несовпадение правой и левой партии с правой и левой рукой зрителя теней предстает совершенно в ином свете.

Сравнительно недавно исследователи древней живописи обнаружили, что позиция древнего и современного художника по отношению к изображаемому миру различна. В современном искусстве точка зрения художника — внешняя по отношению к изображаемому на картине миру, она совпадает с точкой зрения человека, рассматривающего картину. Современный «потребитель» произведения искусства приучен к такому совпадению. В средневековом искусстве Европы и в архаическом искусстве вообще действовал другой закон: «Позиция древнего художника прежде всего не внешняя, а внутренняя по отношению к изображению... он... помещает себя и нас как бы внутрь... изображаемого пространства»⁹. Древний художник пользовался «орфографией», по которой «живописный рассказ ведется от лица... находящегося внутри пространственной системы». «Система, к которой он принадлежит, по отношению к нам повернута на 180 градусов»¹⁰. «Зритель такого пространства... — наш визави... мы как бы принимаем на себя... его систему восприятия»¹¹. «Чтобы начать смотреть его глазами, т. е. воспринимать живописную форму, нужно повернуть систему пространства в нашу сторону на 180 градусов»¹². Если рассматривать индонезийский театр как область архаического искусства, то можно допустить, что и он подчиняется закону «внутренней позиции» художника. Не исключено, что в эпоху, когда

⁶ А. А. Формозов. Очерки по первобытному искусству. М., 1969, с. 250.

⁷ Видимость цвета нельзя рассматривать как важное преимущество зрителей, сидящих на стороне кукольника, еще и потому, что фигурам ваянга свойствен смысловой параллелизм раскраски и резьбы: вся информация, закодированная в цвете, дублируется в линиях силуэта и, более того, силуэтная характеристика персонажа гораздо шире цветовой. Так, например, если цвет лица фигуры выражает свойства характера, темперамента, то эти же качества с гораздо более тонкой нюансировкой передаются через форму глаза, рта, линию профиля, наклон головы.

⁸ W. H. Rassers. Указ. раб., с. 136, 137.

⁹ Б. А. Успенский. О семиотике иконы. — «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 284, 1971, с. 197.

¹⁰ Л. Ф. Жегин. Язык живописного произведения. М., 1970, с. 67.

¹¹ Там же, с. 76.

¹² Там же, с. 104.

складывались каноны этого театра, человеку не было свойственно изображать действительность с внешней точки зрения, ставить себя в положение постороннего наблюдателя. Древний кукольник составлял с изображением на экране как бы одну систему и при этом не учитывал, что зритель, сидящий напротив, за экраном, видит зеркальное, повернутое на 180 градусов изображение. А древний зритель ваянга вполне вероятно был приучен к такой системе восприятия изображения на экране. Если принимать во внимание этот закон древнего искусства, то несовпадение места «левой» и «правой» партии на экране с левой и правой рукой зрителя, сидящего на теневой стороне, перестает казаться нелогичным, а сам факт этого несовпадения, как нам кажется, теряет силу веского доказательства нетеневого происхождения представлений «ваянг кулит».

Приступая к анализу традиционного кукольного представления, очень важно найти ключ к его художественному языку, подойти к нему как «к предмету дешифровки, пытаясь выявить особый язык художественных приемов, т. е. специальную систему передачи того или иного содержания»¹³. Но для этого нужно прежде всего разобраться, из чего же складывается художественный язык театра кукол, по каким законам происходит перевод его идей, его содержания в чувственно воспринимаемый зрителями план, какую форму приобретают идеи в представлении. Этот важный, правда трудноуловимый, аспект народного театра кукол до сих пор остается очень мало исследованным. С постановкой вопроса мы встречаемся в статье П. Г. Богатырева¹⁴, а с первой попыткой описания элементов кукольного спектакля — в книге М. М. Королева¹⁵, который подразделяет компоненты кукольного спектакля на основные (относя к ним кукольника и куклу), вторичные (рассматривая среди них «слово», «музыкальность» и «красочность», причем понятие красочности распространяется им на все остальные компоненты: актерское исполнение, куклу, музыку и т. д.) и дополнительные (имеются в виду заменяющие куклу «натуральный предмет», «руки актера», «актер в маске» и «кукольник без куклы»).

Но поскольку П. Г. Богатырев не дал конкретного описания семиотики кукольного представления, а схема М. М. Королева нам кажется недостаточно точной и малопродуктивной с точки зрения подхода к кукольному представлению как к «предмету дешифровки», мы хотели бы предложить наше понимание художественного языка народного театра кукол.

Прежде всего в художественном языке искусства кукол можно выделить план содержания (комплекс идей спектакля) и план выражения (материальная часть спектакля и условия соотнесения плана содержания с планом выражения).

План содержания тесно связан с драматургией. В основе плана содержания народного кукольного спектакля лежит та часть общего массива драматургического материала, которая излагается за время одного представления. Однако идеи драматургии могут быть истолкованы исполнителями каждого конкретного представления с некоторыми расхождениями. Содержание конкретного представления всегда как-то отклоняется от существующего вне представления массива драматургии. И особенно это существенно для народного театра кукол, репертуар которого хранился в устной свободной форме.

План выражения включает, во-первых, материальные элементы спектакля, все то, что должен видеть и слышать зритель. В кукольном спектакле это прежде всего кукла, голос актера (если он говорит за куклу

¹³ Б. А. Успенский. Указ. раб., с. 178.

¹⁴ П. Г. Богатырев. О взаимосвязи двух близких семиотических систем. — «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 308, 1973.

¹⁵ М. М. Королев. Искусство театра кукол. Л., 1973

или комментирует действие), музыка и т. д. Во-вторых, к нему можно отнести условия, по которым смысловое начало спектакля соотносится с материальным.

План содержания можно рассматривать на нескольких иерархически связанных смысловых уровнях.

1. На уровне элементарных признаков персонажей и действия (например, значения отдельных жестов или различных цветов, или определенных мелодий).

2. На уровне конкретных персонажей пьесы и их поступков, конкретных событий пьесы; элементы этого уровня представляют собой определенные сочетания единиц уровня признаков (например, сочетание красного колпака, длинного носа, пронзительного высокого тембра голоса, дубинки, которая постоянно опускается на спины и головы партнеров, создает характеристику главного героя русской «Комедии о Петрушке»).

3. На уровне общих идей представления, отвлеченных понятий, абстракций, выраженных через конкретных героев и конкретные события пьесы.

