

В О Л Ш Е Й Б Н А Я  
Ф Л Ш Е Й Т А Я



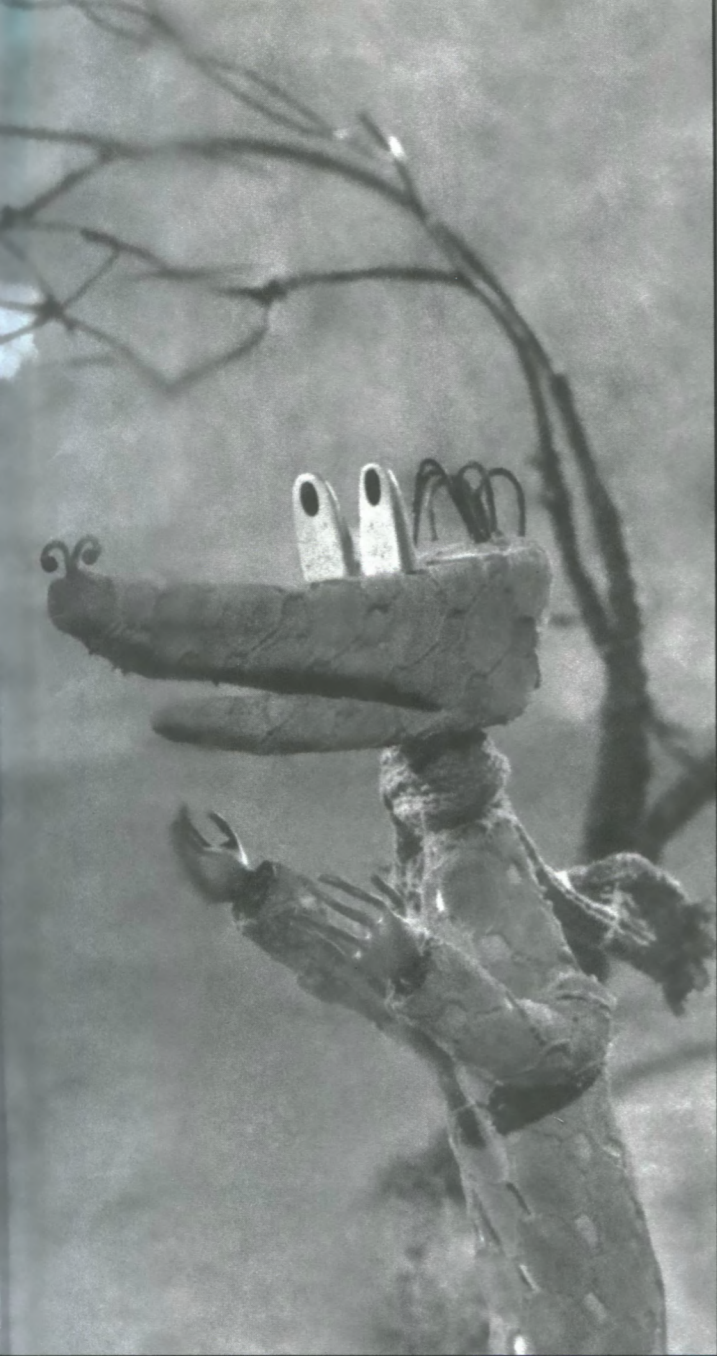
Александра Василькова

# ДУША И ТЕЛО КУКЛЫ





Сложные драматические отношения между  
сложились в фильме «МО



любленным Крокодилом и красивой Коровой  
ЗЕЛЕНый КРОКОДИЛ»...



Отсканировано  
zlobny\_sow

В О Л Ш Е Ы Б Н А Я  
Ф Л Е Й Т А



---

**В ПОИСКАХ  
СМЫСЛА**

---

# **В ПОИСКАХ СМЫСЛА**

В О Л Ш Е Ы Б Н А Я  
Ф Л Ш Е Й Т А

Александра Василькова

Душа и тело  
КУКЛЫ

Природа условности куклы  
в искусстве XX века:  
театр, кино, телевидение

---



АГРАФ

Москва  
2003

ББК 85.31  
В191

Разработка серии *А.Парина*  
Оформление серии *З.Буттаева*  
Для знака серии использован рисунок *Е.Гинзбурга*

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



Информационный спонсор –  
радиостанция «Эхо Москвы»

**Василькова А.Н.** Душа и тело куклы: Природа услов-  
В191 ности куклы в искусстве XX века: театр, кино,  
телевидение. – М.: «Аграф», 2003. – 208 с. +16 с. ил.

Специальной литературы об искусстве играющих кукол существует немного. Больше всего написано о куклах театральных, меньше о кинокуклах, совсем мало о куклах на телевидении. Но даже и в относительно благополучной области истории и теории театра кукол, как правило, либо преобладает исторический подход, либо кукол делят по национальной принадлежности.

Автору данной книги более интересен другой подход, основанный на отношениях между куклой и человеком. Кроме того, до сих пор практически никто не занимался одновременно куклами в театре, кино и других видах искусства и настоящее издание является одним из первых опытов в этом направлении.

ББК 85.31

ISBN 5-7784-0226-0

© Издательство «Аграф», 2003  
© Василькова А.Н., 2003



---

---

## Предисловие

**Ч**то представляет собой тело куклы – видно всякому. Что такое кукольная душа – не знает никто: кажется, она окутана еще большей тайной, чем душа человеческая, и тем сильнее эта тайна к себе влечет.

У куклы странное, двойственное положение в культуре. С одной стороны – явно маргинальное, и мало кто из искусствоведов, театроведов, киноведов ею всерьез интересуется. С другой – если судить по тому, насколько рано появилась кукла в истории человечества, получается, человек обойтись без нее не может. При этом философы, писатели, художники так часто обращались и обращаются к кукле, так часто использовали и используют ее в своих произведениях, что начинаешь понимать: именно она помогает решить какие-то очень важные вопросы.

Существует, конечно, и специальная литература об искусстве играющих кукол. Больше всего повезло куклам театральным – о них написано довольно много (что и естественно – у них самая долгая история), и значительная часть этих книг принадлежит самим кукольникам, которые не только вспоминают, но и пытаются осмыслить свой собственный и чужой опыт. Существует достаточно подробная история кукольного театра, которая традици-

онно начинается с «Истории марионетки» Йорика<sup>1</sup> и книги Шарля Маньяна (Charles Magnin, «Histoire des marionettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours»), вышедшей в Париже в середине XIX века. Если же собрать все упоминания об игровых куклах в мировой литературе, то список авторов, что-либо писавших на эту тему, возрастет во много раз. «Сколько я мог бы припомнить внушенных марионеткой пикантных споров, ученых размышлений, замечательных мыслей, капризов или поэтических образов в трудах крупнейших писателей всех стран и всех времен, – пишет Шарль Маньян. – Я предвижу, что удивлю некоторых моих читателей, написав во главе списка этих почетных покровителей Платона, Аристотеля, Горация, Марка Аврелия, Петрония, Галена, Апулея, Тертуллиана, а среди относящихся к новой истории – Шекспира, Сервантеса, Бен Джонсона, Мольера, Гамильтона, Попа, Свифта, Фильдинга, Вольтера, Гете, Байрона». Этот список, разумеется, можно продолжить, добавив в него как тех авторов, которые по каким-либо причинам не попали в поле зрения исследователя (например Гофмана, Клейста, Стендаля), так и тех, которые жили и работали позже, – и тогда в нем окажутся, например (чтобы не перечислять всех), Анатоль Франс и Жан Кокто, Константин Бальмонт и Иннокентий Анненский, и даже Павел Флоренский. Общеизвестен интерес к марионеткам Всеволода Мейерхольда и Гордона Крэга.

И все же специальной литературы на эту тему мало, особенно если говорить о литературе на русском языке. Отчасти пробел восполняют периодические издания.

---

<sup>1</sup> Настоящее имя Йорика – Пьетро Ферриньи (Pietro Coccoluto Ferrigni), впервые его «Storia dei Burattini» была опубликована в журнале «Nazione» в 1874 году. На русский язык книга была переведена с английского перевода, сделанного в 1912-1914 годах Гордоном Крэгом, и потому в течение некоторого времени считалось, что под этим псевдонимом скрывается Крэг. Настоящий автор книги, Пьетро Ферриньи, был адвокатом по профессии и историком театра по призванию.

Время от времени, хотя редко и нерегулярно (за десять лет появилось семь номеров), в Москве выходит журнал «Жукарт», целиком посвященный проблемам театра кукол. Международный институт театра кукол (Institut international de la Marionnette) в Шарлевиле (Франция) подготовил несколько выпусков журнала «Руск», каждый из которых посвящен какой-нибудь «междисциплинарной» проблеме, – например, один из номеров составлен из статей на тему «театр кукол и пластические искусства». В 1978 году, через полтора года после того как в Москве проходил XXII конгресс УНИМА (УНИМА – Union Internationale de la Marionnette – Международный союз деятелей театра кукол), один из номеров журнала «Декоративное Искусство СССР» был полностью «отдан» куклам. А не так давно, в начале 2001 года, вышел нулевой номер нового журнала «Театр чудес», который в дальнейшем должен выходить регулярно, по четыре номера в год.

Можно было бы привести и другие примеры, назвать еще несколько имен, и все же это несоизмеримо с количеством книг, журналов, газетных публикаций, словарей и энциклопедий, посвященных «человеческому» театру, а в изданиях общего характера куклам места почти или совсем не отводится – достаточно заглянуть, например, в «Словарь театра» Патриса Пави (Париж, 1987; в русском переводе выпущен в Москве в 1991 году). В систематическом указателе можно найти и «театр агитпропа», и «театр в кресле», и «театр герильи», и «театр невидимый», нет только театра кукол. Да и марионетка, единственная из всех кукол, о которой говорится в словаре, удостоилась там упоминания лишь в связи и ради сопоставления с живым актером.

В книге В.И.Березкина «Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века» (1997), подробнейшей истории театрально-декорационного искусства, есть главы о театре футуристических марионеток и

фигуринах Эль Лисицкого, о вещах и предметах как персонажах, но ничего нет о сценографии кукольного театра.

Сказанное совсем не означает, что отсутствие сведений о куклах или декорациях в кукольном театре в книгах, посвященных другим проблемам и написанных на другую тему, я считаю недостатком этих книг. Это всего лишь подтверждение того, что «настоящие» театроведы куклами не занимаются, а исследований, подобных названному, но на «кукольном» материале, пока что не существует.

