

принадлежность народов («другие народы», «разные народы», «славяне» и т. п. — № 2, 8, 139, 180, 320, 390); подчас не конкретно указано начало публикаторской деятельности (50-е, 60-е годы — № 282, 383, 395, 496), или совсем отсутствует дата раннего выступления в прессе некоторых докторов и кандидатов наук (№ 19, 47, 93, 257, 516).

Встречаются фактические неточности. Например, Н. П. Колпакова печаталась с 1926, а не с 1937 г. (№ 228), Г. Г. Шаповалова — с 1949, а не с 1953 (№ 565); имеются и технические огрехи. Так, не везде одинаково обозначены ученые степени: обычно они раскрыты полностью, иной раз встречаются аббревиатуры — д. ф. н. (№ 165), к. ф. н. (№ 287, 393), сокращения д-р (№ 47), к-т (№ 10, 35, 68, 137, 207); в отдельных случаях не приведены названия учреждений, где люди служат теперь или трудились до заслуженного отдыха (№ 117, 122, 123, 126, 282, 290, 415, 546); порой не у всех сотрудников того или иного института РАН уточнены сектора и отделы (ИМЛИ № 80, 91, 213, 322; ИРЛИ № 4, 89, 361, 420).

Отмеченные недостатки ни в коей мере не умаляют огромного значения указателя Л. В. Рыбаковой. Ценность его, во-первых, в раскрытии творческой индивидуальности и подведении итогов деятельности каждого персонажа; во-вторых, в приведении в систему полученных анкетных данных, что создает вполне обозримую картину российской фольклористики с разнообразием аспектов и форм изучения устной словесности многих народов мира. В-третьих, в определении круга интересов фольклористов с целью активизации контактов и поддержания рабочих связей между зачастую разобщенными и рассредоточенными энтузиастами.

Все интересующиеся русской национальной культурой с нетерпением будут ждать новых выпусков библиографии, содержащих информацию не только о ныне здравствующих народоведах, но и об коллегах, умерших совсем недавно или в более отдаленные времена.

М. Я. Мельц

© 1995 г., ЭО, № 5

И. Н. Соломоник. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных кукол. М., 1992. 312 с.

Есть все основания считать, что до выхода в свет книг московской исследовательницы И. Н. Соломоник русский читатель не имел достаточно полного представления о кукольном театре народов Востока — о его истинном масштабе, сложности, колоритности, глубокой связи с идеологией, народным менталитетом, классической литературой и театром живого актера. Изучен театр разных стран Востока очень неравномерно. Между тем некоторые виды этого театра принадлежат уже истории, иные находятся в стадии деградации, предшествующей их уходу со сцены.

Как показывает И. Н. Соломоник, то обстоятельство, что традиционная культура общества была затронута модернизацией, по-разному сказалось на кукольных представлениях: в одних случаях они вытеснены из жизни, в других — трансформированы изнутри, утрачен их первоначальный пафос, но сам театр сохранился и ищет новые формы своего существования. Автор книги бережно восстанавливает облик традиционного театра, затрагивает и современное его состояние, плодотворные контакты с мировым кукольным искусством.

В течение многих лет И. Н. Соломоник изучала историю кукольного театра, свидетельством чего являются вышедшие из-под ее пера многочисленные статьи (в том числе опубликованные в Англии, Голландии, Чехословакии, Индии) и три книги. Первая из них посвящена театру плоской куклы¹, вторая — театру объемной куклы народов Востока, третья — театру кукол России, Западной Европы и Северной Америки². Читатель, который возьмет на себя труд прочитать все эти книги, будет вознагражден: перед ним в поистине глобальном масштабе раскроется панорама интереснейшего феномена человеческой культуры, которым является театр кукол. Мы остановим свое внимание на втором из упомянутых сочинений И. Н. Соломоник.