План выражения представляет собой сложную систему, включающую ряд взаимосвязанных знаковых подсистем, или способов выражения содержания. Если подходить к кукольному спектаклю как к акту коммуникации, то подсистемы художественного языка можно разделить на две группы в зависимости от каналов коммуникации, с которыми они связаны (см. табл. 1). Одна группа связана со звуковыми каналами, другая — со зрительными. На звуковых «работают» *слово* (система естественного языка, оппозиции стилей, разнообразные поэтические приемы литературного языка), *тембр* (система речевых характеристик, среди которых в кукольном спектакле ведущее место занимает тембровые оппозиции)¹⁶, *музыка* (система музыкального языка представления). На визуальных каналах «работают» *пластика* (система движений в сценическом пространстве), *силуэт* (скульптурная форма куклы, система линий и плоскостей), *цвет* (система цветовых оппозиций), *композиция* (символическое использование сценического пространства).

Соотношение этих подсистем в художественном языке кукольного спектакля и определяет специфику языка кукольного искусства, его отличие от языка других видов искусств.

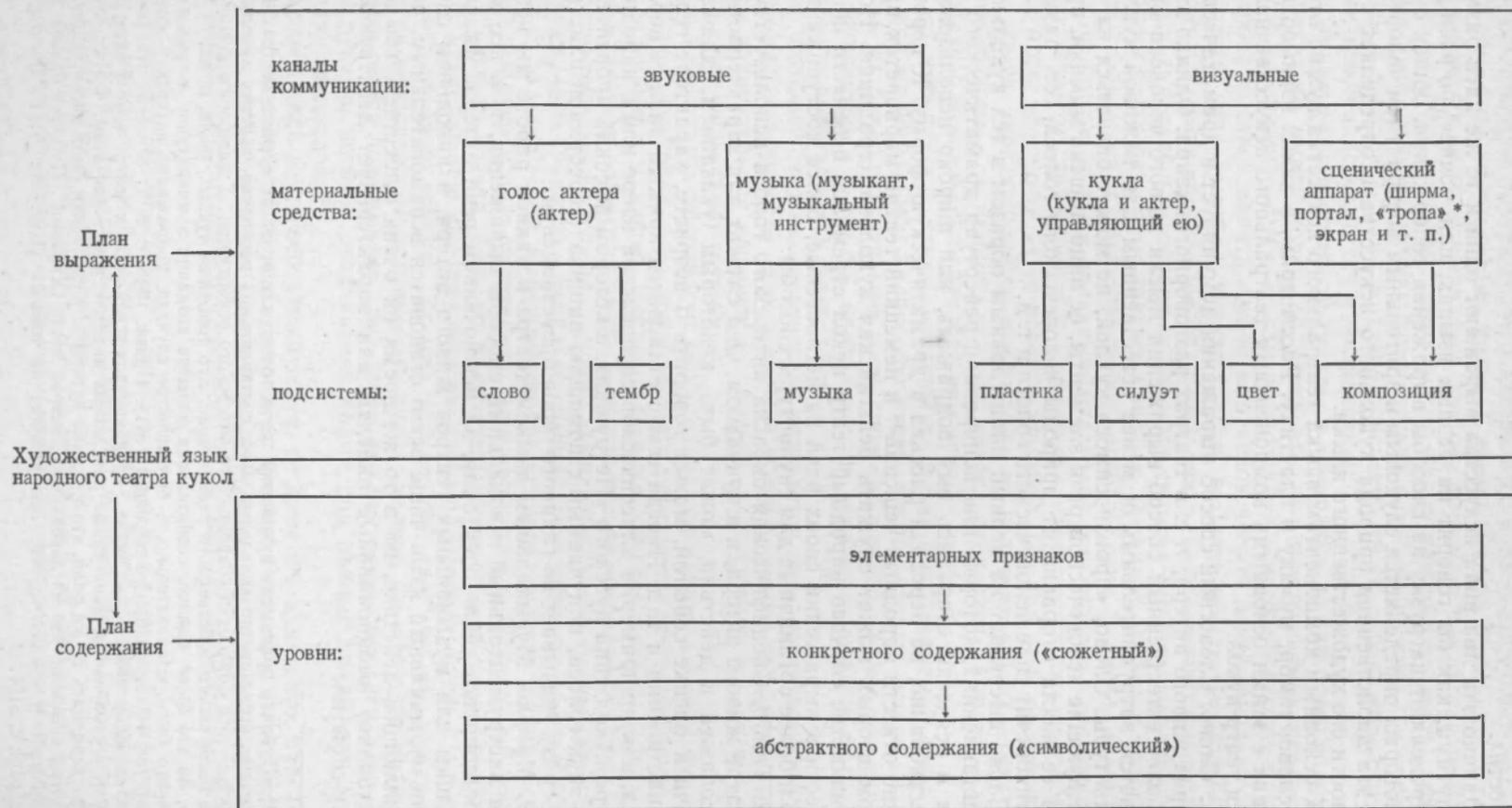
Материальные средства коммуникации включают *актера*, *музыканта* и его *музыкальный инструмент*, *куклу*, *сценический аппарат* — ширму, экран и пр.

Особенностью театра кукол является то, что он занимает промежуточное положение между изобразительным и театральным искусством. Его главный компонент — кукла — представляет собой скульптуру (теневая фигура может рассматриваться как ее уплощенная разновидность), и это обстоятельство относит кукольное представление к области изобразительного искусства¹⁷. С другой стороны, в кукольном представлении эта скульптура движется и разговаривает, и поэтому кукольное

¹⁶ Выбор термина «тембр» несколько условен, так как мы подразумеваем под ним не только сам тембр, но и высоту тона, силу звука, интонацию, манеру произношения — т. е. весь комплекс характеристики речи актера. Но мы назвали этот компонент «тембром», так как именно тембровая характеристика является самой важной среди всех речевых характеристик в народном театре кукол, именно она шире всего применяется в художественном языке народных кукольных представлений.

¹⁷ Речь идет только о традиционном театре, так как это определение не совсем подходит для современного кукольного искусства, которое, стремясь расширить свои выразительные средства, применяет вместо традиционной куклы-скульптуры и голую руку актера, и руку в перчатке, и предметы человеческого обихода, и самого актера, закопанного в панцирь из поролона и папье-маше, и тому подобные «заменители», к которым термин «скульптура» неприменим.

Таблица 1



* «Тропой» на профессиональном языке русских народных кукольников называется помост, с которого управляют марионетками.

представление в равной степени принадлежит и к области театрального искусства.

Однако эти два вида искусства выражают одни и те же идеи разными путями, как бы говорят на разных языках, или, точнее, по-разному распределяют нагрузку на способы выражения содержания, общая сумма которых определяется слуховым и зрительным восприятием человека. Вот эта двойственная природа кукольного искусства и определяет особенность его художественного языка.

К основным компонентам языка театрального искусства нужно отнести слово, тембр, музыку и пластику. Рассмотрим, в каких взаимоотношениях с этими основными компонентами театрального искусства находится театр кукол.

