



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

И. Н. Соломоник

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР ПЕРЧАТОЧНОЙ КУКЛЫ В КИТАЕ

В старинных китайских источниках разные формы театра объемных кукол не описывались отдельно, и по ним трудно установить, о каком именно типе представлений идет речь. Самое раннее упоминание о театре объемных кукол появляется в эпоху Тан (618—907), легенды относят его происхождение к еще более отдаленным временам, однако совершенно очевидно, что в танских документах и в древних легендах говорится не о перчаточных куклах. В литературе эпохи Сун (960—1279) китайские исследователи обнаружили термин, толкуемый некоторыми из них как «кукла на руке», «перчаточная кукла» — *жоу куйлэй* (*жоу* — «тело, плоть», *куйлэй* — «кукла») ¹.

Первые европейские свидетельства датируются концом XVIII в. Это беглое описание, принадлежащее секретарю английского посольства Джону Бэрроу, посетившему Пекин в 1793 г., и английские гравюры, одна из которых сейчас хранится в мюнхенском Муниципальном музее театральных кукол, а другая — в лондонском Музее Виктории и Альберта. Обе воспроизводились в книгах по истории кукольного театра и, вероятно, знакомы читателям, обе почти одинаковы по сюжету. На табурете стоит актер. Он скрыт ширмой-мешком, стянутым внизу у щиколоток наподобие шаровар. Над ширмой надстроен домик с террасой, на ней видна маленькая фигурка. Перед походным театриком — зрители (в одном случае китаец с веером, в другом — старик с палкой и мальчик), они смотрят вверх на кукольного героя ² (рис. 1).

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

¹ См. Гагеман К. Игры народов. В. 3 — Китай, Африка. Л., 1924, с. 59 (оригинальное издание на нем. яз. — 1919 г.); Laufer B. Oriental Theatricals. Chicago, 1923, p. 38; Arlington L. The Chinese Drama from the Earliest Times until To-day. Shanghai, 1930, p. 6—7; Сунь Кай-ди. Куйлэйси каоюань (Происхождение кукольного театра). Пекин, 1953 (на кит. яз.); Образцов С. Театр китайского народа. М., 1957, с. 270; Позднеева Л., Яншина Э. Зрелища и песни «юэ фу». — В кн.: Литература древнего Востока. М., 1971, с. 353; Dolby W. A History of Chinese Drama. L., 1976, p. 34; Pimpaneau J. Des poupées à l'ombre. P., 1977, p. 7; Malkin M. Traditional and Folk Puppets of the World. N. Y., 1977, p. 92—93; Dolby W. The Origins of Chinese Puppetry. — Bulletin of the School of Oriental and African Studies. Vol. XLI, pt I. L., 1978, p. 97—120 (легенды: с. 97, 98; термины: с. 107, 111).

² Barrow J. Travels in China. L., 1804, p. 201; Böhmer G. Puppentheater. Figuren und Dokumente aus der Puppentheater-Sammlung der Stadt München. München, 1969, S. 125; Baird B. The Art of the Puppet. N. Y., 1965, p. 134; Boehn M. von. Puppenspiele. München, 1929, S. 137.

³ La Marinière Breton J. B. J. de. La Chine en miniature, t. 3. P., 1811, p. 173—180, planche LIV.