Еще меньше повезло кинокуклам. Существует несколько книг на эту тему, иногда им отводится, как правило незначительное, место в книгах, посвященных кукольному театру или анимации: не больше десятка-другого страниц из нескольких сотен. А если и появляется специальная литература, посвященная именно объемной анимации, то чаще всего это рассказ о создании того или иного фильма, имевшего успех на Западе. Кроме того, и фильмы эти в нашей стране видели считанные люди, и книги о них не переведены на русский язык и известны только очень незначительному числу специалистов. Несколько раз в год в журнале «Искусство кино» появляются статьи о творчестве того или другого режиссера, рецензии на отдельные анимационные фильмы; в последнее время журнал «Кинограф» начал печатать воспоминания режиссеров и художников, стоявших у самых истоков объемной анимации в нашей стране. Начали время от времени проявлять интерес к анимации и «Киноведческие записки».

О куклах на телевидении критики и теоретики вспоминают еще реже, хотя появляются они там, как любой из нас имел возможность убедиться, достаточно часто.

Но даже и в относительно благополучной области истории и теории театра кукол, как правило, либо преобладает исторический подход, либо кукол делят по национальной принадлежности – вот здесь о каждом из нацио-

нальных кукольных театров существует обширная литература, и в первую очередь следовало бы назвать книги И.Н.Соломоник (например, «Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра объемных форм». М., 1992; «Ваянг бекер: театр или магический обряд? Старинное представление картин на острове Ява». М., 2001). Кроме того, кукол делят по способу управления – и тогда речь идет о тростевых, верховых или планшетных куклах, о театре теней или театре марионеток.

Мне кажется более интересным другой подход, а именно – подход, основанный на отношениях между куклой и человеком. Эти отношения постоянно менялись в ходе человеческой истории вообще и в ходе истории искусства. Система взаимоотношений человека и куклы чаще всего не связана с техническим прогрессом, здесь нет прямой зависимости: совершенствуются автоматы, а куклы иногда даже упрощаются. Прежде всего для меня важно, как человек воспринимает куклу, чем или кем является она для него: идолом, которому он поклоняется, неизменно подчиненным ему созданием или равным ему партнером. Ведь только как следствие этих взаимоотношений возникает способ изготовления куклы и способ управления ею. Актер может скрываться за ширмой или экраном, но может и открыто работать с куклой на глазах у зрителя.

Кукла совсем не обязательно должна быть внешним подобием человека. На сцене практически любой предмет может стать персонажем в руках человека, и тогда речь идет уже не о кукольном театре, а о театре «оживших форм». Точно так же и собственно кукольная анимация – всего лишь один из видов объемной. Персонажем фильма может стать не только человекообразная кукла или кукла-животное, но и настоящий предмет и – так же, как и в театре, – абстрактная форма. Персонажем любой такой предмет, любая такая форма становится в то мгновение, когда мы допускаем у него или у нее наличие собственных эмоций, желаний, побуждений, даже если видим, что кук-

лой или предметом открыто, у нас на глазах, манипулирует человек.

Поскольку кукла не только персонаж, но в то же время и предмет, сделанный человеческими руками, непременно существует и материал, из которого она изготовлена, – материал, несущий определенную смысловую нагрузку. Конечно, в отдельных случаях кукле стараются придать максимальное сходство с человеком, с натуралистической точностью воспроизвести живую материю (как, например, в фильмах Станислава Соколова, о которых в дальнейшем я расскажу подробнее); но часто кукла – в том числе и в тех случаях, когда она приобретает «человеческий облик» (или облик животного), – бывает именно бумажным, пластилиновым, металлическим, деревянным или тряпичным существом, сохраняющим присущие тому или иному материалу свойства, или, если вместо куклы используется готовый предмет, свойства, оставшиеся от «прежней жизни», память об изначальном предназначении вещи. Иногда в роли куклы выступает часть тела кукловода – обычно это рука или, реже, нога, и здесь не всегда легко бывает провести границу между кукольным театром и пантомимой. Случается и так, что человек уподобляется кукле, – и здесь, конечно, на память немедленно приходит крэговская сверхмарионетка. Существуют анимационные фильмы (Збигнева Рыбчинского, Сергея Овчарова), в которых в качестве объектов используются реальные человеческие фигуры.

Кукла становится персонажем не только тогда, когда человек ею управляет, не только в движении – персонажем может быть и неподвижная кукла, близкая к скульптуре и отчасти возвращающая нас к самым истокам, к тем временам, когда кукла была идолом, принадлежала не театру, а магии, возвращающая нас в эпоху анимистической культуры. Таких кукол делает, к примеру, художник Марина Курчевская. Ее куклы не предназначены ни для театра, ни для кино, они не должны и по конструкции своей

не могут двигаться (хотя, как мы увидим в дальнейшем, при желании и необходимости можно двигать и одушевлять любой предмет); в то же время они не предназначены и для игры, и не являются чисто декоративными предметами, украшением интерьера. Но это и не скульптурные изображения, нельзя сказать, что перед нами модель, запечатленная в какое-то определенное мгновение своей жизни; нет, эти куклы действительно обладают той таинственной жизнью, определение которой ищут и не находят все те, кто теоретически занимается проблемами искусства кукол или практически с куклами работает.

Человеческая психика так устроена, что ей требуются символы. Объяснением этого феномена занимается другая наука, и я не намерена углубляться в проблемы психологии и психоанализа, а лишь по мере необходимости использую выводы, к которым пришли ученые, и в первую очередь К.Г. Юнг и его последователи. То, что мы далеко не всегда задумываемся о роли символа, совсем не означает, что он не оказывает на нас никакого воздействия. Кукла, представляющая собой не просто символ, а целый ряд, целое созвездие символов, интересует нас не столько сама по себе, сколько в качестве зеркала, в которое мы всматриваемся, разглядывая не его, но свое в нем отражение; она – проводник в самом увлекательном из путешествий, которое мы можем совершить, – путешествии в глубины собственного подсознания, внутрь собственной души. Каждый раз, задумываясь над тем, почему для спектакля была выбрана кукла из того или другого материала, с тем или иным способом управления, мы можем открыть для себя что-то в системе взглядов, в миропонимании кукольника. И, даже не задумываясь, а просто глядя на представление, мы получаем послание, текст которого состоит не только из содержания пьесы, эстрадного номера или фильма. Он складывается из внешнего облика куклы, из выбранного для ее изготовления материала,

из ее отношений с пространством, в котором она существует, и с ведущим и одушевляющим ее кукольником.

Кукла может многое рассказать о человеке, о своем создателе – блестящий пример этого мы могли видеть на выставке, устроенной в ходе акции «Кукла от звезды». Каждый из участников акции получил один и тот же набор исходных элементов – белую нераскрашенную кукольную головку, такие же белые заготовки ручек и ножек, тряпичное туловище. И то, что предстало перед нами на выставке, та кукла, которую мы увидели, в каждом случае явственно представляла собой итог некоего действия, финал происходившего вдали от наших глаз представления, ход которого мы могли восстановить, зная начало и конец истории. Куклы-«расчлененки», куклы, изображающие мертвых, – не что иное, как результат принесения в жертву, ритуального убийства (пусть даже сами авторы об этом и не задумывались, а лишь повиновались неосознанным побуждениям). Куклы-автопортреты ведут свое происхождение по прямой линии от кукол, которые использовались для магических обрядов. Часть кукол была превращена в манекены, став всего лишь устройством для показа костюма, которому отводилась главная роль. И, наконец, были куклы-образы, куклы-персонажи, осуществляющие свое истинное предназначение – жить собственной таинственной жизнью. Если посмотреть на то, как сами авторы называли и определяли своих кукол, мы увидим, что и имена в каждой из групп будут другими. Только в этой, последней группе кукол то, что было обозначено на этикетке, можно было воспринимать как историю персонажа, сконцентрированную в неподвижном изображении («Уличный музыкант», «Хиппи навсегда»).

До сих пор, говоря о кукле, мы почти не упоминали о пространстве, в котором она существует. Но даже пустую площадку актер (а кукла в этом случае ничем не отличается от живого актера) превращает в организованную



среду. В анимационном кино дело обстоит по-другому. Здесь персонаж сам является элементом пространства, неким движущимся объемом. И в то время как кукольный театр вынужден считаться с необходимостью реального присутствия человека, с его возможностями, должен соотносить сценическую площадку и персонажей с человеческими пропорциями, в кино человек напрямую не присутствует, а если даже и появляется в кадре, то превращается в такой же персонаж, элемент среды, что и кукла, подчиняется тем же законам.

Любая игра, не только театральная, но и обычная, подразумевает наличие сценария. Спектакль начинается с пьесы, со сценария начинается фильм, в том числе и анимационный, – и не так уж много лет тому назад режиссер-кукольник А.Каранович<sup>2</sup> без тени сомнения утверждал, что задача режиссера состоит в наиболее точном прочтении сценария, он – не творец, а исполнитель. «Поэт, артист, художник, портной, рабочий – служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы», – примерно за полвека до него провозгласил К.С.Станиславский<sup>3</sup>. Но и до того, и после того не прекращались и не прекращаются споры о репертуаре для кукол, о том, что доступно и недоступно куклам, и здесь не так уж ясно, в отличие от «живого» театра или кино, что изначально – кукла или текст; следует ли, исходя из априорного существования «деревянных актеров», подбирать из имеющегося запаса то, что способны воплотить куклы, то, что наиболее органично для них, или же сама кукла возникает как наиболее органичное продолжение, воплощение авторского замысла.

Сейчас уже никто не станет утверждать, что для кукол предназначен исключительно сатирический репертуар, или что куклы должны играть только то, что человеку не

---

<sup>2</sup> См. *А.Каранович. Мои друзья куклы.* М., 1971.

<sup>3</sup> *К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве.* Л., 1928, с.316.

по силам (но при этом им недоступно что, что может сыграть живой актер), или что главная ценность кукольного искусства заключается в его высокой способности к обобщению. Разумеется, все это отчасти верно, но не менее верно и то – а «деревянные актеры» доказали это на деле, – что куклам доступны практически любые жанры: комедия и трагедия, эпос и лирика, что они могут вступать во взаимодействие с человеком, не только подчиняясь ему, но и заставляя его подчиниться себе.

Взяв в руки куклу, человек становится кукловодом, неминуемо вступает в требующую осмысления систему отношений. Механизм воздействия куклы на человеческую психику до сих пор остается загадочным, хотя таинственную связь, установившуюся между человеком и куклой, используют не только режиссеры и художники, но и педагоги, и врачи: для ребенка кукла становится посредником между ним самим и непонятным, пугающим миром взрослых.