1. *Слово*. Словесный способ выражения доминирует в драматических театрах живого актера, т. е. в театрах разговорного жанра. Однако этот наиболее естественный способ выражения мысли живого человека оказывается затруднительным и менее естественным для неживой куклы-скульптуры. Слово, «произносимое» куклой, не может опереться на сопутствующие человеческой речи элементы, ее лицо лишено мимики, природа ее жеста оторвана от природы человеческого голоса, ее размер противоречит силе человеческого голоса и т. д.

Слово выступает на первый план главным образом в тех кукольных представлениях, которые или копировали репертуар драматического театра и всячески старались ему подражать, или широко использовали повествование, не переводя рассказ в драматическую форму. К первым можно отнести народный чешский¹⁸ и немецкий театры марионеток, примером вторых может служить бельгийская кукольная традиция. Но в большинстве случаев народный театр кукол стремился перенести центр тяжести в выражении своих идей на несловесные, более доступные для него и более органичные для скульптуры способы.

2. *Тембр*. Специфическая окраска актерского голоса используется и в театре живого актера, и в кукольном. Она служит для характеристики персонажей и действия, может быть некоторым указанием, дающим ключи к оценке событий, может говорить о возрасте, характере героя, его настроении и т. д. Иногда тембр становится прямым знаком персонажа, как, например, в классической европейской опере или в народном театре кукол типа русского «Петрушки», в котором высокий пронзительный звук голоса, получаемый с помощью пищика (серебряной пластинки), сразу указывает на главного героя представления.

3. *Музыка*. Музыкальным языком театра в данной работе мы называем инструментальный и вокальный способы выражения, т. е. все звуковое сопровождение спектакля, за исключением речи актера. Являясь ведущим для музыкальных театров живого актера, в кукольном спектакле музыкальный язык чаще всего становится вспомогательным, подкрепляющим действие, но в то же время он очень существен, так как расставляет эмоциональные акценты или характеризует действующих лиц и события.

¹⁸ «Публика принимала кукольный театр только как эрзац актерского театра... Подавляющее большинство кукольных пьес, составляющих репертуар чешских кукольных театров... — это обработки современного актерского репертуара... У народного кукольника не было своего собственного репертуара... Его топорные куклы... были, пожалуй, наивны, но это была, однако, сознательная попытка создания в миниатюре живых актеров — это было, следовательно, в большинстве случаев, подражание актерской сцене» (Я. Малик. Чехословацкий кукольный театр. Прага. 1948, с. 6, 7, 10). Это отмечает и Ф. Затка: «Народные кукольники»... приравнивали «свой театр к театру живых актеров и ставили у себя пьесы, написанные для живых актеров, показывая этим, что их куклы „могут исполнять те же роли, что и живые актеры“... Кукольники были очень недовольны, когда слышали, что их деревянных актеров звали „куклами“. Публику больше всего занимало в куклах то, что они походят на людей» (Цит. по: П. Г. Богатырев. Указ. раб., с. 315).

4. *Пластика*. В театре живого актера этот способ выступает на первый план в балете, пантомиме, цирке. В театре кукол в большинстве случаев кукла также «разговаривает» жестом, выражает мысль движением.

При исследовании народного театра кукол важно учитывать, что в разных кукольных традициях пластический язык может быть очень различным и расходитьсь как по степени условности (т. е. отдаленности от человеческой пластики), так и по значениям.

Если взять театр японской традиции «бунраку», то там язык пластики предельно имитационен, он очень «близко к оригиналу» передает язык человеческого жеста. Куклы этого театра «способны вполне правдоподобно воспроизводить любой вид человеческой деятельности: они могут есть, переодеваться, курить трубки, рыдать, делать харакири»¹⁹. В музее Государственного Центрального театра кукол хранятся несколько кукол и отдельные головки, у которых система рычагов и шарниров позволяет открывать рты, двигать глазами, бровями, свободно поворачивать, поднимать и опускать голову, сгибать руки в плече, в локте, шевелить кистью и даже пальцами, благодаря шарнирному соединению фаланг. Французский японист Р. Сиффер свидетельствует, что некоторые куклы могут шевелить даже носом и ушами²⁰. Но при всей реалистичности жеста японской куклы отклонения от человеческой пластики в нем неизбежны — он немного угловат, слегка расчленен на фазы, — это обусловлено механическим устройством куклы.

Жест марионетки (куклы, висящей на нитях и управляемой сверху) даже при максимальном количестве нитей, число которых может достигать до 20, более условен, чем жест японской куклы: марионетке свойственна некоторая текучесть, замедленность движения; она как бы плавает в воде, потеряв часть своего веса.

Еще большей степенью условности отличается жест перчаточной куклы, так как возможности ее коротенькой ручки — пальца актера — ограничены сравнительной негибкостью пальца, а отсутствие ног делает ее ходьбу и бег чисто символическими.

Высокая степень условности свойственна движению и жесту куклы бельгийской традиции. Она управляется одним металлическим прутом, прикрепленным к макушке. Руки и ноги куклы бесконтрольно болтаются при малейшем движении прута, а голова может поворачиваться только по горизонтали. Как пишет историк льежского театра кукол Рудольф де Версаж, «это приводит к довольно комическому эффекту: на какой бы вопрос ни отвечал герой, выражает он протест или согласие, кукла всегда отрицательно мотает головой»²¹. Или, например, вступая в бой, «герои кукольного театра, будь то благородный сеньор или простолюдин, дерутся врукопашную как грузчики на мостовой. Набрасываясь друг на друга, они истошно кричат: „Ко мне, мой верный меч!“, но так как традиция не позволяет механизировать кукол, клинок не покидает ножен и сражающиеся колошматят друг друга как настоящие бродяги, нанося удары руками, ногами, сталкиваясь лбами как пьяные козлы или заведомо танцзалов»²².

Наконец, если взять вертепный театр, то жест его куклы так далеко отходит от человеческого, что становится чистым символом. Вертепная кукла — это в большинстве случаев деревянный цилиндр с едва намеченной несколькими ударами ножа головой. Чаще всего у такой куклы ноги

¹⁹ J. Brandon. *On Thrones of Gold*. Cambridge, 1970, p. 66. См. также: *Tsuruo Ando*. *Bunraku. The puppet theatre*. New York — Tokyo, 1970; *F. Bowers*. *Japanese theatre*. Tokyo, 1974; *Shuzaburo Hironaga*. *Bunraku*. Tokyo, 1964; *Miyajima Tsunao*. *Contribution a l'etude du theatre japonais de poupees*. Osaka — Paris, 1931.

²⁰ R. Sieffert. *Le theatre japonais*. — «Les Theatres d'Asie». Paris, 1961, p. 146.