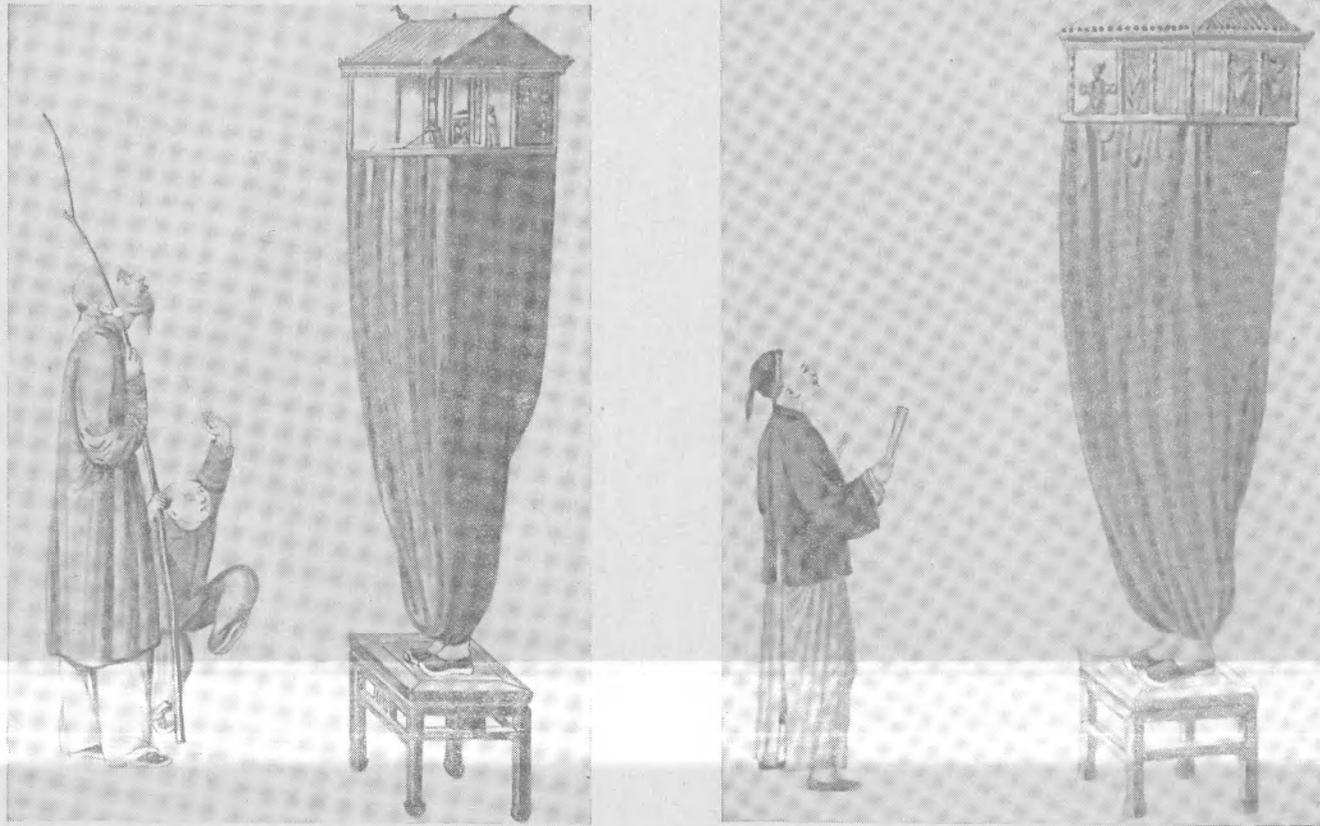


Рис. 1. Представление театра перчаточной куклы в Китае (английские гравюры конца XVIII в.; оригинал гравюры, помещенной слева, хранится в лондонском Музее Виктории и Альберта, справа — в мюнхенском Муниципальном музее театральных кукол)

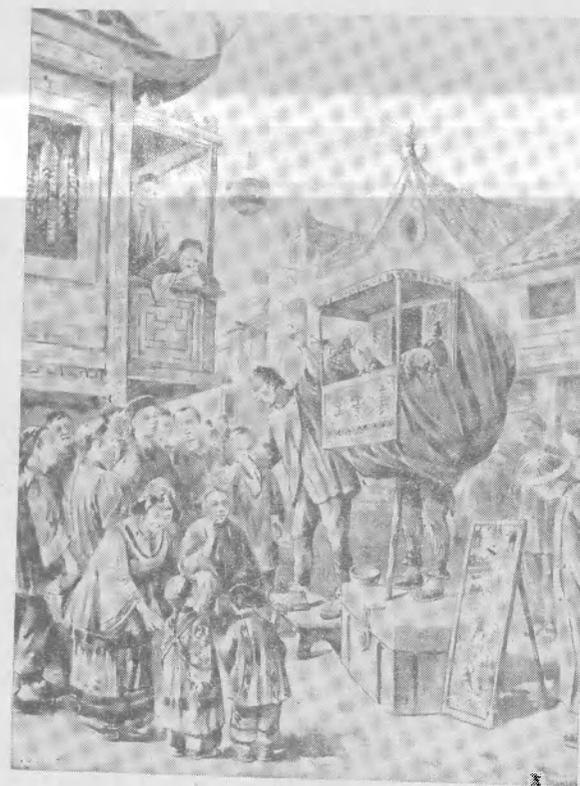


Рис. 2. Представление театра перчаточной куклы в Китае в XIX—начале XX в. Слева — китайская народная картина (воспроизведена в «Книге о куклах» Г. Рэма); справа — рисунок, помещенный в одном из английских журналов



Рис. 3. Представление китайских бродячих актеров (рисунок из «Книги о куклах» Г. Рэма); на ширме запечатлена сцена с тигром

К XIX в. относятся еще несколько рисунков. Судя по ним, ширма иногда подвязывалась не у шиколоток, а выше — у пояса (что очень приближает ее конструкцию к старорусской, зафиксированной Адамом Олеарием, к староиранской и среднеазиатской)⁴ (рис. 2). Иногда она не стягивалась внизу, а свободно падала на землю, закрывая ноги актера и подставку, на которой он работал⁵ (рис. 3). В музее ГАЦТК экспонируется ширма последнего типа. К основанию четырех сторон домика с террасой пристегивается кольцами плотное синее полотно. Надстройку поддерживает высокий шест. Деревянные детали покрашены в красный,

⁴ *Rehm H. S.* Das Buch der Marionetten. В., 1905, S. 70; *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Спб., 1906, с. 189 (рисунок московского представления); *его же.* Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. М., 1870, с. 545 (описание персидского представления).

Изображений иранской ширмы не сохранилось, но описание Олеария и термин употребляемый для этого театра, — *хэймэ йе кэмэр* (*хэймэ* — «ширма», *кэмэр* — «талия», «пояс», см.: *Март Ю. Н.* Кое-что о Пэһлэван кэчэле и других видах народного театра в Персии. — В кн.: Иран. Т. 2. Л., 1928, с. 83) достаточно ясно говорят о ее конструкции.

В архиве Государственного академического центрального театра кукол (далее — ГАЦТК) хранится фотография рисунка подобной китайской ширмы (копия иллюстрации из английского журнала начала XX века, к сожалению, без указания источника) а в экспозиции музея ГАЦТК — аналогичная ширма узбекских народных кукольников. Иллюстрация из английского журнала воспроизведена в данной статье (рис. 2, справа)

⁵ *Rehm H. S.* Op. cit., S. 75.

зеленый, синий цвета, резные украшения позолочены, двери-портьеры, ведущие из задней глухой части домика на террасу, и навес-балдахин над террасой сделаны из шелка, расшитого цветами, фигурами зверей и птиц. Такой же шелковый коврик, пристегнутый поверх синего полотна, спускается под террасой на фасад ширмы. На нем вышиты два льва, а между ними — шар.