Говоря о взаимоотношениях человека и куклы в игровом пространстве, под человеком мы подразумеваем кукловода, аниматора, одушевляющего куклу, помогающего ей стать персонажем и сливающегося с ней в единый образ. Но в последние десятилетия человек все чаще старается отделиться от куклы, стать независимым от нее. Теперь речь идет уже о некоем «третьем жанре», синтетическом театре, где актер, в маске или без маски, выступает в своей, отдельной роли. Он может при этом оставаться одновременно и кукловодом, играя «за себя» и «за куклу», как в моноспектакле «Маленькие трагедии» Камерного музыкального театра кукол, позже перенесенном на сцену ГАТЦК; например, в «Каменном госте» живой актер (Андрей Денников) исполняет роль статуи Командора и одновременно водит кукольных персонажей. Намного реже, но случается, что в спектакле «живого» театра участвует кукольный персонаж, –

речь идет именно о кукле, подвижной и одушевленной фигуре, а не о манекене.

В кино подобный прием используется с самого начала: уже в фильмах родоначальника кукольной анимации Владислава Старевича вместе и наравне с куклами играла его младшая дочь Янина. И позже люди и куклы постоянно встречаются в пространстве экрана, как в игровых, так и в анимационных фильмах; при этом одной из главных задач, которые приходится решать авторам фильма, становится совмещение времени, протекающего по-разному для человека и куклы (поскольку кукол, как известно, снимают покадрово). Каждый раз эта проблема решается по-другому, в зависимости не только от той задачи, которую автор перед собой поставил, но и от уровня технических средств, существующих на данный момент. Правда, и здесь возможны два пути; если сформулировать коротко – придумывать новые способы, необходимые для реализации замысла, или подбирать сюжет, позволяющий испробовать новые технические средства. Но если всерьез задуматься над этой альтернативой и попробовать добраться до самой ее сути, мы, в конце концов, окажемся перед вопросом, что первично: материя или сознание...

Предвижу не столько возражения, сколько удивление, и потому сразу оговорюсь: я совершенно не намерена подменять вопрос о природе условности куклы глобальными философскими проблемами, и далеко не каждый спектакль или фильм дает повод для таких глубоких поисков. Тем не менее замечу, что перечисленным выше античным и более поздним авторам повод для размышлений давали именно самые обычные кукольные представления, устроенные для развлечения народа (об этом можно прочитать в «Истории марионетки» Йорика – книге, к которой неизбежно обращается и на которую непременно ссылается любой исследователь кукольного театра).

В книгах, посвященных театральным куклам, – в том числе в воспоминаниях и записках кукольников, – как правило, достаточно большое место отводится более или менее подробно изложенной истории куклы и кукольного театра. Конечно, и в этой книге без исторического материала не обойтись, но мне не хотелось бы повторять много раз сказанное другими. Кроме того, история игровых кукол начинается издавна и, несмотря на то что многие формы кукольного представления в течение многих веков остаются практически неизменными, а следовательно, неминуемо придется обращаться к истории, напомним: речь идет о куклах в искусстве XX века – и потому, что хотелось поставить театральную и кинокуклу «в равные условия», и потому еще, что именно в последние десятилетия появилось множество не существовавших прежде направлений.

Несмотря на то что об игровых куклах, как уже было сказано, написано довольно много, до сих пор практически никто не занимался одновременно куклами в театре, кино и других видах искусства; театроведы не интересуются анимацией, те немногочисленные киноведы, которые анимацией интересуются, не проявляют особого интереса к кукольному театру, пересечения редки и случайны. Трудно решиться сказать: я занимаюсь проблемой, которой раньше не занимался никто. Но прямых предшественников действительно нет, и потому мне представляется необходимым для начала представить себе ту область, тот круг вопросов, в которых предстоит разбираться, то есть определить, какими могут быть взаимоотношения человека и куклы в различных видах искусства, выяснить, изменялись ли эти взаимоотношения и если да, то каким образом они изменялись с ходом времени. В этом и состоит цель данной работы; а затем можно будет более подробно рассматривать каждую из проблем в отдельности. Я надеюсь, что мне удастся это сделать в следующих книгах.

---

---

# I

## Человек и кукла

**Т**ема взаимоотношений человека и куклы практически неисчерпаема. История куклы начинается приблизительно тогда же, когда и история самого человечества. Впрочем, на этот счет (я имею в виду возраст куклы, а не человечества, хотя, кажется, и здесь между учеными сохраняются разногласия) существуют различные мнения. В 1983 году в журнале «Наука и жизнь» была напечатана заметка с иллюстрацией, на которой мы могли увидеть куклу из слоновой кости с подвижными сочленениями, сделанную тонко и подробно. Из заметки следовало, что эта кукла, найденная в древнеримской гробнице в 1889 году и пролежавшая почти столетие в запасниках одного из римских музеев, ожидая реставрации, была сделана более 1800 лет назад, во II веке нашей эры, и принадлежала девочке по имени Креперейя-Трифэна<sup>4</sup>. Автор заметки называет римскую находку самой древней куклой в мире.

Однако в том же 1983 году в другом журнале – «Декоративное искусство СССР» (№ 12) – был частично опу-

---

<sup>4</sup> См. «Наука и жизнь», 1983, № 3.

ликован прочитанный на Международном симпозиуме историков и теоретиков театра кукол доклад В.Новацко-го и И.Уваровой<sup>5</sup>, в котором ясно сказано, что возраст одной из самых древних кукол, маленькой фигурки из мамонтовой кости с подвижными конечностями, найденной в Брно, колеблется приблизительно между тридцатью и тридцатью пятью тысячами лет. Это уже куда больше похоже на правду. Но если древний человек взял на себя труд сделать фигурку, которая в отличие от неподвижных идолов могла изменять положение тела, наверное, в этом была необходимость – ведь конструкция предмета определяется его назначением? Вот только для игры она была сделана или для ритуала? Неизвестно. Может быть, как для того, так и для другого. «Ее материал долговечен, она как бы определена существовать всегда, замещая смертное существо, – свидетельство развитых представлений о рубеже между живым и мертвым; считают даже, что кукла возникла именно тогда, когда оппозиция жизнь – смерть становится непереносима для психики»<sup>6</sup>. Если исходить из этого, получается, что первоначально кукла была не только и не столько ритуальным, сколько исцеляющим предметом, бессознательно использовалась с той же целью, с какой и сегодня используется современными врачами: помочь человеку примириться с окружающим миром, поладить с полной трудностей и опасностей жизнью.

Конечно, современные исследователи способны лишь с большей или меньшей степенью уверенности догадываться о смысле и назначении найденных при раскопках предметов, но, с другой стороны, древние магические обряды достаточно хорошо изучены, и граница

---

<sup>5</sup> Доклад был напечатан также и в первом, недатированном выпуске журнала «Кукарт», с. 44-46.

<sup>6</sup> В.Новацкий, И Уварова. Из доклада, прочитанного на Международном симпозиуме историков и теоретиков театра кукол (УНИМА, Москва, 1983).

между ритуалом и игрой остается достаточно зыбкой и проницаемой.

В статье «Кукла между ритуалом и театром» Хенрик Юрковский пишет о процессе преобразования ритуала и обряда в театральное зрелище, о нарастании в ритуале театральные элементы. Если говорить только о европейском театре, процесс этот представляется движущимся в одном направлении – от обряда к театру, – но на других континентах, в Азии и Африке, театральное представление сохраняет свой сакральный смысл.

Вот, например, погребальный обряд, существовавший до недавнего времени на территории племени Бвенде в Заире и направленный на умиротворение умершего. «Главным элементом обряда было нёмбо, то есть огромная кукла, которая представляла собой нечто вроде... фигурного гроба. Нёмбо дословно означает тлен, прах. Некоторые вожди поселений заказывали себе нёмбо еще при жизни, и изготавливали его известные специалисты. Огромная голова делалась из красной ткани и заполнялась травой и хлопчатником. У нее были волосы, причесанные по вкусу первообразца; глаза, обведенные черными и белыми кругами, оставались открытыми. Огромный – трехметровый – корпус был также сделан из ткани, но его дополнительно укрепляли панцирем, покрытым татуировкой. Руки находились в каком-то застывшем жесте. Ноги в таком положении, будто начинают танец. Внутри нёмбо – пустота, она ждет тела умершего, которое должно быть подготовлено: сначала его шесть недель высушивают, затем пеленают и вкладывают в корпус нёмбо, которому теперь придают окончательную форму»<sup>7</sup>.

Сам обряд имел характер народной игры. Собравшись с утра, жители селения хлопали в ладоши, плясали и пели под звуки бубнов и труб. Нёмбо устанавливали на платформу, которую несколько раз поднимали вверх, – это был его танец. Затем, во второй половине дня, наступало

---

<sup>7</sup> «Кукарт», первый выпуск, с. 52-53.

время прощания и плача, после чего устраивали собственно погребальное шествие. Мужчины несли платформу с нёмбо, придерживая ее шестью, а по дороге разыгрывали сценки. «То нёмбо не хочет идти в могилу, то заглядывает в дома своих любовниц, а то по ошибке входит во двор христианской миссии и тут же его покидает. В конце концов оно останавливается над своей могилой, в которую его просто сбрасывают. Тут же участники церемонии засыпают могилу, подсакивая от радости, танцуют и исполняя песни»<sup>8</sup>.

Существовали и другие обрядовые действия, связанные с желанием умиротворить умершего, а также магические действия, в которых кукол использовали для предсказания будущего или разрешения сложных проблем семейного или личного характера. Отдельные же виды кукольных представлений, яванские руватан и сандранан, в результате которых происходит изгнание дьявола или исцеление, по сути, не так уж далеки от получившей в последнее время распространение терапии при помощи кукол.

Казалось бы, современный человек очень далек от древней магии, однако, если отбросить предубеждения и непредвзято взглянуть на то, чем занимаются магия и такая вполне современная наука, как аналитическая психология, мы найдем много сходного. (Не случайно Карл Густав Юнг всерьез интересовался, к примеру, алхимией и астрологией.) Искусство, магию и психоанализ объединяет роль, которая отводится здесь символу. «Когда душа начинает понимать символ, перед ней возникают представления, недоступные чистому разуму», – писал Юнг в книге «Человек и его символы»<sup>9</sup>. Мы постоянно решаем одни и те же проблемы, задаемся все теми же вопросами, на которые искали ответ древние философы. По-прежнему мы пытаемся разрешить загадку жизни, по-прежнему пы-

---

<sup>8</sup> Там же, с. 53.

<sup>9</sup> Цит. по: Энциклопедия символов. М., 1995, с.10.



таемся познать себя и проникнуть в тайну мироздания. И многие из вопросов – о том, что такое душа, о соотношении живого и неживого – имеют прямое отношение к искусству кукол, потому что никем не разгаданная тайна этого искусства и заключается именно в одушевлении неживого предмета.