²¹ R. de Warsage. *Histoire du celebre theatre liegeois de marionnettes*. Bruxelles, 1905, p. 34.

²² Там же, с. 67.

и руки отсутствуют. Она насажена на стержень (гвоздь, деревянную палочку, проволочку), за который кукольник ее держит и ведет вдоль сцены. Чтобы изобразить, например, подношение даров младенцу Иисусу в представлении «Рождества», кукольник останавливает куклу царя волхва у ясель с «новорожденным» и наклоняет стержень — поклон куклы и изображает «подношение даров»²³.

Сложность и разнообразие пластических приемов в разных кукольных традициях, с одной стороны, дают обильный материал для осмысления роли пластики в системе художественного языка кукольного спектакля, а с другой — требуют очень тщательного анализа по крайней мере того материала, который сохранился в описаниях или в не умерших еще формах народных кукольных представлений.

Если говорить о современном театральном искусстве, то в системе его художественного языка необходимо было бы включить и такой компонент, как *свет*, театральное освещение. Он проникает в систему выразительных средств театра во второй половине XIX столетия, а примерно с 50-х годов нашего века иногда становится даже ведущим способом выражения, как, например, в спектаклях свето-музыки²⁴. Однако в народном театре кукол свет применялся очень редко и главным образом как техническое средство, необходимое для освещения вертепного ящика, балаганной марионеточной сцены или экрана теневого театра. Только в традиции яванского театра «ваянг пурво» (одной из основных форм театра «ваянг кулит») он вовлекался в систему художественного языка как символическое средство.

Художественный язык искусства кукол может использовать все компоненты языка театрального искусства. Но не все они для него необходимы. Народный кукольный спектакль мог строиться без слова, без музыки, не прибегать к тембровым оппозициям. Единственный компонент театрального искусства, без которого не мог обойтись ни один кукольный спектакль, — пластика. Это позволяет рассматривать пластику как самый существенный компонент, связывающий кукольное представление с театральным искусством.

Рассмотрим теперь, в каких отношениях находится театр кукол компонентами изобразительного искусства.

В художественный язык изобразительного искусства не входит ни один из описанных выше компонентов театрального искусства. Изобразительное искусство не может использовать способы выражения, связанные со слуховым восприятием и разворачивающиеся во времени. Его способы выражения связаны со зрительным восприятием и не столько с временной, сколько с пространственной характеристикой. В состав его художественного языка входит:

1. *Рисунок* (система линий, плоскостей, пластическая форма). Применительно к народному театру кукол назовем этот компонент *силуэтом*. Силуэтная характеристика (контур, форма куклы) в кукольном представлении очень важна, она содержит очень большую (или, во всяком случае, основную) информацию о персонаже.

2. *Цвет*. В большинстве народных театров куклы раскрашены или одеты в разноцветные костюмы. Цвет при этом может нести часть смысловой нагрузки. В нем могут быть закодированы определенные признаки героев. В яванском театре «ваянг пурво» для зрителей, сидящих на стороне кукольника, такую знаковую функцию выполняет цвет лица ф

²³ Г. П. Галаган. Малорусский вертеп.— «Киевская старина», 1882, т. IV, № 10 с. 12, 13; Н. А. Маркевич. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860 с. 36; М. К. Чалый. Воспоминания.— «Киевская старина», 1889, № 1, с. 29, 30; Н. Шукин. Вертеп.— «Вестн. Имп. Русского географического о-ва», 1860, ч. 29, кн. 7, разд. V с. 30.

²⁴ Б. Галеев. Свет — музыка — архитектура.— «Декоративное искусство СССР» 1970, № 6.

гуры, указывающий на характер или настроение героя, в комедии о Петрушке — цвет одежды, намекающий на социальное положение персонажа.

3. *Композиция.* В некоторых народных кукольных представлениях место персонажа на сцене может дать ему определенную характеристику. Наиболее яркие примеры такого знакового использования сценического пространства мы встречаем в польском, украинском, белорусском вертепном театре и в яванских представлениях «ваянг пурво».

Вертепный театр унаследовал от средневековых мистериальных представлений Европы деление сценического пространства на разные игровые площадки. Появление актера в определенной части сцены давало ему определенную характеристику. Например, появление в «раю» указывало на святость или праведность персонажа, в «аду» — на грешность или inferнальность и т. д. В вертепном театре сценическое пространство делилось на две или три части по вертикали²⁵. Если сцена состояла только из двух ярусов (наиболее распространенный вариант вертепного ящика), то тогда «святые» персонажи появлялись вверху, а простые смертные и черти — внизу²⁶.

Напомним, что в театре «ваянг пурво» существует разделение героев на «левых» и «правых». Перед началом представления куклы выстраиваются шеренгами, расходящимися вдоль экрана вправо и влево от кукольника, в соответствии со своей партией. Таким образом, место куклы на экране служит пространственно-визуальной характеристикой принадлежности к тому или иному лагерю.

Анализ народного театра кукол показывает, что композиция и цвет не всегда играют существенную роль в народном кукольном представлении, но силуэт, форма куклы всегда очень важны, и именно на этот компонент художественного языка изобразительного искусства больше всего опирается театр кукол.

Строго говоря, проведение границ между набором компонентов театрального и изобразительного искусства условно (как и вообще установление границ в любой классификации). Резкой границы между видами искусства не существует²⁷. Нет ее и между составом компонентов языка театрального и изобразительного искусства. С одной стороны, произведение изобразительного искусства не может восприниматься одновременно: «сразу мы видим только ничтожно малый кусочек... да и его не видим сразу, а сразу — буквально ничего не видим»²⁸. И уточнение этой мысли мы находим у Р. Якобсона: «Как слуховое, так и зрительное восприятие „работают“ и в пространстве и во времени, но для зрительных знаков важнее пространственное измерение, а для слуховых — временное»²⁹. Кроме того, изобразительное искусство может обращаться к такому способу выражения, как «слово» — с подобным приемом мы довольно регулярно встречаемся в русской иконе, в лубочных картинках, в различных сериях юмористических рисунков. С другой стороны, театр

²⁵ Г. П. Галаган. Указ. раб., с. 10; Н. А. Маркевич. Указ. раб., с. 30; Е. Р. Романов. Белорусский сборник, вып. 8 — Быт белоруса. Вильна, 1912, с. 72, 73; О. М. Фрейденберг. Семантика архитектуры вертепного театра. — «Декоративное искусство СССР», 1978, № 2, с. 41, 43; М. К. Чалый. Указ. раб., с. 28; Н. Шукин. Указ. раб., с. 26, 27.

²⁶ Г. П. Галаган. Указ. раб., с. 10.