Действие в этом кукольном театре происходит, таким образом, в яркой нарядной раме, на многоцветном, пестром фоне. Декораций не бывает, но на сцене может оказаться одно или два кресла-шезлонга (они закрепляются у фасадного бортика ширмы), сидя в которых персонажи ведут диалог или произносят монологи (точнее поют арии)⁶. В некоторых пьесах шезлонг служит ложем, кроватью.

Поскольку декорации отсутствуют, место действия определяется словом. Но не только словом. В этой кукольной традиции есть условность, зрительно указывающая на перемену обстановки. Здесь важную роль играют двери-портьеры, ведущие из задней глухой части театра на открытую веранду. Их обязательно две, а иногда и три. Если происходит смена действия, то персонаж выходит из левой от зрителя двери. Покидая место, где разворачивается эпизод, он скрывается в правой от зрителя двери. Если место действия не меняется, а персонаж лишь временно оставляет сцену, то он уходит и возвращается через центральную дверь (выныривать из-за бортика ширмы, как выходили на сцену персонажи русского «Петрушки», в этой традиции не принято, за исключением тех случаев, когда внезапно возникают сверхъестественные существа — различные оборотни, духи и т. п.). Двери используются и для обозначения длинных путешествий: куклы выходят из левой двери, идут вдоль бортиков террасы к правой, скрываются за портьерой, снова выходят из левой и т. д. Чем длиннее путь, тем больше таких «кругов» совершают персонажи (аналогичный прием, символизирующий долгий путь, встречается в тайском и кхмерском театрах резных кожаных картин *нанг яй* и *нанг сбаек тхом*).

Перчаточные куклы, появляющиеся на традиционной китайской ширме, отличаются маленьким размером. Величина их головок и длина рук (равная длине пальца актера) точно соответствуют пропорциям человеческого тела. Некоторые куклы дополнительно механизированы: у них могут вращаться глаза, открываться рот, шевелиться пальцы. В музее ГАЦТК хранятся куклы с подвижными глазами и с открывающимся ртом (см. рис. 4), в мюнхенском — с открывающимся ртом, в коллекции американского театроведа М. Малкина — со сгибающимися пальцами (четыре пальца — все, кроме большого, объединены шарниром). На иллюстрациях в альбоме «Кукольный театр мира», изданном Международным союзом кукольников (УНИМА) в 1965 г., есть несколько перчаточных кукол с другими сочетаниями движущихся пальцев⁷. О таком устройстве кукольных рук пишет С. В. Образцов: «...если рука повернута ладонкой вверх, все пальцы одинаково вытянуты, но стоит только этой руке... повернуться ладонкой вниз, как от собственной тяжести два или три пальца сгибаются и возникает либо характерный для мужских ролей повелительный жест с вытянутым указательным пальцем, либо особый и не менее характерный жест молодых женщин, при котором помимо указательного пальца вытянут еще и мизинец, а средний и безымянный согнуты»⁸. Кроме того, китайские перчаточные куклы способны держать предмет одной рукой (в европейских театрах они обычно берут вещи двумя руками). Для этого кисть кукольной руки изготавливается в виде сжатых в кулак пальцев. Внутри кулака проделывается отверстие-трубочка. В него, когда требуется, вставляют меч, пику, лук, веер, плетку, палку, коромысло — и кукла может фехтовать, стрелять из лука, обмахиваться веером, носить на плече коромысло с тяжестями и т. д.

⁶ *Pimpaneau J.* Op. cit., p. 86.

⁷ *Böhmer G.* Op. cit., S. 136 (Bild 117); *Malkin M.* Op. cit., p. 93; *Puppentheater der Welt*. В., 1965, Bild. 220, 221.

⁸ *Образцов С. В.* Указ. раб., с. 261.



Рис. 4. Китайские перчаточные куклы в музее ГАЦТК. Слева — «генерал; грим традиционного амплуа *цзин* («раскрашенное лицо») сочетает красный, черный и белый цвета. Высокий военный ранг выражен формой головного убора, покроем платья; на платье — вышивка (имитирующая чешуйчатые железные доспехи) и стилизованная огромная голова льва на животе; судя по преобладанию в лице красного цвета (щеки, подбородок, часть лба), кукла изображает верного, преданного своему государю, полководца. В центре — буддийский монах; лицо белое, глаза круглые, подвижные, на переносице красное пятно; усы, борода, бакенбарды — серые (по серому фону идут белые крапинки); платье — желтое, с черной окантовкой; на «бритой» голове маленькая синяя шапочка; белый фон лица указывает на коварство этого персонажа. Справа — Чжу Ба-цзе («свинья восьми запретов») — популярный комический персонаж китайского традиционного театра, выступающий в циклах представлений по роману «Путешествие на Запад» одним из трех спутников монаха Сюань-цзана, отправившегося за священными буддийскими сутрами в Индию; голова с пятачком и ушами свиньи, рот открыт, лицо коричневое; покрой платья такой же, как у куклы-монаха, но цвет — фиолетовый, окантовка светлозеленая; на шапке спереди вышит иероглиф, означающий «Будда».

Высота кукол 34—35 см, размах рук — 24 см, у всех трех на ногах башмаки на высокой платформе, все три могут держать в руках разные предметы, так как пальцы согнуты в кулаки, внутри которых имеются трубчатые отверстия; все три в длинных штанах, у всех под верхним платьем надето нижнее. Инвентарные номера: «генерал» — № 1515, монах — № 1232, Чжу Ба-цзе — № 1231

Чаще всего такое приспособление необходимо для военных персонажей. Есть у китайских перчаточных кукол еще одна особенность: они делаются с ногами (почти во всех остальных традициях у перчаточных кукол ног не бывает, в русском «Петрушке» ноги дополняют фигуру только главного героя).