Но если о роли кукол в жизни людей каменного века (а кукла из захоронения Брно-2, если ее возраст подсчитан верно, сделана в эпоху верхнего палеолита) мы можем, по большей части, лишь догадываться и строить предположения, то об античной марионетке нам известно больше. Здесь археологические находки и литература дополняют друг друга. В «Истории марионетки» Йорика довольно подробно описаны куклы, найденные в начале XIX века в Фивах: это были фигурки из слоновой кости шести или больше дюймов длиной, состоявшие из туловища, рук и ног, сгибавшихся в сочленениях. Интересно, что в фигурках этих имелись отверстия, в которые «можно было бы пропустить железную или медную проволоку таким образом, чтобы вся кукла оказалась подвижной во всех частях»<sup>10</sup>.

Античные – греческие и римские – марионетки делались для развлечения, они были, собственно говоря, игрушками. Но, прочитав, например, описание пира у Трималхиона в «Сатириконе» Петрония (на этот фрагмент часто ссылаются историки театра кукол), мы увидим, что и здесь можно найти, хотя и едва намеченное, кукольное представление. В подтверждение своих слов приведу совсем маленький отрывок:

«В это время раб притащил серебряный скелет, так устроенный, что его сгибы и позвонки свободно двигались во все стороны. Когда его несколько раз бросили на стол и он, благодаря подвижному сцеплению, принимал разнообразные позы, Трималхион воскликнул:

---

<sup>10</sup> Йорик. История марионетки. СПб., 1913, М., 1990, с.10.

– Горе нам, беднякам! О, сколь человечишко жалок!  
Станем мы все таковы, едва только Орк нас похитит!  
Будем же жить хорошо, други, покуда живем»<sup>11</sup>.

Создав по своему подобию марионетку, люди немедленно принялись использовать этот образ для описания человеческой жизни. Марк Аврелий уподоблял руководящие человеком пороки нитям, направляющим движения марионетки, и советовал помнить о том, что у человека внутри находится «нечто более значительное, чем пружины и веревки кукол». Освобождение давала только смерть, избавляя душу от власти чувства, она прекращала «несчастное положение марионетки», в котором человек пребывал всю свою жизнь.

Разумеется, рассмотреть все вопросы, связанные с куклами в контексте мировой культуры, в одной работе невозможно. И даже отдельно взятая проблема взаимоотношений человека и куклы включает в себя множество аспектов – здесь следовало бы говорить и об уже упоминавшихся магических ритуалах, и о теме ожившей куклы, статуи или автомата в литературе, и о многом другом. Но пока мне хотелось бы ограничиться лишь рассмотрением взаимоотношений куклы и кукольника (хотя и к разговору об ожившей кукле мы еще вернемся в последней главе книги). Почему я начинаю именно с этого? Да потому, что именно эти изначально заложенные взаимоотношения определяют и устройство, и способ изготовления куклы, и способ управления ею.

Существует множество теорий происхождения кукольного театра (мы говорим здесь только о театре как о наиболее древнем виде кукольного искусства – вся история объемной анимации на сегодняшний день не насчитывает и сотни лет). Существуют и различные подходы к периодизации театра кукол, к классификации по различным признакам. Долгое время было принято делить

---

<sup>11</sup> *Петроний*. Сатирикон. Перевод Б.Ярхо. М., 1969, с.253.

кукол и, соответственно, кукольные представления по формальному признаку (марионетки, верховые, теневые куклы и так далее). Французский исследователь Шарль Маньян первым предложил периодизацию по характеру кукольных представлений, впервые объединив марионеток Пульчинеллу и Полишинеля, верховых кукол Панча и Петрушку и теневого Карагеца – всех тех, кто в разные времена становились героями народного сатирического театра. Закономерность такого подхода сомнений не вызывает, но меня интересует не столько исторический, сколько теоретический и философский аспекты проблемы.

Первое и самое необходимое условие существования какого бы то ни было вида кукольного игрового искусства – это присутствие неразделимо связанной пары: куклы и кукловода. Театральная кукла, по определению крупнейшего историка театра кукол Хенрика Юрковского, это «фигура, сделанная человеком для театрального действия, исполняющая функцию субъекта, что значит – сценического персонажа»<sup>12</sup>. (По аналогии можно было бы и кинокуклу, а вернее – анимационную куклу, определить как фигуру, сделанную человеком для экранного действия и исполняющую функции субъекта, то есть анимационного персонажа.) Но под это определение попадают только традиционные куклы – марионетки, тростевые, верховые, теневые, а границы кукольного искусства постоянно расширяются, персонажем представления или фильма может стать не только специально сделанная фигура, но и готовый предмет, и человеческая рука. Границы кукольного искусства раздвигаются и отчасти расплываются, рядом с куклой появляется маска, появляется манекен, кукольный спектакль неуволимо переходит в пантомиму, ставятся синтетические спектакли, где кукла – всего лишь один из элементов, как, например, в «Неподвижном путнике» современного французского кукольника Филиппа Жанти. В одном из интервью Филипп Жанти по поводу

---

<sup>12</sup> Х. Юрковский. Четыре принципа. «Театр», 1987, № 7.

этого спектакля сказал: «Мы образуем собственное течение... Мы – не уличный театр и не традиционный драматический, не балетный и не театр пантомимы. Тогда кто же мы? Я бы сказал так: просто театр». Да и куклы, участвующие в этом и других спектаклях Жанти, далеко не всегда «сделаны человеком для театрального действия»; во многих случаях он стремится оживить обычные предметы.

Исходя из этого можно, вероятно, сказать, что следовало бы, скорее, говорить об игровой кукле как о предмете, *предназначенном* человеком для сценического или экранного действия. Театральная энциклопедия дает достаточно громоздкое и описательное определение кукольного театра: «Театр кукол – особый вид театральных представлений, в которых действуют куклы (объемные и плоские, приводимые в движение актерами-кукловодами, чаще всего скрытыми от зрителей ширмой). Иногда в театре кукол действующим лицом становится условный предмет (кубик, шарик, палочка и др.), изображающий живое существо и также приводимый в движение актерами. Многообразие форм представлений определяется различием видов кукол, систем их управления: *марионетки* (куклы на нитках), так называемые *верховые куклы* – перчаточные (*Петрушка*), *тростевые куклы*, механические, теневые. Куклы имеют различный размер (от нескольких сантиметров до двойного человеческого роста)»<sup>13</sup>. Вроде бы подробно все описано? Однако и из этого определения понять, в чем заключается суть искусства играющих кукол, можно только дополнив его определением куклы, которое дал Хенрик Юрковский. Человек берет в руки некий неодушевленный предмет и, приводя его в движение, заставляет поверить в то, что этот предмет живет собственной жизнью, превращая его тем самым в персонаж кукольного представления, а сам автоматически становясь кукловодом. При этом он вступает в

---

<sup>13</sup> Театральная энциклопедия, т.5, 1967, с.118.

определенную систему отношений с куклой. Кукловод может скрыться за ширмой, слившись со своим персонажем и в какой-то степени выполняя задачу механизма, приводящего куклу в движение (или, если взглянуть на это по-другому, ему отводится роль души, тогда как кукла является телом персонажа). Он может работать без ширмы, по-прежнему не отделяя себя от кукольного персонажа. Но может и стать равноправным партнером куклы, как это происходит с марионетками у Альбрехта Розера или Филиппа Жанти (к разговору о номерах, построенных по этому принципу, мы еще вернемся). Не только актер может работать в кукольном спектакле в живом плане, но и кукла может стать персонажем «нормального» театра, как происходит в спектакле Камы Гинкаса «Золотой петушок»<sup>14</sup> (Московский ТЮЗ), где роль Золотого петушка исполняет кукла, причем сделанная на глазах у зрителя из подручных средств (посох и снятое с чалмы Звездочета украшение). И это именно театральная кукла, а не бутафория и не реквизит, та самая «фигура, исполняющая функцию сценического персонажа». Актер, взявший ее в руки, неизбежно превращается в кукловода и вступает с этим только что родившимся персонажем в определенные отношения, либо сливаясь с ним в единый образ, либо вступая в видимый конфликт.

В отличие от кукловода в театре, аниматор, одушевляющий кукол, действующих в фильме, в силу специфики покадровой съемки всегда скрыт от зрителя. Движение возникает только на экране, складываясь из неподвижных фаз, едва заметно отличающихся одна от другой. Кукла чуть-чуть приподнимает руку, слегка поворачивает голову, затем остановка, и цикл повторяется снова. Правда, здесь существуют исключения – некоторые фильмы снимались «на скорую», то есть куклами управляли так же, как в театре, снимая это так же, как игровое кино, но здесь речь может идти, скорее, о киноварианте спектак-

---

<sup>14</sup> Художники С.Архипова и А.Глебова.

ля, чем о фильме. Так, в 1928 году была сделана экранизация спектакля «Петрушка» в постановке Е.Деммени, в тридцатые годы – четыре кукольных короткометражных фильма, запечатлевшие эстрадные номера Сергея Образцова – в том числе имевшие большой успех «Глядя на луч полярного заката» и «Хабанера». Наверное, здесь надо напомнить, что это были за номера, за давностью лет их вряд ли кто-нибудь помнит.

Медведь из номера «Глядя на луч полярного заката», посвященного папанинцам, был отчасти куклой, отчасти маской. Над ширмой появлялись лишь сделанные из меха горностающая голова и лапы; собственная голова Образцова помещалась внутри медвежьей шеи (спереди эта шея была сделана не из меха, а из марли с нашитыми на нее белыми волосами, чтобы актер мог дышать и чтобы мех не глушил голоса), нижняя челюсть медвежьей головы тесемками соединялась с человеческим подбородком, поэтому медведь открывал рот абсолютно синхронно с Образцовым. Здесь нельзя даже в полном смысле слова говорить об управлении куклой – скорее этот номер был выступлением актера в костюме медведя. Медведь этот, который в конце концов стал медведицей, пел – наверное, правильное будет сказать «пела» – романс, посвященный начальнику полярной экспедиции Папанину. Заканчивался романс такими словами:

«...Вернись, я все прошу, Па-па-па-па-папанин!  
Мне холодно на льдине без тебя».

По-другому обстояло дело с куклами из номера «Хабанера», станцевавшими «Кармен» задолго до того, как появился балет Бизе – Щедрина, а тем более – фильм Сауры. Собственно, идея именно танца родилась уже после того, как была сделана кукла, – ее преувеличенно длинные и гибкие руки оказались очень выразительными. Поэтому

исполнение романса, предполагавшееся вначале, и заменили танцевальным номером.