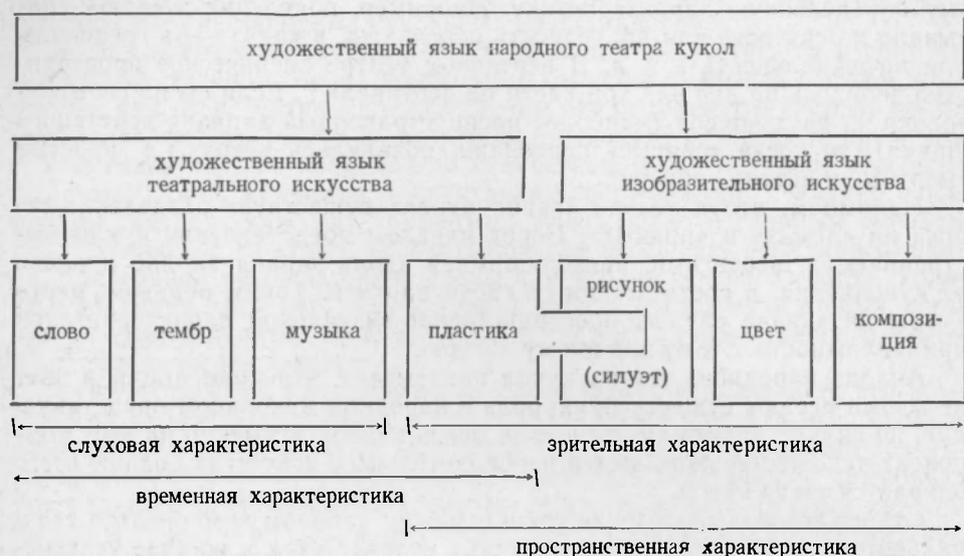
²⁷ Можно ли найти безусловную грань между театральным и изобразительным искусством, если выстраивается ряд промежуточных форм, все больше отдаляющихся от театра и приближающихся к изобразительному искусству? В этой промежуточной зоне мы встречаем сначала театр масок (здесь еще только лицо актера «отнято» у театра), затем идет театр кукол (театр подвижной скульптуры) и, наконец, самая крайняя форма театральных представлений, которую уже трудно даже называть театром — это представления типа яванского «ваянг бебер» или русского райка («театра», действие которого заключается в смене нарисованных картин).

²⁸ П. А. Флоренский. Указ. раб., с. 413.

²⁹ Р. Якобсон. К вопросу о зрительных и слуховых знаках. — «Семиотика и искусствометрия». М., 1972, с. 84.

не может существовать без использования компонентов изобразительного искусства. Только они никогда там не становятся главными. В большей степени, пожалуй, к средствам изобразительного искусства прибегает традиционный театр Востока: тяжелый грим уподобляет лицо его актера маске, а статуарность поз во многих восточных представлениях приближает тело актера к скульптуре. Проводя границы между компонентами художественного языка театрального и изобразительного искусства, мы лишь стремились выделить наиболее существенные, наиболее характерные признаки каждого из этих искусств и установить их взаимосвязи с искусством кукол.

Таблица 2



Сравнение основных признаков, характеризующих компоненты художественного языка изобразительного и театрального искусства (временное и пространственное измерение, слуховое и зрительное восприятие), выявляют компонент, обладающий признаками и театрального, и изобразительного языка. Это пластика. Этот «двуязычный» по своим характеристикам компонент, сочетающий временную и зрительную характеристики, как бы лежит на перекрестке, или в самой точке соприкосновения, театрального и изобразительного искусства. В застывшей, одномоментной форме пластика проникает и в язык изобразительного искусства и отражается там в рисунке, или, в нашем случае, — в силуэте. Так, например, в сиамском теневом театре или в яванском ваянге ряд фигур вырезан в определенной, часто очень динамичной позе (про фигуры некоторых воинов яванцы говорят, что герой собирается «пнуть ногой» своего врага³⁰, и называют таких кукол «дуганган» («пинающий», «имеющий обыкновение пинать»). Эти свойства пластики и выдвигают ее на первый план в «двуязычном» искусстве кукол (см. табл. 2). Но кукольное представление невозможно без самой куклы, а следовательно, без такого компонента, как силуэт. Поэтому, рассматривая компоненты художественного языка искусства кукол с точки зрения их необходимости в кукольном спектакле, можно определить второй базисный элемент: это силуэт, или форма куклы (см. табл. 3).

Нужно также отметить, что почти нет такого произведения изобразительного искусства или театрального представления, в котором со-

³⁰ A. Seno-Sastroamidjojo. Renungan tentang pertundjukan wayang kulit. Djakarta, (1964), h. 26.

держание было бы выражено только одним способом. Это почти всегда сочетание нескольких способов, хотя среди них всегда можно выделить доминирующий над другими, главный, которому в данном виде искусства или в данном представлении отдается предпочтение.

Язык искусства кукол по своим возможностям очень богат и разнообразен. Характеристика действующих лиц и действия может складываться из большого количества признаков. Роль невербальных форм выражения в нем очень велика. В силу двойственной природы этого искусства, в силу сочетания театрального действия с актером-скульптурой,

Т а б л и ц а 3

слово	тембр	музыка	пластика	силуэт	цвет	композиция
← могут отсутствовать (или не нести смысловой нагрузки)			← присутствуют обязательно (всегда несут смысловую нагрузку)		← могут отсутствовать (или не нести смысловой нагрузки)	

акцент в выборе средств выражения часто смещается в сторону средств изобразительного искусства. Яванский театр «ваянг пурво» дает нам пример того, как одним из основных компонентов художественного языка кукольного представления может стать система силуэта.

Уровень элементарных признаков. Анализ художественного языка удобнее всего начинать с уровня элементарных признаков. Выявив их количество и правила комбинирования сначала в каждой подсистеме, а затем и во всей системе художественного языка, можно перейти к плану содержания, т. е. установить связи между материальными признаками и понятиями, стоящими за ними в данном художественном языке.

Например, в подсистеме силуэта «ваянг пурво» можно выделить более 250 признаков. Среди них встречается 15 вариантов глаза, 18 — юбки, 7 — головного убора, 22 — прически, 13 — ожерелья и т. д. Сочетания признаков в силуэтом языке ваянга строго упорядочены и образуют очень гибкую и объемную систему характеристики персонажа — в графическом рисунке фигуры закодированы данные о его происхождении, возрасте, воспитании, характере, социальном положении (так, форма глаза связана с чертами характера, ожерелья — с возрастом, головного убора — с социальным рангом и т. д.).