На китайской ширме рядом с куклами, изображающими персонажей, могут возникать и действовать предметы, как бы материализующие абстрактные понятия. Так, пожелание успешной карьеры выражается появлением на ширме головного убора, копирующего старинный головной убор первого министра китайских императоров. Другой пример — выражение жизненной энергии, магической силы персонажа (или утраты ее). Если нужно показать, что персонаж полон жизненной энергии или что он обладает магической силой, то рядом с куклой по сцене начинают развеиваться разноцветные ленты (они прикреплены к палке, которой размахивает стоящий за ширмой кукольник). Если же персонаж теряет жизненную энергию и силы оставляют его, он побежден, ранен, убит, то вокруг куклы вьются черные ленты⁹.

⁹ Pimpaneau J. Op. cit., p. 87.

Китайских перчаточных кукол отличают от остальных перчаточных кукол мира тщательность и тонкость отделки скульптурных деталей и одежды. Их головки и платье очень точно имитируют грим и костюм актеров китайской традиционной музыкальной драмы. Французский синолог Жак Пэмпано пишет, что театральные куклы, как правило, делают не кукольники, а профессиональные скульпторы, изготавливающие статуи богов¹⁰. Символика грима и костюма китайской музыкальной драмы описана в ряде работ¹¹. Проецируя эти описания на театр кукол, можно сказать, что форма глаз, изгиб бровей, рта, разноцветная орнаментальная раскраска лба, щек, конфигурация и цвет бороды кукол создают символическую характеристику физических, моральных, магических качеств, отражают биографию персонажа. Например, красный цвет в гриме лица выражает верность, преданность, честность, храбрость, мужество, доброту; черный — физическую силу и отвагу, а также усиливает качества преданности, вплоть до самоотречения, готовности к самопожертвованию; белый свидетельствует о коварстве, вероломстве, лицемерии, корысти, бессердечии и т. д. Китайский писатель Лу Синь приводит несколько традиционных объяснений этой символики: «Люди богатые и знатные бессердечны, заботятся лишь о собственной корысти, от обжорства болеют и жиреют, способны на все, потому белый цвет стал символом вероломства. Красный цвет говорит о преданности и мужестве. ... Образ мыслей честного и мужественного довольно прост, он легко краснеет. ... Черный цвет выражает величие и силу. Почернеешь, если годы проведешь в боях»¹². Большая густая борода — признак отличного здоровья. Длинную белую бороду носят пожилые герои, длинную черную — герои средних лет. Если у одного из этих персонажей борода разделена на три части, значит перед зрителем утонченный интеллигент, ученый, поэт или писатель. Красная или синяя борода определяет магов, владеющих тайнами колдовства, или сверхъестественные существа, принявшие человеческий облик. Владельцем красной бороды может быть и военный. Жиденькая маленькая бородка выделяет комиков. Платье куклы, его покрой и цвет, головной убор, украшения, как и в большинстве театральных традиций, выражают социальную характеристику, говорят об общественном положении персонажа в момент появления его на сцене. Существенны дополнительные детали. Например, флажки за спиной обозначают «генерала», павлиньи перья в головном уборе указывают на то, что их носитель — чужеземный воин, или повстанец, либо оборотень, принявший человеческий облик; богатую даму отличает от бедной цветок в прическе и т. д.

К сожалению, число китайских традиционных перчаточных кукол, доступных для изучения, крайне ограничено и не позволяет проанализировать особенности формы и цвета кукол детальной.

В европейской литературе одно из первых описаний представления принадлежит русскому писателю и этнографу В. Крестовскому. Путешествуя по Востоку в 70-х гг. прошлого века, он встречал бродячих актеров с ширмами на улицах Макао и Сингапура. То, что они играли, показало ему очень похожим на кукольную комедию о Петрушке, вплоть до «манеры... говорить и испускать комические крики с помощью губной машинки, которую комедиант вкладывает себе в рот». Об уличном представлении в Макао он рассказывает: «Мы сидели втроем на балконе нашей гостиницы, выходящей на набережную, как услышали вдруг удары

¹⁰ Ibid., p. 92.

¹¹ *Arlington L. C.* The Chinese Drama. Shanghai, 1930; *Arlington L. C., Acton H. M. M.* Famous Chinese Plays. Peiping, 1937; *Zung C. L.* Secrets of the Chinese Drama. N. Y., 1964 (1-е изд. — 1937); *Образцов С. В.* Указ. раб.; *Lu S.* Face Painting in Chinese Opera. Singapore, 1968; *Серова С. А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *Гацда И. В.* Китайский традиционный театр сицзюй. М., 1971; *Сычев Л. П., Сычев В. Л.* Китайский костюм. М., 1975; *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII—XIV вв. М., 1979; и др.

¹² *Лу Синь.* Размышления о гриме. — Собр. соч., т. 2. М., 1955, с. 357. В. М. Алексеев слышал от китайцев такое толкование красного цвета: «стыд проходит через кожу, значит есть совесть» (*Алексеев В. М.* В старом Китае. М., 1958, с. 42).