Поразительна широта привлеченных к написанию данного труда материалов: это и исторические хроники, и классическая литература стран Востока, и описания кукольных представлений, сделанные восточными и западными авторами, учеными и наблюдательными путешественниками и, конечно, исследователями по этой теме. Автор внимательно следила за деятельностью Международного союза кукольников, за Международными фестивалями театров кукол Азии, принимала участие в научных дискуссиях, которыми они сопровождались, или тщательно изучала издаваемые каталоги и альбомы выставок кукол, доклады и т. п. Группы ряда рассмотренных в книге видов восточных театров кукол побывали на фестивалях (например, в Ташкенте в 1979 г.), в разные годы — на гастролях в Москве и таким образом попали в поле зрения исследовательницы, в полной мере использовавшей представившуюся ей возможность работы в «полевых условиях». Ощущается, что вообще роль личных наблюдений и такого устного источника, как компетентный комментатор, переводчик, информант, очень велика при написании книги. На ее страницах то и дело встречаются имена отечественных востоковедов, кукольников, а также собеседников автора, для которых тибетский, вьетнамский, индийский, китайский и другие театры кукол если не дело собственной профессии, то глубокого личного переживания как зрителя, видевшего кукольные представления в их естественном контексте, в родной стране. Общение с ними

позволило автору рассеять туман, окутывавший ситуацию с некоторыми малоизвестными театральными явлениями. Для полноты картины автором изучены (лично или по публикациям) коллекции кукол из стран Востока, хранящиеся в музеях мира: в Москве [Музей Государственного Центрального академического Театра кукол (далее — ГЦАТК) и Музей антропологии при МГУ] в Санкт-Петербурге (МАЭ-Кунсткамера), Нью-Дели (Театральный музей), Дании (г. Моесгард, Университет Аархус), Голландии (г. Лейден), Германии (Мюнхенский музей театральных кукол, Берлинский музей, музей г. Майнца), Чехии (Прага), Швейцарии (Цюрих), Франции (Париж), Индонезии (Джакарта), Таиланде (Национальный музей в Бангкоке), а также фигурировавшие на временных экспозициях (в Лос-Анджелесе, в Музее истории культуры в 1963 г. и др.).

Среди обстоятельств, благоприятствовавших работе над рецензируемой и двумя другими книгами, стимулировавшими ее появление, несомненно, следует отметить то, что автор ее многие годы работала научным сотрудником Музея Театра кукол (ГЦАТК), руководимого выдающимся деятелем и знатоком кукольного театра С. В. Образцовым. Вращение И. Н. Соломоник в среде высоких профессионалов кукольного жанра, исключительные эрудиция, аналитический ум, тонкое зрительское восприятие многообразных театральных впечатлений в сочетании с талантом кропотливого исследователя, не убоившегося тяжести взваленной на себя ноши, дали исключительный по научной значимости результат: создан труд, который мог бы сделать честь целому научному коллективу — так широко круг поднятых в нем проблем, так глубоко проведенное исследование, так значительны многие его выводы, так захватывающее интересен текст книги от первого до последнего ее слова.

Предшественники автора — российские ученые А. Д. Бурман, С. А. Маретина, Л. А. Мерварт, Е. В. Ревуенкова и др. — затронули в своих работах отдельные аспекты бытования театра кукол в странах Востока, но впервые в отечественной науке появилось исследование, в котором феномен театра объемной куклы рассматривается в целом, в сравнительно-историческом плане, не вне государственных границ, но со специальным вниманием к фактору взаимодействия искусства кукольников разных регионов Востока, к проблеме происхождения разных форм этого искусства. Труды зарубежных авторов по театру кукол Востока уступают рецензируемой книге по уровню фактологической оснащенности, да и не претендуют на освещение всего круга проблем, поднятых И. Н. Соломоник, и в частности связей между кукольным театром Востока и Запада.

Книга состоит из четырех частей и заключения. Первые три части посвящены трем разновидностям объемных кукол, связанным с механизмом их «оживления»: ч. I — «Куклы на пальцах (перчаточные)»; ч. II — «Куклы на палке»; ч. III — «Куклы на нитках». Часть IV посвящена уникальным формам кукольного театра. В заключение проследживаются итоги исторического развития кукольных традиций Востока и влияние последних на современный театр кукол. В каждой главе имеются содержательные примечания. Библиография включает 466 названий (с № 202 — на западных и восточных языках). Завершает книгу глоссарий.