Каждую подсистему удобно рассматривать изолированно, но такое расчленение художественного языка не более чем прием анализа, научная абстракция. На деле (или в «художественной речи» театра) все подсистемы взаимосвязаны. Если снова обратиться к ваянгу, то в его художественном языке подсистема тембра жестко связана с подсистемой силуэта: окраска актерского голоса зависит от формы глаза и наклона головы фигуры³¹. Но силуэт фигуры обуславливает и пластический рисунок ее движений, и, таким образом, тембр оказывается связанным с пластикой.

Комбинации признаков разных подсистем создают единицы уровня конкретного содержания, или «сюжетного» уровня.

Уровень конкретного содержания («сюжетный»). На этом уровне театр показывает зрителю конкретных персонажей и развертывает события, составляющие пьесу (под пьесой применительно к народному театру кукол понимается та часть драматургического материала, которая излагается за время одного представления).

³¹ В системе тембра можно выделить девять типов звуковой окраски голоса актера (R. M. Sulardi. Gambar printjening ringgit purwa. Djakarta, 1953, k. 8).

Для того чтобы понять содержание сюжета, необходимо знать систему значений конкретного уровня художественного языка данного театра. И здесь нам хотелось бы только еще раз подчеркнуть, что смысл одних и тех же элементов в художественных языках разных театров очень часто не совпадает. Мы подкрепим это положение несколькими примерами.

Элемент силуэтной характеристики — рост, высота куклы — носит знаковый характер в нескольких типах народных представлений: в народном театре кукол Льежа, в украинском вертепе, в яванском театре «ваянг пурво». Но в художественных языках каждой из этих традиций он выполняет разные смысловые функции.

В льежском театре кукол рост используется для того, чтобы зрительно выразить общественное положение персонажа: «Сценическая условность требует, чтобы рост куклы увеличивался в прямой зависимости от социального положения героя... Если высота простого солдата 30 см, а рыцаря примерно 50 см, то принца — предводителя армии — 70 см, короля — 90 см, императора Карла Великого — 1 м 20 см»³² (основной репертуар бельгийского театра кукол строится на легендах о Карле Великом).

В художественном языке театра «ваянг пурво» рост фигуры говорит зрителю в первую очередь о физической силе героя. Кроме того, в сложно разработанной в этом театре системе силуэтной характеристики высота фигуры отражает также моральную оппозицию: «грубость, неотесанность — благовоспитанность, утонченность, вежливость». Поэтому в противоположность льежской условности яванский персонаж более высокого ранга может оказаться ниже ростом, чем персонаж, занимающий более низкое социальное положение, а герои одного ранга могут изображаться фигурами разного размера.

В украинском вертепе смысловая функция роста сводится к выделению главного героя представления, Запорожца, «который гораздо выше всех остальных фигур вертепа»³³. В художественном языке этого театра действует, таким образом, оппозиция «главный герой — негерои, остальные действующие лица».

Другой пример несоответствия значений одного и того же элемента в системах художественного языка разных театров можно найти при сравнении значений цвета в русском представлении «Петрушка» и яванском ваянге. Если в комедии о Петрушке черный костюм доктора является социальным признаком персонажа, то в ваянге черный цвет содержит или мистическую характеристику (указывает на божественность героя, перевоплощение бога), или подчеркивает огромную волю, самообладание, способность к самоконтролю — во всяком случае, не имеет никакого отношения к социальной характеристике.

А вот противоположные примеры, иллюстрирующие, как одна и та же идея выражается в разных театрах разными путями.

Мы только что показали, что в украинском вертепе главный герой выделяется самым крупным размером куклы. Льежская традиция также стремится противопоставить своего героя остальным персонажам, но, поскольку рост выполняет там другую функцию, прибегает к другому визуальному приему: народный герой льежского театра, Чанчес, по контрасту с рыцарскими доспехами остальных персонажей одет в современный костюм (блузу, кепку и брюки). Кроме того, у Чанчеса огромный нос, резко отличающий его от плосколицых кукол-воинов (плоские лица льежских кукол обусловлены техникой ведения боев в этом театре, при которой куклы сталкиваются в сражении с такой силой, что рельефно вырезанные части лица моментально были бы отбиты или расплющены;

³² R. de Warsage. Указ. раб., с. 61, 62.

³³ Г. П. Галаган. Указ. раб., с. 22.

Чанчес же может сохранять свой нос, так как в сражениях рыцарей не участвует).

Далее, во многих кукольных традициях применяется визуальный способ характеристики общественного положения. Традиция «ваянг пурво» использует для этого детали костюма. Бельгийский прием — разновысотность кукол — был только что описан. В вертепном театре попытка выразить социальное положение героя несловесным путем разработана слабее и не доведена до такой совершенной, охватывающей всех персонажей формы, как в художественном языке яванского или льежского театра, но тем не менее она прослеживается и там. Об этом свидетельствует следующее замечание русского этнографа Н. Н. Виноградова: «Фарфоровые головки некоторых персонажей вовсе не обозначают того, что подлинная деревянная головка была утрачена и заменена первой попавшейся под руку, как это думают некоторые лица, видевшие этих кукол. Они нарочно приделаны к туловищам тех кукол, которые изображают собой женщин из привилегированных сословий»³⁴.

Все эти примеры показывают, что выяснение основных законов художественного языка данного представления — первое и главное условие полноценности анализа, залог правильного понимания народного кукольного спектакля.

При всем своеобразии художественного языка каждой конкретной традиции, в представлениях даже очень отдаленных территориально и разных по культуре стран встречаются, тем не менее, поразительные аналогии. Скорее всего они обусловлены самой природой кукольного искусства. Нам хотелось бы обратить внимание на два таких широко встречающихся приема художественного языка народного театра кукол.

На сюжетном уровне в систему художественного языка вовлекаются кукла, действующая на сцене, голос актера, звуки музыки, декорации. Все остальное сценическое оборудование, а также актер, музыкант, даже если они и видны зрителю, на сюжетном уровне как бы наделяются «нулевым значением», т. е. по условиям данного театра не должны приниматься зрителем во внимание, так как не имеют отношения к сюжету, к действию драмы. К таким элементам материальной стороны представления прежде всего нужно отнести актера в японской традиции «бунраку» и в яванском театре «ваянг пурво». В японском театре представление идет на открытой площадке. Куклой прямо на глазах у зрителей управляют три кукловода. В яванском театре, где представление является двусторонним зрелищем, эта условность действует только для тех зрителей, которые сидят на стороне кукольника. В обеих кукольных традициях актер виден зрителям (всем или части из них), но он не имеет отношения к сюжету, «не работает» на сюжетном уровне представления и по условиям данного театра должен считаться невидимым.