в небольшой „там-там“... и вслед за тем внизу перед балконом остановились двое китайцев — пожилой и мальчик лет 15-ти, помощник первого. Сгрузив со своих спин два ящика, они расставили четырехсторонние ширмы, затянутые ситцем, и, минуто спустя, на верхнем крае этих ширм появился наш старый знакомец шут Петрушка, только одетый китайцем... Происходит трагикомическая история с корейским тигром...; представление с метанием палочек, с воинской муштрой..., с ответом... перед полицейским судьей... На сцене появляется и расфуфыренная краснощекая „Мелитриса“ — не знаю только как она называется по-китайски...»¹³.

Сейчас, когда на Западе знакомство с репертуаром китайских перчаточных кукол углубилось (китайские кукольники, в прошлом уличные актеры или учившиеся у них, гастролировали по Европе и Америке, были, в частности, в 1956—1957 и 1960 гг. в Москве, некоторые западные синологи обратили внимание на пьесы перчаточного китайского театра), можно внести поправки в описание В. Крестовского, вернее в толкование виденных им сцен.

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

Особенно популярны в Китае циклы пьес, построенные на эпизодах из средневековых романов «Троецарствие», «Речные заводы», «Путешествие на Запад»¹⁴. Какой-нибудь эпизод из этих известных с детства каждому китайцу романов всегда исполнялся на кукольной ширме. Так, в музей ГАЦТК попала кукла Чжу Ба-цзе — одно из главных действующих лиц «Путешествия на Запад», фантастическое существо с телом человека и головой свиньи, а во время гастролей китайских кукольников в Москве в 1960 г. была сыграна пьеса «Даминфу» — фрагмент из «Речных заводов» (в ней речь шла о том, как одного из героев должны были казнить в городе Даминфу и как в день казни его друзья под видом бродячих актеров проникли в город и спасли осужденного).

Очень часто исполнялась сцена с тигром. Видел ее в прошлом веке В. Крестовский, изображена она на рисунке в книге по истории театра кукол Г. Рэма (1905 г.), показывали ее С. В. Образцову в начале 1950-х годов в Пекине, играли ее в Москве в 1956, 1957, 1960 гг., исполняют ее, как свидетельствует Ж. Пэмпано, и в наши дни. С. В. Образцов описал виденный им вариант в «Театре китайского народа»:

«Из левой от нас двери задней стороны террасы вышел... пастух. Он заявил, что на горе живет большой тигр, и тут же добавил: „А я не боюсь тигра. Я иду, чтобы его убить“. Появляется тигр и ложится на грядку ширмы. Пастух, по-видимому, не только хвастливый, но еще и глупый,

¹³ Крестовский В. Искусство на крайнем Востоке.— Художественный журнал, 1881, т. 2, с. 264—265.

¹⁴ Все три переведены на русский язык: *Ло Гуань-чжун*. Троецарствие. М., 1954, т. 1—2; *Ши Най-ань*. Речные заводы, т. 1—2. М., 1955 (2-е изд., М., 1959); *У Чэн-ань*. Путешествие на Запад. М., 1959, т. 1—4 (сокращенный пер.: Сунь У-кун — царь обезьян. М., 1982).

потому что, поглядев на тигра, говорит: „это кошка“, — и начинает его щекотать. Голос кукольника предупреждает: „Не дури, не играй с тигром!“ Пастух продолжает щекотать спящего тигра, а потом убегает. Кукольник кричит: „Куда же ты убежал? Значит, ты боишься?“ Пастух появляется с пикой в руках. „Нет, не боюсь!“ Он тычет пикой прямо в морду тигра и говорит: „Тигр умер. Надо снять с него шкуру и продать. Она очень дорогая“. От радости пастух танцует и поет, а потом, для того чтобы окончательно убедиться в том, что тигр убит, зовет его: „Тигр, тигр!“ Тот не отвечает и не шевелится. „Значит, совсем мертвый. Теперь у нас будет много мяса!“ Тигр вскакивает, раскрывает огромную пасть, проглатывает глупого хвастуна и опять ложится. За ширмой голос. „Старик, старик!“ На сцене женщина. Она наталкивается на лежащего тигра и пугается, а голос кукольника говорит: „Тигр только что съел твоего старика“. Женщина хватается пику, со всего размаха убивает его тигра, вытаскивает из мертвой пасти живого перепуганного мужа, ругает его на чем свет стоит и приказывает: „Неси меня домой!“ Старик берет жену на закорки и под ликующие звуки гонга они исчезают в правой от нас двери»¹⁵.

С. В. Образцов воспринимает эти сценку с чисто европейской точки зрения на кукольный театр, с позиции человека, воспитанного на русском «Петрушке» и привыкшего к тому, что перчаточная кукла предназначена в первую очередь для того, чтобы смешить, забавлять зрителей. Возможно, в современном китайском театре сцена с тигром также воспринимается как комически-бытовая, и кукольник, выступавший перед группой советских артистов, действительно, делал пастуха глупым, хвастливым и слабым, желая лишь развлечь и посмеять зрителей. Но в прошлом — и не таком уж далеком — глубинный смысл этой короткой пьесы был намного серьезней. Он был связан с магией. По древним верованиям китайцев, в кукол могли вселяться духи и наделять их сверхъестественной силой. Следы этой связи сохранились до сих пор на юге Китая и на Тайване: там и сейчас еще крестьяне пров. Гуандун приглашают кукольника (а кукольники входят в местные секты даосов и обучаются магическим тайнам у даосских отшельников) для исполнения пьесы «Чжао Сюаньтань укрощает тигра». Считается, что ее представление устрашает и обращает в бегство злых духов (т. е. крестьяне верят в то, что кукольник магическими заклинаниями приглашает вселиться в куклу какое-то могущественное божество, это божество наводит страх на злых духов, и они разбегаются). Пьесу играют без публики. Ее исполнение необходимо перед въездом в новый дом или после ремонта храма или театрального здания (но открытие нового храма или нового театра требует другой пьесы, название которой откровенно говорит о глубинном смысле представления: «Владыка призраков изгоняет злые силы»).