«Руки действительно удались, – вспоминает Образцов. – Они были сделаны из плетеных сетчатых трубок, которые употребляются для защиты электрического кабеля. Надетые на пальцы моей руки, эти длинные трубки при малейшем движении извивались как змеи.

Я стал репетировать, но [...] женщина с ее длинными руками решительно отказывалась петь романс и стремилась танцевать. В танце ее руки принимали такие удивительные положения и были так выразительны, что не воспользоваться этим было бы просто обидно.

И тогда возникла мысль о «Хабанере».

Я быстро переделал куклу. Сделал моей женщине красную юбку, черную шаль, высокий гребень и алые губы.

[...] Репетировал я, вероятно, всего час, не больше, и в тот же вечер показал новый номер на концерте»<sup>15</sup>.

Медведь и танцовщица были сделаны по-разному, по-разному складывались и их отношения с кукловодом. Но те различия в устройстве кукол и в отношениях между куклой и человеком, о которых шла речь выше, относились к эстрадным номерам – на пленке и тот, и другой в равной степени могли стать только фильмами-спектаклями.

Норвежский режиссер Иво Каприно снимал кукольные фильмы, которые нельзя было назвать анимационными, – он также снимал «на скорую», и его кукол не одушевлял кукловод-аниматор, они приводились в движение при помощи электронного устройства. Как именно действовало это устройство, неизвестно, поскольку Каприно ревниво оберегал свои тайны, но зато не скрывал, что очень завидует мультипликаторам «Союзмультфильма», которые имели возможность работать медленно, неспешно и создавать по-настоящему живых персонажей. Одну часть фильма, на съемку которой у наших мультипликаторов уходит по шесть-семь месяцев, Каприно приходи-

---

<sup>15</sup> С. Образцов. Моя профессия. М., 1981, с. 107-108.

лось делать за два-три дня. Электронное управление куклами давало ему единственную возможность снимать фильмы быстро и дешево, тем более что персонажи переходили из фильма в фильм. Но движения их были механическими и однообразными, и кукол Каприно, скорее, следовало бы причислить к заводным игрушкам, автоматам. И в дальнейшем, когда речь пойдет о кукольных фильмах, объемной анимации, мы будем говорить только о фильмах, сделанных классическим покадровым способом. Тем самым способом, при котором аниматор чуть-чуть поворачивает кукольную головку, едва заметно передвигает ручку, ножку или целый предмет – съемка, опять передвигает на миллиметр – снова съемка, и так далее, и так далее, пока персонаж не перейдет в новое положение, не сделает жест, не кивнет – словом, не проявит себя как живое существо.

Кукла на экране живет более самостоятельной жизнью, чем на сцене, чему вовсе не противоречат ее изначально заданные «неполноценность» и «бесправность» в сравнении с куклой театральной. Действительно, любая из привычных и всем знакомых кукол, которые выставляются в экспозициях в качестве персонажей анимационных фильмов, на самом деле – всего лишь один из вариантов персонажа, который во время съемок складывается из десятков отдельных деталей. А порой счет идет даже не на десятки. Акакий Акакиевич в фильме Юрия Норштейна «Шинель»<sup>16</sup> состоит из сотен, если не тысяч, кусочков бумаги или фольги разной формы, ничем не скрепленных между собой. Если Волчок в «Сказке сказок» или Ежик из «Ежика в тумане» были более или менее традиционными плоскими марионетками, которые хотя и состояли из отдельных частей, но все же можно было считать, что персонаж (конечно, когда аниматор, он же режиссер, его сложит) существует и вне экрана, то Акакий Акакиевич как бы и не существует вовсе. В этом случае никак нельзя ска-

---

<sup>16</sup> Художник Ф.Ярбусова.



зять, что аниматор берет куклу, помещает ее перед (вернее, в данном случае – под) камерой, и начинается съемка. Здесь персонаж складывается не из туловища, головы, рук и ног, а из множества отдельных кусочков, которые не всегда можно определить как ту или иную часть тела или лица. Здесь не только разнообразные глаза и носы, но и неопределенные обрывки, которые непосвященный и не догадается, куда приложить. Соединяя их, накладывая один на другой в несколько слоев, а затем едва ощутимо сдвигая, Норштейн создает иллюзию объема, подобно тому как создается объем в живописи при помощи лессировок. А в результате появляется «дышащая» фактура, способная изменяться так же тонко и разнообразно, как изменяется живое человеческое лицо. Сложенные из клочков бумаги, фольги, целлулоида руки способны на мельчайшие, подробные движения.

Чисто физически отношения аниматора с куклой складываются по-иному, чем в театре. С одной стороны, он играет роль, создает характер персонажа, рисунок его поведения, пластику почти так же, как делает всякий актер, проверяя движения на себе, ощущая их собственными мускулами. Конечно, речь здесь не идет о механическом подражании, и если уж мы заговорили о «Шинели», можно вспомнить, как снимался эпизод, когда Акакий Акакиевич закутывается в одеяло. Лучше всего, наверное, привести воспоминания самого Норштейна, который рассказывает об этом так: «Мы сначала пошли по пути проторенному. Я решил: сделаем фотофазы, потом их доработаем. Сделали, я посмотрел и понял, что все – жестянка. Что это все не работает, не содержит в себе градаций никаких. Что я не могу с этим играть. И самое главное: персонаж захочет одно, а у меня уже фотофазы сделаны под другое. Значит, это был изначально неверный ход. И мы сделали из этого некую массу изобразительную, куда все, что угодно, смогло войти: прошкуренный целлулоид, протертый сангиной, сепией, черной

масляной краской... Все что угодно! Все, что создавало некую массу, очень подробную в разработке, если посмотреть на квадратный сантиметр ее. И достаточно было потом на этой массе дать какой-то блик, который показывает, что вот торчит из-под этого одеяла локоть; достаточно было лишь одного блика, чуть более светлой фактуры, намека на складку одеяла, чтобы сразу эту массу сделать материей, абсолютно материальной и зримой»<sup>17</sup>.

Собственно говоря, и более традиционная и привычная объемная кинокукла чаще всего не является раз и навсегда собранной фигурой, у нее может быть несколько сменных головок, у нее обычно существует целый набор глаз. В кино движение куклы расчленяется на фазы, во много раз замедляется по сравнению с реальным временем, и тот персонаж, который знаком зрителю, существует только на экране, живет только в экранном пространстве и времени. Взаимоотношения кукловода-аниматора с куклой, в отличие от кукловода в театре, определяются уже не как «игра», а как «одушевление», и разница в терминах здесь не просто дань сложившейся традиции.

Однако, прежде чем мы начнем разбираться в этом подробнее, хотелось бы остановиться на более общих проблемах, потому что они имеют к последующему самое прямое отношение.

Дело в том, что, по сути, любой исследователь, занимающийся игровыми кукольными искусствами (о чем бы ни шла речь в его работе: о зарождении кукольного театра, о факторах, повлиявших на его развитие, о разных типах кукольного представления и принципах устройства кукол или о месте куклы в системе мировой культуры), обязательно пытается найти ключ к тайне куклы, к тайне ее одушевления. И, может быть, здесь надо не только искать ответ на вопрос, каким образом это происходит, а разобратся сначала, зачем вообще понадобилось прибегать к

---

<sup>17</sup> Из записи лекций на Высших курсах сценаристов и режиссеров, 1990 г.

куклам и почему человечество на протяжении стольких веков не может расстаться с куклой.

С давних времен человеку не давал покоя вопрос о сотворении мира и о собственном происхождении. Даже на самый поверхностный взгляд обнаруживается сходство между существующими у разных народов мифами о создании человека, чаще всего – из глины или дерева. Боги либо сами лепили человека из созданных прежде материалов, либо доделывали найденную бездушную форму. Именно так выглядит сотворение человека в скандинавском эпосе, в «Старшей Эдде»:

«... бессильных увидели  
на берегу  
Аска и Эмблу,  
судьбы не имевших.

Они не дышали,  
в них не было духа,  
румянца на лицах,  
тепла и голоса;

Дал Один дыханье,  
а Хёнир – дух,  
а Лодур – тепло  
и лицам румянец»<sup>18</sup>.

Аск и Эмбла – скандинавские Адам и Ева – были сделаны из ясеня и ивы (или ольхи). Подобные антропологические мифы существуют у многих народов, и именно к такому мифу восходит история ожившей деревянной куклы. «В кетском мифе для оживления человека, сделанного из палки (ср. позднейший литературный образ Пинокио – Буратино), его качают в люльке, то есть совершают обряд возрождения к жизни»<sup>19</sup>. Причем речь

---

<sup>18</sup> Прорицание Вёльвы, перевод А. Корсуна.

<sup>19</sup> Мифы народов мира, т. 1, 1980, с. 87.

идет именно об одушевлении – для сравнения стоит вспомнить (мы еще к ней вернемся и поговорим о ней подробнее) легенду о Големе – ожившем глиняном истукане, не наделенном душой. Таким образом, создание куклы, подобия человека, – неважно, происходит ли при этом буквальное воплощение, создание материального объекта или речь идет о литературном источнике, – является одним из средств самопознания. Стремление к познанию, а тем более – к самопознанию, неизбежно приводит к необходимости заглянуть в область бессознательного; бессознательное же выражает себя именно через символ, вырабатывает идеи, носящие символический характер и составляющие основу всех представлений человека. «Мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны. Статуя, портрет, отражение в воде и зеркале, тень или отпечаток порождают разнообразные сюжеты вытеснения живого мертвым, раскрывающие суть понятия «жизнь» в той или иной системе культуры»<sup>20</sup>.

Кукольное искусство, как и всякое другое, развивается неравномерно. И каждый раз, как в его развитии происходит очередной скачок, для этого находятся вполне объективные причины – политические, экономические, эстетические... В статье «Стимуляторы развития театра кукол» Хенрик Юрковский в качестве таких стимуляторов называет и ритуал, и нехватку живых актеров, и театральную монополию, и недовольство сложившимся на данный момент стилем игры, и культурную политику, проводившуюся в той или иной стране. Однако все это (за исключением ритуала) стимулировало лишь выбор в пользу уже существовавшего вида искусства, но не его зарождение. Речь идет не столько об историческом, однократном зарождении театра кукол,

---

<sup>20</sup> Ю. М. Лотман. Куклы в системе культуры. «Декоративное искусство», 1978, № 2.

сколько о свободном, обусловленном лишь внутренними причинами выборе именно такого способа выражения. «Но тут приходит новый стимул развития театра. Мы позабыли про магическую куклу, мы забыли про сравнение куклы с актером и про подмену актера куклой, но нам остался художественный импульс, и он ведет нас к новому пониманию театра как средства коммуникации со зрителем, как пути передачи впечатлений нашего контакта с миром»<sup>21</sup>.