Такое «нулевое значение» приписывается в бельгийском театре пруту управления, который идет от макушки куклы вверх и часть которого всегда видна публике, в театрах марионеток — нитям, спускающимся к кукле как стропы парашюта, в ваянге — тросточкам, управляющим руками кукол, и т. д. В представлениях «ваянг пурво» на сюжетном уровне «нулевым значением» наделены также фигуры, стоящие в шеренгах, так как хотя они и находятся на глазах у зрителей — по одну сторону экрана в виде кукол, по другую — в виде теней, но в развитии интриги не участвуют: «Когда фигуры не действуют на сцене, они находятся... тесными группами на двух концах лежащего перед экраном ствола... Их тени неопределенной, налегающей друг на друга массой ложатся на оба конца экрана и... дело зрителя их не видеть»³⁵. Эта условность сущест-

³⁴ Н. Н. Виноградов. Белорусский вертеп. — «Известия отд. русск. яз. и словесности Имп. Академии наук», т. XIII, кн. 2, СПб., 1908, с. 52.

³⁵ Л. А. Мерварг. Малайский театр. — «Восточный театр». Л., 1929, с. 148, 149.

вует и в малайском теновом театре. Но когда в Москве один из лучших малайских далангов (актеров-кукольников) показал свой спектакль, московские кукольники, не приученные к подобной условности, восприняли эти «посторонние» действию тени как «грязь», как низкий профессионализм исполнителя (что лишний раз показывает, насколько опрометчиво применять правила одного художественного языка к явлениям другого).

Вторая особенность художественного языка народного театра кукол состоит в том, что некоторые элементы материальной части «работают» на сюжетном уровне представления не постоянно, а только в отдельные моменты действия, театр как бы то включает, то выключает их из системы значений своего языка. Один из примеров такой «переменности значения» дает льежская традиция. Часть толстого прута, как уже говорилось выше, всегда видна зрителям, но по условиям этого театра публика не должна обращать на него внимание, «не должна его видеть». Однако есть сцены, в которых это условие меняется. Это сцены сражений. «В этот момент проявляется еще одна сценическая условность. Поскольку невозможно понять, окончательно ли погиб упавший храбрец или он ранен, понадобилось, чтобы завсегдатаи театра приняли следующую диагностическую систему: если рыцарь рухнет, но его прут не упадет вслед за ним, значит воин только ранен, если же прут брошен вместе с ним — значит герой отдал свою прекрасную душу богу войны!»³⁶. Таким образом, прут, становясь знаком жизни или смерти персонажа, начинает «работать» на сюжетном уровне представления, включается в систему выражения сюжета. Подобный прием был свойствен и русской комедии о Петрушке. Шарманщик, который обычно стоял около ширмы и выполнял роль «оркестра», сопровождая действие на ширме музыкой, был виден публике, но, не принимая участия в сценах Петрушки с его партнерами-куклами, был как бы наделен «нулевым значением». Однако в комедии есть сцены, в которых шарманщик вступает в диалог с Петрушкой, т. е. становится персонажем комедии и тем самым включается в систему полных элементов сюжетного уровня, в систему художественного языка представления.

Иллюстрации этой особенности языка народного театра кукол дает и яванский театр. В представлениях «ваянг пурво» трость для управления рукой куклы — чисто технический по функции элемент «нулевого» на сюжетном уровне значения. Однако «бывают моменты, когда она превращается в саблю... и обрушивается на врага куклы»³⁷. В быстрых по темпу, насыщенных движением сценах боев для зрителей теневой стороны герой может вдруг в разгар сражения исчезнуть с экрана, «раствориться в воздухе» (кукольник резко отводит фигуру от полотна). Но яванские зрители не придают этому исчезновению никакого особого мистического смысла — оно воспринимается как технический прием ведения боя, как одна из условностей театра. Наряду с этим в представлении есть моменты, когда подобное исчезновение фигуры приобретает особый мистический смысл и говорит зрителю о сверхъестественных качествах героя, о его способности дематериализоваться, т. е. моменты, когда этот трюк становится обозначением определенного понятия, выражаемого через систему художественного языка представления.

Уровень абстрактного содержания («символический»). Однако сюжет — это только внешняя оболочка содержания. За нею всегда скрывается главный смысл спектакля. Через художественные образы своей драматургии театр стремится выразить и донести до зрителя свое понимание действительности, свою «модель мира». И этот более глубокий смысл представления выражается через глубинный уровень его художественного языка.

³⁶ R. de Warsage. Указ. раб., с. 70.

³⁷ Н. Фрид. С куклами к экватору. М., 1962. с. 175.

На этом уровне конкретные герои, их поступки, сюжетные повороты и конфликты приобретают новый, более обобщенный смысл, становятся символами абстрактных идей и понятий.

Нет такого спектакля, в котором за сюжетом не скрывались бы какие-то абстрактные идеи. Однако расшифровать их значительно сложнее, чем понять сюжет. Понимание смысла представления на глубинном уровне связано со знанием общего культурного кода данного народа, ключи к нему нужно искать в культуре данного общества — в философии, истории, религии, морали и т. д., так как часто смысл этого уровня может и не прозвучать прямо в пьесе, не быть отраженным непосредственно в ее словесном тексте. Здесь необходимо выяснить, какие отвлеченные понятия данный театр шифрует в своем представлении, как их формально выражает. Один из наиболее ярких примеров сложности понимания глубинного смысла представления дает яванский ваянг, который «полон образами или действиями, подразумевающими совершенно иной смысл, чем тот, который выражается непосредственными картинками на экране»³⁸. Исключительно большую нагрузку несут здесь несловесные способы выражения.

Таким образом, между конкретным и абстрактным уровнями существуют иерархические отношения, первый предоставляет материал для второго. Происходит перекодировка значений: театр, реализуя содержание сюжетного уровня, наделяет героев и действие новыми, более отвлеченными понятиями. Как это происходит в конкретном представлении, можно показать на примерах из комедии о Петрушке.

На сюжетном уровне определенные сочетания элементов подсистем художественного языка этого представления, а именно: длинный нос (силуэтная характеристика), остроконечный красный колпак (силуэтная и цветовая характеристики), высокий, гнусавый тембр голоса (тембровая характеристика), вступительная формула (словесная характеристика) — говорят зрителю, знакомому с художественным языком русской кукольной комедии о Петрушке, что перед ним на ширме главный герой этого представления — Петрушка. В другой кукле — по ее черному плащу (цветовая характеристика), широкополой черной шляпе (цветовая и силуэтная характеристика), огромным очкам (силуэтная характеристика), вступительной формуле (словесная характеристика) — зритель распознает партнера Петрушки, доктора. На сюжетном уровне происходит сцена, в которой сброшенный с лошади Петрушка зовет доктора, а потом вместо платы за лечение избивает его своей знаменитой дубинкой. На сюжетном уровне сцена носит комический характер — Петрушка дубасит доктора вроде бы на потеху зрителю. На символическом уровне эта сцена приобретает другой смысл. За избиванием доктора стоит конфликт двух социальных типов. Конкретные фигуры доктора и Петрушки предстают на этом уровне как некие абстрактные социальные знаки, и конфликт между ними не простая драка, а символическое столкновение двух враждебных, антагонистических по своему положению слоев русского общества. Этот смысл за рамками текста представления, он не излагается прямо. Не посвященный в культурный код русского народа зритель может и не уловить смысла этого второго плана сцены, плана, связанного с исторически сложившейся в дореволюционной России неприязнью к иностранцам-иноверцам (доктор, как правило, иностранец)³⁹.