Событийный ряд пьесы «Чжао Сюаньтань укрощает тигра» прост: На ширме-сцене подвешивают кусок настоящего мяса. Из левой двери выходит тигр. Он принюхивается — чувствует лакомый запах, ищет, откуда он идет — находит мясо и начинает его пожирать. В это время из той же левой двери выходит герой пьесы. Увидев тигра, он ловко вскакивает ему на спину и садится верхом, как наездник на лошадь. Тигр рычит, пытается сбросить седока, беснуется — тщетно. Чжао Сюаньтань накидывает на шею тигра красную цепь и, продолжая сидеть на нем верхом, заставляет, пятясь, уйти со сцены через правую дверь. Действие пьесы исчерпано. Но магическая церемония проходит еще одну стадию. Мясо, которое служило приманкой для тигра, после представления бросают как можно дальше. Если на него накидываются собаки и съедают (что чаще всего и случается), то все в порядке, злые духи разбежались; если же по какой-то причине собаки не съедают мясо, это плохое предзнаменование, следует ждать несчастья.

За исполнение экзотической пьесы кукольнику платят вдвое больше, чем за обычное представление.

¹⁵ Образцов С. В. Указ. раб., с. 257—258.

Сценку с тигром, исполняемую с магическими целями, видел Ж. Пэмпано. Правда, ее разыгрывали тростевые куклы. Однако, учитывая, что репертуар китайского театра почти всегда и всюду был общим для всех видов представлений и что часто один и тот же кукольник работал и с перчаточными и с тростевыми куклами (как, в частности, актер, выступавший перед С. В. Образцовым), не будет большой натяжкой предположить, что и в театре перчаточной куклы пьеса с тигром в прошлом не была чисто развлекательной и что в этом одна из причин ее прочного положения в репертуаре перчаточных кукол. Но если магический смысл уже ушел из представлений перчаточных кукол, то связь с религиозными обрядами выступает кое-где на окраинах Китая и главным образом на Тайване еще совершенно явно. Так, Ж. Пэмпано свидетельствует, что на Тайване, где работает много потомственных кукольников, переселившихся сюда из разных провинций Китая, представлению перчаточных кукол может предшествовать умиловительный пролог, обращенный к богам счастья, богатства, долголетия. Обычно такой пролог предваряет пьесы, которые показывают в частном доме во время празднования какого-нибудь важного семейного события (свадьбы, рождения, юбилея и т. п.). В прологе выступают куклы, изображающие богов, и в символической форме выражается просьба к ним лица, пригласившего кукольника (именно здесь появляется на сцене головной убор первого министра, как символ успешной карьеры) ¹⁶.

Традиционное представление перчаточных кукол длилось не более получаса, его короткие пьесы и номера шли по несколько минут. Пекинские актеры показывали, как правило, четыре «серьезных» отрывка из репертуара классической музыкальной драмы и четыре юмористические или пантомимические сценки. Героем коротких комедийных пьес часто выступал Молодой Ван (например: «Ван убивает тигра», «Ван отправляется в столицу сдавать экзамены на государственного чиновника», «Ван женится», «Ван напивается», «Ван продает соевые тянучки» и т. д.) ¹⁷. Происходило представление на улице, среди толпы прохожих, или во дворе частного дома, куда актера приглашали, предварительно договорившись о пьесах и плате. Поводами для домашних спектаклей, как уже говорилось, служили разные праздники: свадьба, рождение, годовщина, повышение в чине и др. Иногда кукольник во время представления «округлял» оговоренную сумму, обращаясь к публике от имени одного из персонажей. Молодой Ван, например, мог сказать, что он собирается в столицу сдавать экзамены, но ему не хватает денег на дорогу — и кукла, изображающая Вана, протягивала к зрителям маленькую чашку для пожертвований ¹⁸.

Пекинская труппа состояла из одного человека. В других областях Китая она могла быть и больше. В провинции Фуцзянь, например, кукольники работали парами (владелец театра и его помощник), их сопровождали музыканты, которых могло быть до пяти человек. В первом случае, т. е. в пекинской традиции, кукольник сам создавал музыкальный аккомпанемент, ударяя ногой в установленный внутри ширмы гонг. Во втором, т. е. в традиции провинции Фуцзянь, где в состав оркестра входили не только ударные, но и струнные и духовые инструменты, музыкальное сопровождение было сложнее и разнообразнее. Почти каждый музыкант играл на нескольких инструментах, меняя их в зависимости от характера сцены. Главный музыкант играл на барабанах и на двух длинных деревянных трещотках. Он определял ритмы. Следующее по важности место занимал флейтист, ведущий все мелодии и аккомпанирующий актерам, поющим арии. Был еще музыкант, играющий на барабанах большого размера — он сопровождал сцены боев; этот же музыкант аккомпанировал пению на двухструнном инструменте. Один из музыкантов попеременно играл то на духовых инструментах, то на так

¹⁶ Pimpaneau J. Op. cit., p. 21, 24, 86—87.

¹⁷ Ibid., p. 9, 83.

¹⁸ Ibid., p. 83.

называемой «гитаре в форме луны». Он также аккомпанировал исполнителям арий. Остальные двое музыкантов играли на гонгах и цимбалах, ударами в которые отмечали все движения кукол¹⁹.