Возможно и даже вполне вероятно, что одной из причин, по которым у человека возникает необходимость использовать куклу в качестве посредника, является ее относительная свобода движений, меньшая, чем у человека, зависимость от физических законов. «У этих кукол, – писал о марионетках Генрих фон Клейст, – есть то преимущество, что они антигравны. О косности материи, этом наиболее противодействующем танцу свойстве, они знать не знают, потому что сила, вздымающая их в воздух, больше той, что приковывает их к земле... Человек просто не в силах даже только сравняться в этом с марионеткой». Такая свобода, особенно в том случае, если кукла, как часто бывает в современном театре, представляет собой не антропоморфную фигуру, а абстрактный образ, дает возможность работать на уровне символов, причем не только культурных, но и древнейших естественных символов. Любой образ, любое произведение искусства с этой точки зрения поддаются расшифровке, всегда можно отыскать эту основу, заложенную в конструкции персонажа или в его движении, и эти же символы воздействуют на подсознательном уровне. В отличие от позднейших культурных символов, которые расшифровываются по-разному в разные эпохи и/или людьми, принадлежащими к разным культурам, а следовательно, могут изменять свое значение в зависимости от личности тол-

---

<sup>21</sup> Х. Юрковский. Стимуляторы развития театра кукол. «Кукарт», 1994, № 5.

кователя<sup>22</sup>, естественные символы универсальны. Их немало: вертикальный луч – активный, действующий, основной элемент сотворения, объединяющий верхний и нижний миры; горизонтальная линия – древнейший знак горизонта, земной поверхности; крест, образованный их пересечением; чаша, или дуга, или лунный серп; круг или кольцо. Любой из этих символов можно развить в целый ряд образов; мы можем проследить для примера превращения одного из наиболее многозначных символов – круга или кольца. Круг с точкой посередине для астролога – знак солнца, для алхимика – знак золота, для розенкрейцера – знак императорской власти, несущей в себе творческое начало. Кочевники видят в изображении окружности колесо, знак движения. Бесконечная змея, кусающая собственный хвост, в индийской мифологии была символом круговорота Вселенной или времени. Подобный образ существует и в египетской мифологии (змей Мехента – Окружающий Землю), и в скандинавской (Мидгард или Митгард, «мировой змей»). Змею вечности иногда изображают с четырьмя лапами – символ четырех стихий, иногда у нее есть даже крылья – они означают постоянное движение энергии мира. Таким образом, мы пришли практически к изображению дракона. Такую же цепочку превращений можно проследить, взяв любой из естественных символов.

Все символы можно свести (хотя это не единственно возможное деление) к двум большим группам: естественные и культурные символы. «Первые происходят из бессознательных содержаний психического и поэтому пред-

---

<sup>22</sup> Юнг писал: «...представьте себе индуса, который, вернувшись из Англии, рассказывает друзьям, что англичане поклоняются животным, поскольку в старых английских церквях он обнаружил изображения орлов, львов, быков. Он не знал (как и многие христиане), что эти животные – символы евангелистов, восходящие к видению пророка, а видение, в свою очередь, имеет предшествующую аналогию в египетском боге солнца Горе и его четырех сыновьях». («Человек и его символы». СПб., 1996, с.16).

ставляют громадное множество вариаций основных архетипических образов. Во многих случаях они могут быть прослежены до своих истоков, архаических корней – то есть до идей и образов, которые мы встречаем в самых древних записях и у первобытных обществ. С другой стороны, культурные символы – это, в сущности, те, которыми пользовались для выражения «вечных истин» и которые во многих религиях используются до сих пор. Эти символы прошли через множество преобразований, через процесс более или менее сознательного развития и таким образом стали коллективными образами, принятыми цивилизованными обществами.

Тем не менее такие культурные символы сохраняют в себе еще много от своей первоначальной нуминозности (сакральности, божественности) или «колдовского» начала. [...] Культурные символы – важные составляющие нашего ментального устройства, и они же – жизненные силы в построении человеческого образа [...]»<sup>23</sup>.

Разумеется, Юнг не занимался проблемами игровой куклы, но многие положения его аналитической психологии вполне применимы к теории игровых кукольных искусств. Речь идет не о том, чтобы отыскивать прямые аналогии, но о том, чтобы, усвоив определенный набор понятий, превратив их в инструмент познания, попытаться понять суть происходящего между человеком и куклой. В этой области невозможно ограничиться современностью: каким бы далеким и чуждым ни казалось нам магическое мирозерцание древнего человека, проблема «мистического участия» (по определению Леви-Брюля), существования так называемой «лесной души», воплощавшейся в животном или растении, тесно переплетается с вопросом о соотношении участия человека и куклы в создании персонажа. Именно потому нам то и дело приходится возвращаться к истокам искусства играющих кукол.

<sup>23</sup> К.Г.Юнг. Человек и его символы. СПб., 1996, с.105.

С другой стороны, кукла не только является символом, вернее, целым рядом символов, за время своего существования она сама становится понятием, при помощи которого является высшая реальность. Иными словами, не только в ней воплощается определенный ряд представлений, но сама она используется в качестве некоего исходного понятия, служащего для выражения определенных мыслей и чувств, для передачи определенных представлений. У древних авторов часто встречаются сравнения человека с марионеткой; можно было бы привести очень много высказываний на эту тему (наиболее подробно перечисляют их в своих исследованиях Йорик и Шарль Маньян), но для того чтобы создать представление о распространенности таких сравнений, вполне достаточно было бы двух цитат из таких разных источников, как «Махабхарата» и монолог Платона, который он произносил с марионеткой в руках, обращаясь к ученикам. В поэме «Махабхарата» говорится: «Люди сравниваются с марионетками, так как они, подобно куклам, не имеют собственной воли и управляются нитками, идущими от божества, посылающего радость или горе, удовольствие или страдание». О том же говорит и Платон: «Каждый из нас представляет одушевленный образ, рожденный по воле богов... Страсти, двигающие нами, подобны множеству веревок, тянущих нас в разные стороны; противоположные движения направляют нас в противоположные стороны. Нам известно различие между пороком и добродетелью. Здравый смысл учит повиноваться лишь одной из этих веревок, следуя ее движению с покорностью и настойчиво отвергая остальные. Этой единственной веревкой являются золотые узы разума и закона. Остальные тверды, как железо. Только она одна поддается различным движениям, потому что она золотая, она одна обладает постоянной формой, между тем как остальные принимают различные очертания. И все они должны быть подчинены этим узам закона, так как разум, прекрасный



сам по себе, был бы несостоятельным, если бы закон не придавал бы крепости этой золотой нити, предназначенной для управления другими»<sup>24</sup>. Яванец Эмпу Канва, живший в десятом веке, вторит ему, говоря, что «вырезанные и раскрашенные куклы», которых заставляют двигаться и говорить, подобны человеку, слепо подчиняющемуся своим страстям, не понимая того, что на самом деле все – лишь игра в не имеющем никакой ценности мире. Подобные высказывания встречаются и у более поздних авторов. Не имеет смысла приводить их все, поскольку для нас здесь имеет значение не столько сам смысл сопоставления человека с куклой, сколько распространенность этих сравнений.

Кукла не всегда уподоблялась человеку. Изначально кукла отождествлялась с божеством, и божество изображалось в виде куклы именно потому, что она, изготовленная из «вечных» (по сравнению с продолжительностью человеческой жизни) материалов, представлялась бессмертной. «Магический подход к жизни подсказал древнему человеку, как заставить куклу двигаться. И когда кукла-идол начала двигаться, верующие стали постепенно превращаться в зрителей. В область зрелищных искусств кукла вошла как некое искусственное существо, тайна жизни которого имела магические истоки»<sup>25</sup>. Мне кажется, современные неигровые куклы, интерес к которым в последние годы сильно возрос, ведут свое происхождение едва ли не напрямую от этих идолов. Однако и в кукольном театре, который, хотя и родился из ритуала, но, казалось бы, утратил с ним связь, продолжает существовать кукла-идол; стремление к ограничению функции куклы сохранилось. «Оно достигло своего пика в спектакле «Цирк уникум» чехословацкого театра «Драк», – пишет об одном из спектаклей, где кукла использовалась

---

<sup>24</sup> «Золотой» называют основную нить, которая крепится к голове марионетки.

<sup>25</sup> *Х. Юрковский*. Четыре принципа.

именно в таком качестве, Хенрик Юрковский. – Главный символический персонаж этого спектакля – кукла Надежда – почти не двигалась. Но актеры заставляли поверить зрителей в то, что она живая. Важно добавить: живая как идол.

Так мы вернулись к тому, с чего начали – к ритуальной кукле. Надежда жила именно как ритуальная кукла – верой своих корифеев»<sup>26</sup>.

Итак, первоначально кукла была зримым и осязаемым образом божества, каким его представлял себе человек. Позже кукла стала подобием человека, подобием живого актера. Она еще не была персонажем – кукольники сначала делали из дерева тело куклы, потом надевали на него костюм, который можно было менять. Кукла заменяла живого актера, подражала ему. Сходство с человеком, точность движений относились к числу ее достоинств. Куклы выступали на сцене вместе с живыми детьми, и зритель не должен был отличать одних от других. Куклы выступали в операх, подменяя собой живых актеров, «одалживавших» им свои голоса (впоследствии от кукольников стали требовать непременно использования пищика – приспособления, которое вкладывают в рот, чтобы изменить голос). Казалось бы, это пройденный этап в развитии искусства играющих кукол, представляющий для нас лишь исторический интерес. Но и этот путь, который, казалось бы, заводит в тупик, не оборвался. До последнего времени я продолжала считать его тупиковым, но совсем недавно мне пришлось пересмотреть свое мнение: произошло это после того, как двойная система условности – кукла, выступающая в роли актера, который, в свою очередь, исполняет ту или иную роль, – возродилась в одном из новых спектаклей московского театра «Тень». Речь идет о «Гамлете» (кстати, театр, любящий менять по случаю каждой новой постановки свое

---

<sup>26</sup> Там же.

название, на этот раз превратился в «Тень отца»). Этот спектакль определен постановщиками (Майя Краснопольская и Илья Эпельбаум) как «лекция о театре для малышей». В программке к спектаклю указано, что декорации выполнены в мастерских театра, а куклы подобраны на улице. Конечно, все происходящее можно воспринимать как театральный капустник, но если задуматься над тем, что мы видим перед собой на сцене, можно разглядеть здесь и новую эстетику.