³⁸ Mangkunagoro VII. On the Wayang Kulit (Purwa) and its symbolic and mystical elements. N. Y., 1957, p. 11.

³⁹ В одном из писем А. С. Пушкина мы встречаемся со следующим свидетельством, помогающим понять второй план этой сцены: «Времена чрезвычайно печальные! Эпидемия опустошает Петербург. Народ несколько раз возмущался. В народе ходили самые нелепые слухи: утверждали, что доктора отравляли жителей. Бешеная толпа умертвила двух из них» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14, Л., 1941, с. 184).

В той же комедии о Петрушке финальная сцена представления на сюжетном уровне кажется совсем бессмысленной и нелогичной. В ней появляется собака, и при виде ее Петрушка, который до этого момента никого не боялся, всем дерзил, всех задирает, всех избивал, а то и забивал насмерть своих партнеров, вдруг беспричинно превращается в жалкого трусишку и подхалима: он начинает дрожать, юлить, заискивать перед этой собакой, называть ее ласкательными именами. Но ничто ему не помогает. Собака «хладнокровно» хватается за нос и тащит вниз, за ширму, и зрители слышат только прощальный писк героя: «Ах, пропала моя головушка, с колпачком и кисточкой!» Однако на символическом уровне эта сцена становится ключевой ко всему философскому плану представления: не могут оставаться безнаказанными бесчинства, убийства, разбой и тому подобные поступки. Собака становится здесь символом возмездия⁴⁰.

На абстрактном уровне гораздо шире, чем на конкретном, в систему художественного языка вовлекаются материальные элементы представления. Наиболее яркий пример дает нам яванский театр «ваянг пурво». Весь сценический аппарат, фигуры, стоящие в шеренгах, актер, не «работающие» в смысловой системе сюжетного уровня, ничего там не выражающие (наделенные «нулевым» значением), становятся символами строения вселенной⁴¹. Экран здесь символизирует «небо», опорные бревна — «землю», лампа — «солнце», сам актер — «бога», а шеренги кукол, расходящихся от игровой площадки влево и вправо вдоль всего экрана, — «человечество», людей, живущих на земле⁴².

И, наконец, есть еще одна проблема, на которую нам хотелось бы обратить внимание. Она связана с тем, что художественный язык традиционного театра кукол не представляет собой нечто раз навсегда сложившееся и неизменное. Как и естественные языки, он медленно, но постоянно развивается. Поэтому, анализируя систему художественного языка народного кукольного представления, желательно ограничивать материал сравнительно небольшим отрезком времени.

* * *

В этой статье мы попытались в самых общих чертах описать художественный язык народного театра кукол. Самое первое приближение к нему показывает, насколько сложна его организация, разнообразны приемы и своеобразно их проявление, в каждой конкретной традиции, какую большую роль играют в нем несловесные способы выражения, как глубоко в истории и культуре народа — носителя данной традиции — надо искать ключи к идеям народного кукольного представления. Ана-

⁴⁰ Сценой, где Петрушку утаскивают в «преисподнюю», заканчивается подавляющее большинство записанных текстов комедии (Материалы личного фонда П. Н. Тиханова. Рукописный отдел Гос. публ. библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, ф. 777, оп. 1, № 187—189; Материалы из рукописного собрания И. П. Еремина. — Архив сектора фольклора Ин-та русской литературы (Пушкинский дом), разряд V, кол. 136, папка 1).

А. Ф. Некрылова, описывая тексты «Петрушки», сообщает: «Финал комедии может быть представлен как возмездие (Петрушку уносят в ад) или как победа Петрушки (он избивает черта). Наиболее типичен первый случай. Так заканчивается большинство спектаклей (31 список из 40). И только в трех вариантах Петрушка выходит победителем (несколько списков не имеют этой сцены). В качестве действующего лица, расправляющегося с Петрушкой, чаще всего выступает черт или собака, в единичных случаях — домовая, людоед, Кедрил-обжора» (А. Ф. Некрылова. Указ. раб., с. 11).

⁴¹ R. P. Hardjowardojo. The Indonesian wayang play. — «Australian Puppetry Guild. 5-th annual report. 1973».

⁴² Поэтому так важна была видимость фигур, стоящих в шеренгах, в течение всего малайского представления. Они не участвуют в конкретных событиях пьесы, но, как и в яванском ваянге, символизируют «человечество».

лиз художественного языка народного кукольного спектакля, отношение к нему как «к предмету дешифровки» — одно из главных условий правильного понимания глубинного смысла народного представления кукол.

**PROBLEMS IN ANALYSING THE FOLK PUPPET THEATRE
[THE «LANGUAGE» OF THE FOLK PUPPET SHOW]**

An attempt is made in the paper to describe the «language» of folk puppetry. Initially two planes are distinguished: that of the contents and that of expression. On the contents plane the author distinguishes several hierarchically interconnected semantic levels: 1) the distinctive features of the characters and the action; 2) the concrete characters and the concrete events in the play; 3) the general ideas of the show, the abstract concepts that are expressed by means of the characters and the action. The plane of expression is regarded as a complex system comprising a number of such interconnected subsystems as «word», «timbre», «music», «movement», «silhouette», «colour», «composition». The author points to the vigorous expansion of non-verbal subsystems stemming from the specific conditions in the puppet theatre where scenic action is combined with the sculpture actor and non-verbal methods of expressing ideas are more organic. Particular attention is drawn to the survival in the «language» of folk puppetry (even in its few forms still in existence) of archaic art laws and, consequently, to the necessity of taking into account in analysing the folk puppet show the basic differences between the laws of modern and of archaic art. The author also stresses in her paper the differences in the «language» of different puppetry traditions, its close ties with the whole cultural code of the respective peoples, the disparity in the conditions under which the contents plane correlates with the expression plane in the folk puppet show of different countries. At the same time, certain universally applied devices are noted which are present in the different types of traditional puppet shows and are inherent in the very nature of puppetry. The main conclusion of the paper is that the «language» of the folk puppet show should always be approached as an object to be deciphered.