Критерий классификации — именно по способу управления куклами — оправдан стремлением автора сосредоточиться на характеристике особенностей каждого из подвидов театра объемных кукол как специфической области театрального искусства народов Азии. Сразу же становится очевидной довольно прихотливая картина географического распространения подвидов театра объемных кукол по территории стран Востока: перчаточные имеются только в Индии, Иране и Китае, куклы на палке — в Индии, Китае, Таиланде и на Яве, ниточные (марionетки) — в Иране, Индии, Китае и Мьянме (Бирме). Экзотические, не повторяющиеся у других народов формы театра представлены тибетским театром куклы из масла, поминальными куклами в Иране и кукольными представлениями на воде во Вьетнаме. Причина «приживаемости» некоего вида театра в одной стране, по-видимому, столь же трудно объяснима, как и причина его неприятия в другой стране.

Внутренняя структура тех разделов первых трех частей книги, которые связаны с рассказом о соответствующих подвидах театра объемных кукол на территории перечисленных стран, подчинена задаче наиболее полного раскрытия их специфики. Автор комментирует все составляющие кукольного представления: конструкцию кукол, способ приведения их в движение, амплуа и соответствующее им количество кукол, их одежду, головной убор, окраску и их символику, численность группы и распределение в ней обязанностей между кукловодами, чтецами, музыкантами, организацию сцены, время и задачу представлений, их ритуальный аспект, репертуар и художественный язык представлений. Пересказаны сценарии многих спектаклей, разыгрываемых куклами разных народов (представляющие в большинстве своем сюжеты из классической литературы). Автору удалось облеечь все эти сведения в столь яркую и занимательную форму, что впечатления читательские приближаются к зрительским, а осведомленность во всех тонкостях и тайнах кукольных зрелищ — к профессиональной.

Каждый из упомянутых выше компонентов театра превращается в руках исследователя в прибор для тестирования сходства и различия театральных форм у разных народов.

Большое значение придает автор анализу терминов (часто представленных рядом вариантов), которыми пользуются жители стран Азии для обозначения своих кукольных представлений в их региональном многообразии. Замечательно то, что, рассмотрев поначалу театральные явления по месту их территориальной «прописки», в заключение каждой части автор рушит стены, как бы разделяющие театр кукол на отдельные «квартиры», и по имеющимся (как правило, фрагментарным) данным весьма убедительно восстанавливает общую картину происхождения и развития того или иного из видов этого театра и делает массу интересных наблюдений относительно его связей с театром этого же народа в целом (т. е. живого актера), а также с театром западных стран, как традиционным (в частности, представлена гипотеза о восточных корнях русского «Петрушки»), так и современным.

Особое внимание уделено в книге проблеме глубинного смысла кукольного театра и его связи с традиционными магико-религиозными воззрениями рассматриваемых этносов. Автор показывает разную степень пропитанности магическим или религиозным содержанием как в целом отдельных

подвидов исследуемого театра, так и одного подвида — на примере разных народов, имеющих один и тот же тип театральных представлений в своем обиходе.

Собранный автором материал по искусству азиатских кукольников, имеющий многовековую хронологическую глубину, соотносится с разными уровнями культурного развития и отражает меняющуюся во времени идеологическую атмосферу общества, в котором живет искусство кукольного театра. Последнему в истории человечества стадияльному уровню, на котором искусство это становится светским, предшествуют периоды переходного состояния (сочетание религиозного элемента со светским, развлекательным) и начальной стадии, когда искусство было одной из форм магии, призванной отогнать злых духов. В критические моменты жизни (при обрядах, сопровождающих рождение ребенка, свадьбу, несчастную смерть члена коллектива, во время эпидемии, во избежание пожара или иной напасти) приглашается кукольник или труппа кукольного театра, обеспечивающая, согласно традиционным представлениям, своим выступлением посредничество между миром людей и миром духов и умиротворение последнего. Магическая сила, которую приписывает кукле общество с таким менталитетом, связано с наделением дерева (материала, из которого делают кукол) магическими свойствами, с учетом той силы, которая «оживляет» куклу. Осторожная почтительность, с которой в некоторых обществах относятся к куклам, к месту их хранения, к фигуре кукольника, основывается на наделении кукол магической силой и способностью влиять на человеческую жизнь, а человека, управляющего куклами, — даром экзорциста. (О ритуальном характере кукольных представлений см. с. 45, 51, 68—69, 96, 124, 137, 160, 175, 180 рецензируемой книги.)