Меньше всего в «Гамлете» собственно «Гамлета» – только в прологе, где актер (Андрей Семенов) произносит монолог, держа в руках кубик с нарисованными на его гранях черепом и портретом Шекспира. А дальше действительно начинается – конечно, не лекция, а разговор о театре, игра в театр, в которой участвуют и зрители. И рассказ о театре иллюстрируется отрывками из нескольких спектаклей – опер «Дон Жуан», «Иван Сусанин» и «Евгений Онегин», оперетты «Сильва» и драмы «Чайка». Во всех ролях – и в главных, и в массовке – заняты одни и те же артисты: Медведь, Кукла, Мячик, Обезьяна, Экскаватор. Массовка (поляки в «Сусанине», крестьянки в «Онегине») – кегли. Артистам присвоены звания, кто – народный, кто – заслуженный. На стене зала висят фотографии, к каждому из отрывков своя отдельная программка: все, как в любом настоящем театре.

Куклы, может быть, и не подобраны на улице, но это действительно самые обычные игрушки. Они никак не переделаны, управляют ими примерно так же, как делают это дети во время игры (только двигаются куклы намного точнее и разнообразнее). Медведь исполняет партии Онегина и Сусанина, он же Дон Жуан, он же Треплев; Мячик – Ленский и Лепорелло; Экскаватор – Командор и Гремми; Обезьяна – Церлина, Аркадина, старуха Ларина... и так далее, роли можно перечислять очень долго.

Мы изначально принимаем как данность, что исполнители – живые, иначе как бы они могли выступать в разных

ролях; кроме того, именно то обстоятельство, что они играют роли, делает исполнителя еще более достоверным, причем в некоторых случаях используются и свойства «актера» – так, мячик, выступая в роли Ленского, в сцене дуэли сдувается.

Здесь куклы очень далеки от подражания людям, сходство лишь в том, что кукла изначально не персонаж, а актер, выступающий в различных ролях. Но можно назвать и совсем другие примеры, где антропоморфная кукла, прежде чем стать персонажем, старается приблизиться к живому актеру.

Речь идет об одном из направлений в кукольной анимации (и в данном случае вполне уместно говорить именно о кукольной, а не объемной анимации). Я имею в виду, прежде всего, фильмы Станислава Соколова «Творящий чудеса» и «Молитва “Отче наш”»<sup>27</sup>, где для изготовления кукол использован очень пластичный материал, позволяющий во всех подробностях воспроизводить человеческую мимику и артикуляцию, включая произвольные движения, свойственные не столько персонажу, сколько исполнителю. Казалось бы, кукла достигает здесь максимального сходства с человеком, двигается «совершенно как живая», но именно это механическое копирование человеческих жестов, человеческой мимики заставляет нас все время помнить о том, что перед нами – искусственное, неживое создание. Реальность происходящего в фильме «Творящий чудеса» подчеркивается условностью рисованных вставок – таким способом рассказаны евангельские притчи. И точность копирования в – так и хочется сказать «игровых»! – кукольных эпизодах вызывает любопытство и даже восхищение мастерством как создателей кукол, так и аниматоров, но куклы не пробуждают в зрителе сочувствия, как не может пробудиться оно при взгляде на восковую фигуру в паноптикуме. А там, где нет сопереживания, нет и искусства.

---

<sup>27</sup> Художник Е.Ливанова.

Задолго до того, как были сняты эти фильмы, Юрий Норштейн писал: «Кукольная анимация возникла, естественно, из кукольного театра. Но, как ни странно, в развитии своем стала больше тяготеть к игровому кино. [...] И возникает желание придвинуть куклу как можно ближе к натуре. А по существу, это отдаляет ее от того, что мы называем искусством. Перевести куклу в натуру, заменить одно другим – задача, конечно, мертворожденная»<sup>28</sup>. Полностью соглашаясь с этой оценкой, не могу тем не менее согласиться с тем, что кукольная анимация возникла только из кукольного театра. Фильмы Владислава Старевича родоначальника объемной анимации, были намного ближе к игровому кинематографу, чем к кукольному театру, и намного более тесно с ним связаны. Более того – первый анимационный фильм Старевича «Битва жуков-рогачей» был близок к научно-популярному и документальному кинематографу. «...Интуитивно добиваясь в своих фильмах ощущения документальной природы происходящего на экране, Старевич, несмотря на всю сугубо зрелищную специфику киноанимации, смог сделать невозможное – кукольно-документальное кино. Аниматор будто выносил за скобки условную природу своих персонажей. Перед его куклами стояли другие задачи. Они должны были убедить зрителя в своей подлинной природной естественности»<sup>29</sup>. Сначала Старевич намеревался снять реальную сцену сражения двух жуков, но это оказалось невозможным: они застывали в неподвижности, как только включался свет. «Я пробовал связать их волоском, но эта уловка не удалась. В конце концов я бросил свои попытки. Перед сном я раздумывал над этой неудачей, пытаюсь найти способ решить проблему. Я представил себе ручки и ножки проволочных живых фигурок, которые я в былые годы рисовал на полях тетрадей.

---

<sup>28</sup> «Театр», 1987, № 7.

<sup>29</sup> *И. Багратион-Мухраели. Похвала объему и тени. «Искусство кино», 1999, № 12.*

Если таким способом можно оживить рисунок, то почему бы не попробовать сделать то же с мертвым жуком, придавая ему необходимые позы? Естественно, сначала насекомое нужно соответственно подготовить. Не так уж трудно пропустить сквозь лапки тонкую проволочку, прикрепив ее воском к туловищу. Я сделал из пластилина «поле битвы», чтобы иметь основание, в котором держались бы лапки насекомого. С движениями жуков трудностей не было. Продумав будущую схватку рогачей, я набросал основные позы. При съемке я делил каждое движение на ряд фаз. Для каждого устанавливал свет». Здесь пока и намёка нет на связь с кукольным театром; но документальная съемка соединена с принципами оживления персонажа, которые использовались в уже существовавшей к тому времени рисованной мультипликации, а потом будут использоваться в объемной. Следующим шагом Старевича стало изготовление кукол из гибкой гуттаперчевой массы (до сих пор секрет его кукол остается неразгаданным); куклы были выполнены с такой точностью, что даже вблизи их трудно было отличить от настоящих насекомых, что и породило многочисленные легенды о жуках, которых Старевич будто бы особенным образом дрессировал. С этими же «исполнителями» он снял и следующий свой фильм, «Прекрасная Люканида», но здесь, как и в более поздней «Мести кинематографического оператора», насекомые уже ведут себя, как люди. «Всем еще памятен тот успех, которым пользовалась в прошлом сезоне прелестная костюмная драма «Прекрасная Люканида» из серии «разыгранной насекомыми». Много толков вызвала эта прекрасная «игра» жуков – их жесты, их движения, совершенно человекообразные»<sup>30</sup>.

Дальнейшие эксперименты Старевича уводят его от «подобия» (в данном случае не так уж важно, что его персонажи воспроизводили не людей, а насекомых), поэтому к Старевичу и его куклам мы вернемся позже в других

---

<sup>30</sup> «Вестник кинематографии». СПб., 1912, № 47.

главах, а сейчас речь пойдет о другом способе точного воспроизведения живого актера – создании трехмерных виртуальных персонажей. Если вернуться к приведенному в начале главы определению куклы, получается, что и таких персонажей можно в какой-то мере причислить к игровым куклам того же «натуралистического» типа. В самом деле – разве это не созданная человеком фигура, исполняющая функцию субъекта или персонажа?

Подобных персонажей мы видим, например, в фильме «Игра Джери» (режиссер Ян Пинкава, США, 1998), где в точности воспроизводится сценка, которую могли бы разыграть живые актеры, – вернее, один актер, поскольку старик в фильме играет в шахматы сам с собой, пересаживаясь с места на место. Один из способов, которыми пользуются при создании трехмерных персонажей, в какой-то степени напоминает применявшийся в рисованных фильмах метод «эклера», когда сначала снимали на пленку живых актеров, а потом с них буквально срисовывали движения персонажей. С той разницей, что при этом, более «продвинутом», способе к телу актера прикрепляют множество датчиков, которые дают возможность создания схемы движения трехмерного персонажа, а потом на эту схему «накладывают» материал куклы, так, словно покрывают кожей мышцы, управляющие движениями тела. Можно обойтись и без актера, а просто «лепить» трехмерную фигуру. Но в любом случае создатель куклы или трехмерного виртуального персонажа, похоже, ставит перед собой цель как можно точнее воспроизвести «устройство» и движения живого человека или другого существа, оживление должно произойти через подражание – двигается, как живой, значит, оживает, и здесь вряд ли уместно было бы говорить об одушевлении. Я не отрицаю возможности создания при помощи компьютера одушевленных персонажей: может быть, со временем, когда техническая сторона дела будет меньше занимать авторов, они смогут относиться к машине толь-

ко как к инструменту, который перестаешь замечать, как перестаешь чувствовать в руке карандаш или кисть, если работа идет, и который используется только там, где есть в нем необходимость. Пока же даже лучшие образцы трехмерной компьютерной анимации вызывают чувство сродни тому, с каким следишь за выступлением фокусника: надо же, до чего ловко у него получается.

Но рассуждения о дальнейшей судьбе компьютерной анимации – хотя сама по себе тема эта увлекательна и актуальна – увели бы нас далеко в сторону от предмета разговора, и мне хотелось бы вернуться к взаимоотношениям человека и куклы.

Рассматривая участие кукол в разных знаковых системах, Хенрик Юрковский сформулировал четыре принципа, определяющие функции кукол независимо от их устройства. Каждый из этих принципов соответствует определенному историческому периоду; вернее, соответствует его появлению, поскольку, как мы увидим, любой из них продолжает в более или менее неизменном виде действовать и сейчас. Все, о чем говорилось выше, соответствует первым двум принципам.

Первый из них – «Кукла поступает на службу каким-то соседним знаковым системам. Например, она служит рассказчику». В этом случае человек не является актером, не играет роль, как не является актером и человек, управляющий ритуальной куклой. Куклы служат для иллюстрации его рассказа. Если говорить о принципе устройства кукол, участвовавших в таких представлениях, то чаще всего здесь использовались куклы на штырях или на потыках (то есть на стержнях, прикрепленных к куклам сверху или снизу). У кукловода при такой системе управления куклой чувственная, непосредственная связь с ней сведена к минимуму. Кроме кукол на штырях или прутах, существовали еще куклы, нанизанные на веревку (одна из разновидностей планшетных кукол). Джироламо Карда-



но в своем трактате «De varietate vegum», изданном в Нюрнберге в 1550 году, описывает такое представление. «Я видел, – говорит он, – как два сицилийца творили чудеса с помощью двух маленьких фигурок, пронизанных одной-единственной веревкой, проходившей у них через грудь. Вевровка одним концом прикреплялась к тяжелому деревянному бруску, а другим к ноге фокусника, который, производя известные движения коленями, заставлял эти фигурки танцевать»<sup>31</sup>.