Разделения на кукловода и рассказчика в китайском театре не существует. Актер и управляет куклами, и говорит за них. Кукольные всегда работают внутри ширмы, создавая иллюзию самостоятельной жизни кукол (в отличие, например, от индийского театра перчаточных кукол, где представление в большинстве случаев дают без ширмы, управляя куклами открытым способом, и где существует разделение на кукловода, только демонстрирующего кукол, и сказителя, только говорящего о персонажах или за них)²⁰.

Перчаточный театр называют в Китае по-разному. Наиболее распространенный термин — *будайси* (театр в мешке, мешочный театр: *будай* — «мешок», *си* — «представление», «игра»). В Пекине его часто называют *цзюйлицзы* (дословного перевода на европейские языки нет, в словарях термин не дается). Ж. Пэмпано и М. Малкин приводят еще несколько названий. *Шоутао куйлэй* (перчаточная кукла: *шоутао* — «перчатка», *куйлэй* — «кукла»). *Даньцзыси* (театр на коромысле: *дань* — «коромысло»; термин отражает способ транспортировки: кукольник носит свое имущество в мешке и корзине, подвешенных к концам шеста, лежащего на плече как коромысло; во время представления этот шест служит опорой для возвышающегося над ширмой домика-сцены). *Сяолун* (маленькая корзина: *сяо* — «маленький», *лун* — «корзина»; термин возник, по-видимому, из противопоставления театра кукол театру живых актеров, переносивших имущество в больших корзинах *далун*). *Чжанчжунси* (театр ладони). *Шоуто цзинси* (ручной столичный театр, пекинская опера на вытянутой руке: *шоу* — «рука», *то* — «тянуть», *цзинси* — «пекинская опера») ²¹. Широкий набор терминов, обозначающих театр перчаточных кукол, связан, очевидно, с его региональными разновидностями.

Профессия актера перчаточного театра требует очень больших навыков и умения. Это отразилось в поговорке китайских кукольников: «на свете есть 360 профессий, но нет труднее профессии будайси»²². Чтобы овладеть ею, кукольник проходил несколько стадий обучения. Сначала он усваивал традиционные приемы кукловождения, потом — искусство речи и пения²³.

В школе кукловождения выделяется несколько этапов тренировки будущего актера. Первый — это тренировка рук (без куклы). Нужно привыкнуть держать руки вытянутыми вверх не менее получаса без опоры и без вертикального движения (кукла в представлении должна оставаться на одном уровне, как если бы стояла на твердом полу). Затем ученик осваивает сложные движения пальцев и кисти, необходимые для «чистого» и выразительного управления куклой. Далее ученик надевает куклу на руку и практикуется держать ее так, чтобы она не казалась горбатой, чтобы ее голова и корпус всегда находились в нормальном для человеческого тела положении (голова не должна неестественно отклоняться назад, вперед, в стороны). И только после этого переходят к технике жеста и движения куклы в сценическом пространстве. Кукольник отрабатывает приемы, позволяющие делать очень «живые» и разнообразные движения, овладевает техникой разных типов походки, предписанной традицией кукол — исполнителям разных ролей. Но главное правило, которому его учат: жест, движение куклы не может быть бесцельным,

¹⁹ Ibid., p. 83, 86. О китайских музыкальных инструментах и их названиях см.: Шнейерсон Г. Музыкальная культура Китая. М., 1952, с. 31—49.

²⁰ Contractor M. Glove Puppets of India.— Marg (Bombay), 1963, v. 21, № 3 (June), p. 17—19; Parmar Shyam. Traditional Folk Media in India. New-Delhi, 1975, p. 41—42, ill.; Sahai B. The Traditional Puppets of India. Moscow, 1962 (рукопись из архива музея ГАЦТК); Потабенко С. И. Кукольный театр.— В кн.: Бабкина М. П., Потабенко С. И. Народный театр Индии. М., 1964, с. 152—153; Куклы и маски в индийском театре.— Индия. 1979, № 2, с. 25—26.

²¹ Malkin M. Op. cit., p. 96, 97; Pimpaneau J. Op. cit., p. 83, 87, 161.

²² Malkin M. Op. cit., p. 97.

²³ Ibidem.

ничего не значащим или неточным, «смазанным», непонятным зрителю. Любое движение должно, во-первых, иметь смысл, во-вторых, ясно его передавать. Жест не должен быть размашистым, ему надлежит быть сдержанным и точным, целенаправленным, выражать настроение, состояние, намерение персонажа, или очень определенно изображать физическое действие. Например, в одной из пьес (эпизод из «Троецарствия») кукольный персонаж проникает в палатку генерала, чтобы похитить важное письмо; кукла, крадучись, замирая и прислушиваясь при каждом движении, ползет по ширме, медленно приближается к кровати, на которой лежит генерал — останавливается у кровати — прислушивается — генерал храпит — похититель вытирает со лба пот — осторожно вытаскивает из-под головы спящего письмо — зажигает свечу — читает письмо — гасит свечу — оглядывается на генерала — убедившись, что тот продолжает спать, снова ползком выбирается из палатки)²⁴.

Ученик овладевает языком жеста в течение нескольких лет, к концу обучения он усваивает множество приемов, придающих маленьким китайским перчаточным куклам необыкновенную живость и выразительность.