Очень интересны разделы книги, посвященные слабо изученному театру в странах Юго-Восточной Азии — тайскому и яванскому театру кукол на палке, бирманскому — кукол на нитках и вьетнамскому водяному (описание первого и последнего впервые появляется на русском языке, а успешное «отслеживание» материала выдает необычайную энергию и неутомимость автора). Между прочим, читателю сразу же бросается в глаза типологическая разобщенность этих видов театра: одинаковая разновидность театра встречается лишь в Таиланде и на Яве (куклы на палках).

Как показывает автор, тайский театр на палке имел несколько вариантов. Те, которые были основаны на сочетании палки с дополнительными нитями для управления куклой (*хун луанг* и *хун яй*) и с внешними тростями (*лакхон лек*), по данным автора, оказались ныне достоянием музейных экспозиций, в отличие от театра *хун крабок* (с тростью, спрятанной в рукаве широкой одежды куклы), который еще исполняется на тайской кукольной сцене. Невозможно восстановить точный облик и время возникновения кукол *хун яй*, и судить о них можно только по образцам XIX в., хранящимся в Национальном музее в Бангкоке. Сходные с бенгальскими (театр *путчул нач*) по размеру и способу управления, они отличаются от них наличием ног. Представления театра *хун яй* были имитацией классического театра актера в маске *кхон* — тот же репертуар, костюмы и маски.

Автор книги справедливо подвергает сомнению господствующую в современной тайской историографии точку зрения, согласно которой исходной формой народного театра, в частности *лакхон лек*, объявляется придворный театр этого вида. Принимая во внимание многочисленные совпадения составных элементов тайского театра большой куклы на палке с традицией *путчул нач*, И. Н. Соломоник считает возможным другой ход событий, а именно усвоение придворным театром уроков народного театра бенгальского происхождения. По ее мнению, китайское влияние на театр *хун крабок*, скорее всего, шло не через королевский двор (как представляется тайским авторам), а многими путями, и прежде всего через спектакли бродячих китайских кукольников, посещавших территорию соседних стран. Однако по своей пластике куклы *хун крабока* значительно уступают китайским (с. 86—87, 90).

Глава 8 книги посвящена широко известному, но слабо изученному *ваанг голеку* — театру объемных кукол Индонезии, встречающемуся в этом регионе только на Яве и Мадуре. Отрадным моментом исследования голека была возможность изучения автором кукол этого театра в отечественных музеях — в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (51 кукла) и в Музее при ГЦАТК (15 штук). Автор дает обзор существенного разброса мнений по проблеме происхождения голека. Этот взгляд на него: 1) как на архаическое местное явление; 2) как на местное явление, возникшее в период интенсивного влияния на Яву Индии — в I тыс. н. э.; 3) голек попадает на Яву в XVI в. с исламом; 4) голек связан с китайским влиянием на Яве. Первую позицию автор находит не подтвержденной фактами, а при анализе доводов «за» и «против» второй особенный акцент делает на отсутствии термина для театра объемных кукол в древнеяванском языке (слово *голек*, означающее *крутая кукла*, появляется только в современном яванском языке), что было бы невозможно в случае зарождения самого театра в I тыс. н. э. Однако возможности опосредованного — через театр плоских кожаных кукол — индийского влияния на *ваанг голек* автор не исключает, хотя наиболее правдоподобной находит все же гипотезу о довольно позднем зарождении *ваанг голека* на севере Явы и совсем уже недавней диффузии его по всему острову.

К третьей гипотезе автор относится критически, полагая, что придворные мусульманские летописцы многое приписали в истории театра, не очень заботясь об истинном положении вещей. Четвертая гипотеза выглядит достаточно правочной, в пользу ее свидетельствует ряд обстоятельств: и то, что голеку управляют так же, как китайские тростевые куклы, и то, что термин «голек» отдаленно напоминает китайский («куй лэй» — «кукла»), и наличие бутафорской мебели (в коллекции голеков, попавших в МАЭ в 1885 г.), которая, как известно, фигурирует в театре тростевых кукол в Южном Китае, а другим театрам не свойственна; и конструкция куклы, имеющей съемную голову, позволяющую, как это делается в гуандунском театре, производить обезглавливание куклы на глазах у публики.

Рассматривая комплекты голеков (от 40 до 100 кукол), автор отмечает их разделение на традиционные типы, сложившиеся, по ее предположению, в плоскостном театре *ваанг пурао* (с. 119). Как же вяжется это утверждение с гипотезой о китайском происхождении голека? Тут у автора несколько не хватает последовательности. К тому же «головы сунданских голеков копируют стиль

плоских вааян пувро» (с. 120). Цветовая символика при раскраске кукол соответствует нормам вааян пувро (за исключением одного момента: в вааян пувро нет персонажей с черным лицом), представление голеков построено так же, как представление театра силуэтов (то же ритуальное начало и конец, выставление в центре сцены кайона, с танцем в прологе, та же сцена выхода слуг, исполняемая в полночь из магических соображений, тот же набор непрременных сцен в лесу, с отшельником и великанами и пр.), та же приуроченность самих спектаклей к самым важным моментам жизни заказывающей их семьи, то же отношение к деятельности даланга (кукольника) как к священнодействию.

Бирманский театр марионеток *йоу тэй* (о нем см. гл. 13) — единственный этого рода театр во всей Юго-Восточной Азии — относится к кругу театров многоигрушечных кукол (вместе с Японией и Южным Китаем), в отличие от круга малолиточных кукол, распространенных в Иране, Средней Азии, Индии, Бангладеш и Северном Китае. Исследователи бирманского театра марионеток предложили три гипотезы его происхождения: от древнеиндийского теневого театра (через промежуточные звенья — теневые театры Явы, Камбоджи, Таиланда) и двух вариантов местного — с влиянием тайского театра и абсолютно независимого (с. 192). Последнюю точку зрения отстаивают наши бирманисты А. Д. Бурман и И. Можейко. Огромной заслугой автора является широта взгляда на поставленные в книге проблемы. Кружение исследователей азиатского театра по замкнутому кругу локального материала (например, в книге Тилакасири об азиатском театре кукол³ отсутствует Китай) чревато ограниченностью, ошибочностью выводов. Трудно понять, как можно обойти молчанием проблему китайского влияния на столь близкого соседа, как Бирма. Действительно, бирманская историография не затрагивает этого вопроса, но сравнение технической стороны театров марионеток Бирмы и Южного Китая, произведенное И. Н. Соломоном, красноречиво свидетельствует об их однородности: то же использование многочисленных нитей для управления куклой, сооружение помоста для сцены (в Индии — малолиточные куклы и сцена прямо на земле), то же отсутствие рассказчика около сцены (присущего индийскому театру) — за кукол говорят актеры, которых не видит зрители. Заключение автора о вероятности китайского влияния на бирманский театр марионеток, с акцентом на дальнейшее приспособление к специфике национальных вкусов (с. 194—195) представляется весьма убедительным, как и суждение о не слишком большой древности этого театра ввиду слабого развития обрядового аспекта (с. 200).