Пластический язык китайских перчаточных кукол очень разработан и разнообразен. У персонажей разных амплуа разные походки, они стреляют из лука, сражаются (с пикой, мечом или щитом в руках), фехтуют, бьют плеткой, обмахиваются веером, носят коромысло с тяжестями; куклы жонглируют разными предметами, танцуют, после тяжелой работы или сражения — учащенно дышат, если грустно — глубоко вздыхают, если спят — храпят, если жарко — вытирают пот и т. д. Кукольный тигр может смешно и очень похоже на живого чесаться, ловить блоху на задней лапе. Разрабатывающий план сражения полководец сосредоточенно расхаживает по сцене, заложив руки за спину (так как пальцы человеческой руки не могут выгибаться назад, то актер незаметно переворачивает куклу на своей руке задом наперед).

Если взять программу гастролей китайских кукольников в Москве, то один лишь перечень действующих лиц пьесы «Даминфу» раскрывает приемы театра будайси, необходимость виртуозной техники для их выполнения. Среди освободителей героя, проникших в город врагов под видом бродячих актеров, называются: борцы (один с копьем, другой со щитом), жонглер с барабаном, жонглер с гонгом, жонглер с горящим шаром, жонглер с тарелкой, жонглер с кувшином, жонглер с бронзовой палкой, стрелок из лука, танцоры со львом и цветным мячом²⁵. А каким образом китайский актер показывает цирковые номера в театре будайси, очень хорошо и подробно рассказал С. В. Образцов. Поэтому еще раз обратимся к его книге:

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

Естественно, что маленькие жонглеры на кукольной террасе перебрасывали тарелку не так, как делали бы это люди, а по кукольному, хватая ее обеими руками, но зато с такой поразительной быстротой и азартом, что мы начали аплодировать. Голос из-за ширмы сказал: „Товарищи аплодируют, поклонитесь!“. Жонглеры раскланялись, но голос начал их упрекать: „Перекидывать тарелку — это еще не очень смешно, надо ее поставить на голову!“. Один жонглер, вернее, жонглерша... „старшая сестра“, начал ставить тарелку на голову своему брату, сохраняя при этом, как все куклы в мире, сосредоточенную серьезность. Тарелка соскальзывала, а голос приговаривал: „Это очень трудно сделать. Трудно вертеть тарелку на голове“. И действительно, это очень трудно, тем более что голова-то ведь маленькая, кукольная, а не человеческая. И все-таки тарелка вертелась замечательно. Мы хохотали, а голос все не уни-

²⁴ *Pitrapneau J.* Op. cit., p. 84—85.

²⁵ Архив музея ГАЦТК.

мался: „Это еще недостаточно весело! Надо придумать еще что-нибудь!“ И маленькие жонглеры старательно придумывали все новые и новые трюки. „Старшая сестра“ поставила на голову партнера палку, на палку — тарелку и, ловко ударяя по бортику, закрутила с такой силой, что тарелка стала вертеться так же быстро, как вертится она у настоящих бродячих артистов, показывающих традиционное для Китая жонглирование тарелками на длинных бамбуковых палках.

Мы продолжаем хохотать и аплодируем, но голос актера утверждает, что, с его точки зрения, это все еще недостаточно весело. Палка неожиданно удлиняется, и тарелка поднимается вдвое выше. Так уже не бывает у настоящих жонглеров, так может быть только у кукольных. Тарелка крутится, а маленькие жонглеры весело поют: „Я был в Шанхае“. „Старшая сестра“, задрав голову, смотрит, как высоко поднялась тарелка, и то ли с испугу, то ли от озорства подпрыгивает и бьет по ней сверху. От удара палка почти до конца входит в голову жонглера, и несчастный начинает кричать: „Вытащи ее из головы!“ Кукольник спокойно отвечает: „Это очень трудно сделать!“ — и начинает крутить на палке беспомощную фигурку, тем самым разоблачая трюк, состоящий в том, что палка, которая якобы стояла на кукольной голове, фактически была продета сквозь всю куклу»²⁶.

Усвоив технику кукловождения, ученик переходит к овладению искусством речи и пения. Здесь важно отметить, что в театре перчаточных кукол строго соблюдаются каноны китайской музыкальной драмы, а в ней предусматривается разделение актеров на амплуа. Основных амплуа четыре, но каждое подразделяется на большое количество субамплуа (так, исследователь пекинской музыкальной драмы С. Серова называет 24 субамплуа). Каждому субамплуа предписана особая манера произношения текста, некоторым — сложная вокальная техника исполнения арий. Китайский актер традиционной музыкальной драмы всю жизнь исполнял роли только одного определенного субамплуа. Трудность профессии кукольника в том, что он обязан владеть речевой и вокальной техникой разных амплуа, так как он один говорит и поет за всех действующих лиц. Кроме того, он должен научиться мгновенно менять голос, переходя от речи одного персонажа к речи другого. Правда, М. Малкин называет меньшее количество обязательных в профессии будайси амплуа — девять (он описывает их в европейской терминологии): белобородый старик, пожилой герой, молодой человек, молодая девушка, благородный знатный человек, военный герой, пожилая героиня, старуха (комическая роль), ребенок²⁷.

О китайском традиционном театре перчаточной куклы собрано мало сведений. За редким исключением (к которому относятся исследование Ж. Пэмпано и рассказ С. Образцова) о нем упоминали мимоходом. Даже китайские авторы, насколько мне известно, не посвятили ему специальных работ. Возможно, это уже невосполнимый пробел. Но, так как для истории театра китайская разновидность перчаточной куклы представляет большой интерес, то имело, как мне кажется, смысл собрать и обобщить разбросанные в разных местах крупинки описаний.

²⁶ Образцов С. В. Указ. раб., с. 255—257.

²⁷ Malkin M. Op. cit., p. 97.