Описание вьетнамского театра кукол (гл. 17) предвзвешено очерком о такого же типа театре в Китае, известном там с VII в., и о мифологических сюжетах представлений, связанных с водой. В XVII в. значительная часть разыгрывавшихся на воде эпизодов должна была по смыслу происходить на суше, т. е. произошла профанация первоначальной идеи этого театра. Вьетнамские летописцы с XI в. свидетельствуют о существовании такого же театра как придворного развлечения (мода на него, несомненно, пришла из Китая), но он сохранился в северных районах страны до сих пор. На основании рассказов актеров, считавших себя 12-м поколением мастеров этого вида театра, и элементарного расчета автор полагает, что появление последнего могло произойти где-то в XVI в. В этом виде театра водные представления были лишены сакрального содержания и связи с водой, и показ приключений, должествующих происходить на суше, на поверхности воды остается живым парадоксом.

Вывод, вытекающий из суммирования данных по всем видам кукольного театра в Юго-Восточной Азии, сводится к признанию его не изолированным явлением театрального искусства, а результатом заимствования у великих соседей — Индии или Китая — или явлением, испытавшим на себе сильное влияние с их стороны.

Немногочисленные замечания к тексту книги относятся прежде всего к русской транскрипции некоторых терминов из восточных языков: например, о ненужности дефиса в китайских двусложных именах и тем более в односложном «Хуа». В тайских терминах «лакхон лек» и «хун черд» не нужна буква «р» (в словах *лакхон* и *чед*). Неправильно сообщение о том, что в *схоне* маски надевают только те исполнители, которым выпала роль демонов, обезьян и пр. «нелюдей» (с. 84): в МАЭ им. Петра Великого имеются маски двух главных героев из мира людей — Рамы и Лакшмана.

Не следует уподоблять «костюм Рамы» — галифе (с. 84). Эта национальная тайская одежда — панунг конструктивно с галифе не имеет ничего общего, так как галифе шиты и имеют сложный покрой, в то время как панунг представляет собой длинное прямоугольное полотнище ткани, которое обматывают вокруг талии, а конец пропускают между ног и затыкают на поясе. Наконец, не вполне ясно прозвучало в изложении автора отличие между спектаклями театра хун яй, которые имитировали театр живого актера в маске, и театра хун крабок, куклы которого также изображали актеров этого театра.

На с. 177, где речь идет о зарождении театра марионеток в Китае, допущена опечатка во фразе «бессспорно бытование кукол на нитках в XVII в.» — должен быть VIII век.

Несколько противоречиво выглядит тезис об иллюзионном характере бирманского театра кукол (см. фразу на с. 196: «Устройство сцены не обеспечивает условий для иллюзионного показа, хотя, возможно, его и предполагает»).

Эта прекрасная книга страдает одним недугом — в ней мало иллюстраций, необходимость в которых очевидна. Вспомним, что некоторые свои открытия, касающиеся происхождения отдельных видов кукольного театра, взаимосвязи между театрами разных стран, И. Н. Соломоник сделала на основании тщательного изучения фотографий, рисунков в альбомах, каталогах выставок кукол и в работах зарубежных коллег и сравнения их с теми же куклами из фондов российских музеев, которые ей удалось самой увидеть и пощупать. При исключительной насыщенности текста оригинальными идеями, гипотезами и просто отлично собранной и проанализированной информацией, которая, несомненно, окажет стимулирующее воздействие на дальнейшие изыскания коллег автора, иллюстрации к нему, увы, не могут претендовать на эту роль. Но это не вина, а беда автора, вынужденного сослаться на рисунки и фотографии в ранее опубликованных ею статьях, так как в данной книге их не удалось привести.

Книга И. Н. Соломоник — глубокое и тонкое исследование кукольного театра стран Востока, проливающее свет на многие неосвещенные места его истории и современного состояния, главное

достоинство которого — умение увидеть и преподнести читателю феномен изучаемого театра как живой организм: с живыми узами внутри гигантского материка Азии и со все усиливающимися связями с западными кукольниками, дающими животворные импульсы для новых творческих достижений и восточным, и западным мастерам этого искусства.

Примечания

¹ Соломоник И. Н. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. М., 1983. 184 с.

² Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену. М., 1993.

³ Tilakasiri J. (*Tayadeva*). The Puppet Theatre of Asia. Ceylon, 1969.

Е. В. Иванова