Следуя тому же принципу, работали – да и сейчас работают – итальянские кукольники-пупари с «пупи сицилиани»; по названию можно догадаться, что это сицилийские куклы. Пупи сицилиани – большие, высотой более метра куклы на металлических прутах. Один прут, более толстый, идет к голове, при его помощи управляют всей куклой, другой, более тонкий, закреплен на руке, как правило – на рукоятке меча, и служит для того, чтобы управлять ладонью куклы. Здесь, наверное, возникает вопрос: почему у куклы обязательно должен быть меч? Дело в том, что пупи сицилиани изображают, главным образом, паладинов – рыцарей Карла Великого, которые сражались с сарацинами и совершали прочие рыцарские подвиги. Кроме паладинов, есть и другие персонажи: сарацины, с которыми они сражаются, дамы, великаны, реальные или фантастические животные.

Происхождение этих кукол не вполне выяснено, но известно, что особенно популярны они стали в XIX веке. Одновременно с этим пользовались большим успехом выступления чтецов, иллюстрировавших свои рассказы о рыцарях изображениями на полотнах, которые назывались «картелли»; те же картелли служили плакатами для театров кукол.

Представления, в которых участвовали пупи сицилиани, ближе всего были к героическим поэмам, то есть к тому, что называется «chanson de geste» (кстати, для обозна-

---

<sup>31</sup> Йорик. История марионетки, с.33.

чения поэм о Карле Великом существует отдельное определение – «*chanson de Charlemagne*»). Здесь нет психологических тонкостей и сложностей, полутонков и подтекста: герои немислимо благородны, а подлость их врагов беспредельна; если возникает опасность – то непременно смертельная, любовь неизменно пламенна.

Зрители этих наивных представлений были не менее простодушны, чем их создатели. Кукол они воспринимали как живых людей, пытались воздействовать на их поступки и судьбу героев, вмешаться в ход повествования. Например, в городке Джела произошла такая история: один из зрителей потребовал отдать ему марионетку Гано ди Маганза, «негодяя и убийцы, презираемого всеми знатоками истории паладинов»<sup>32</sup>. Получив марионетку, он изрешетил ее пулями, после чего повесил на ближайшем дереве. На следующий день пылкий зритель снова пришел в театр и... увидел, что Гано ди Маганза опять появился на сцене. Кукла, разумеется, была уже другая, новая, но возмущенный поборник справедливости потребовал убрать со сцены предателя, которому накануне вынес смертный приговор и собственноручно привел его в исполнение.

Хенрик Юрковский, побывавший на одной из встреч, посвященных сицилийским пупи, подробно описал кукол и представления нескольких театральных трупп. Так, один из самых известных мотивов истории паладинов – «*La morte di Agrigano*» («Смерть Агригано») – был разыгран двумя труппами: Фрателли Наполи из Катании и Пино Манкузо из Палермо. В обоих спектаклях было по три эпизода, посвященных подвигам Орlando, Ринальдо и Брамданте; история завершалась смертью сарацина Агригано, которому благородство его победителя Орlando дало возможность умереть христианином.

Представление труппы братьев Наполи было более традиционным: Наполи сохраняют все свойства народ-

---

<sup>32</sup> *Х.Юрковский*. Пупи Сицилиани. Перевод И.Жаровцевой. «Кукарт», №2.

ного сицилийского театра, заботясь при этом о гармонии выразительных средств.

Приведу описание этого спектакля. На занавесе изображен паладин с девушкой, скачущий на коне сквозь толпу сарацин. Оформление состоит из кулис и разворачивающихся сверху вниз рисованных полотнищ.

Кукольники-пупари располагаются на помосте, что дает им возможность свободно использовать все пространство сцены.

По традиции представление начинается с того, что героев представляют публике. Паладины выходят на сцену и, встав в фехтовальную позу с выдвинутой вперед ногой, приветствуют публику, а затем выстраиваются плечом к плечу, образуя сплошную стену из сомкнутых щитов. Карл Великий дает задания своим вассалам. Паладины уходят, но перед тем, как сойти со сцены, снова принимают фехтовальную позу.

Затем зрителям представляют воинов противника.

После этого чередуются батальные и любовные сцены (Орlando встречается с Анжеликой, своей возлюбленной), причем во время поединков Орlando рубит противникам головы, которые со стуком падают на сцену, а некоторых он и вообще разрубает пополам, кого вдоль, кого поперек.

Следующий эпизод – с Брамаданте, который сражается с драконом, пышущим настоящим огнем.

И, наконец, Орlando вступает в сражение с Агригано – самым храбрым и благородным из сарацин. Они долго и разнообразно бьются, размахивают мечами, причем действия их не повторяются. Перевес оказывается на стороне Орlando; на белой одежде Агригано появляется пятно крови, оно растет, и в конце концов сарацин падает бездыханным. Но перед тем Орlando успеваеет осенить его крестным знаменем, язычник получает небесное благословение, появляется изображение Святого Духа в виде голубя, к умирающему нисходит Ангел. Звучит «Аве Мария».



Клоун Густав  
(кукла А. Розера)



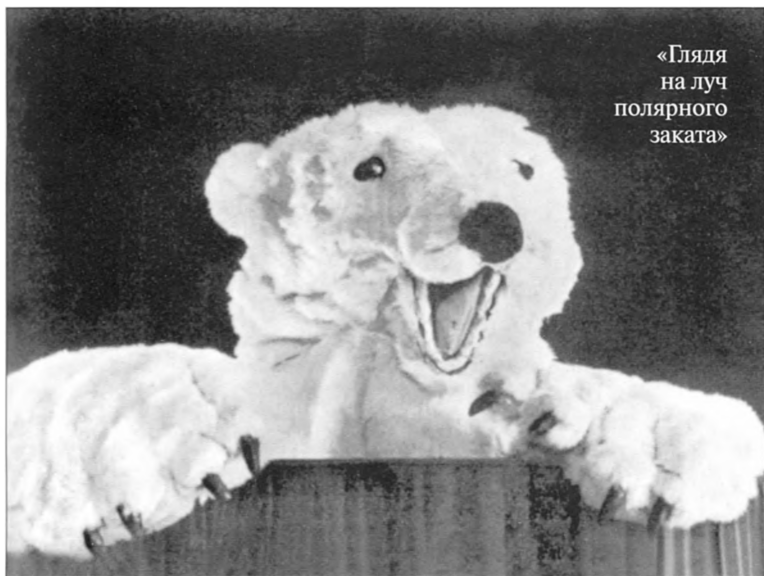
Рыцарь  
кукла на штыре  
(Сицилия)



Сцены из спектакля «Божественная комедия» (ГАЦТК)



«Глядя  
на луч  
полярного  
заката»



*Номера С. Образцова*

«Хабанера»





*Петрушка И. Зайцева*





С. Образцов  
с куклой Тяпой

Казанова  
с куклой  
(кадр из фильма  
Ф. Феллини)





Трагический  
актер



*Куклы  
И. и Н. Ефимовых*

Леди Макбет





Кадры из мультфильмов



Номер  
из эстрадной  
программы  
А. Розера



Персонаж  
мультфильма  
«Клубок»  
(режиссер  
Н. Серебряков)



Спектакль труппы Манкузо был немного другим. Здесь кукол выводили на сцену сбоку, со стороны кулис, и кукольники при этом стояли на полу, что ограничивало пространство действия куклы. Сами куклы были более механизированы, например, мечи находились у них в ножнах, и по ходу действия сражающиеся их выхватывали (правда, убирать оружие обратно в ножны куклы не могли и потому после боя попросту бросали на пол и волочки за собой по сцене).

Представление здесь более зрелищно; все мотивы «Смерти Агригано» сохранены, но трактуются в жанре комикса. Поединки многолюдны, после сражения сцена оказывается буквально заваленной горами тел, лежащих в несколько рядов. «А как умирают враги паладинов! Прежде чем кукла окончательно упадет на сцену, она демонстрирует нам свои окровавленные и раздробленные члены, дико крича»<sup>33</sup>.

Финал представления у Манкузо тоже более эффектен, чем в театре Наполи, – здесь Орландо разбивает мечом скалу, из которой начинает бить родник, и крестит своего противника. Здесь также появляется Ангел, на этот раз – в костюме паломника-крестоносца, и осыпает цветами мертвого Агригано.

И то, и другое представление сопровождалось комментариями; у труппы Наполи каждому поединку предшествовал диалог и нередко – оглашение решений сюжета. Здесь то, что видел перед собой зритель, было, по существу, иллюстрацией к рассказу о подвигах паладинов, но оказалось, что это несколько не мешает эмоциональному восприятию.

Приблизительно так же, как в описанных спектаклях, складывались отношения кукольника и куклы во время представлений по случаю религиозных праздников и в вертепах, но здесь иллюстративная роль куклы еще более заметна. Больше того, здесь, на мой взгляд, не имеет зна-

---

<sup>33</sup> Там же, с.55.

чения и то, является ли вертеп действительно кукольным театром, где есть кукла и кукольник, или, как в Польше, механической шопкой. Существует и еще более редкая, не имеющая аналогов конструкция рождественского театра – витебский «жлоб», представляющий собой сочетание панорамного ящика с теневым театром (в тех его отделениях, где отсутствуют куклы, укреплены вертушки с вырезанными фигурками, которые начинают вращаться под воздействием нагретого воздуха, поднимающегося от свечи).

В уже не раз упоминавшейся здесь «Истории марионетки» Йорик приводит свидетельство Ломбардо, «старого и достоверного писателя», рассказывающего о существовании в церкви Бакслея механического распятия, которое «во время священнослужения двигало глазами и головой при помощи скрытых пружин». Еще более жуткое впечатление, должно быть, производило зрелище, которое довелось наблюдать в 1697 году капеллану английской фактории в Алеппо, – он видел, как монахи церкви Святого Гроба представляли на горе Голгофе «сообразно обычаю, установившемуся с незапамятных времен», картину распятия, пользуясь для этой цели фигурой Спасителя, которая была «совершенно подвижна, как будто живая, и производила движения таким образом, что могла принять любое положение настоящего тела»<sup>34</sup>.

Правда, этих кукол, возможно, следовало бы считать скорее автоматами, хотя устройство их подробно не описано и мы не очень хорошо себе представляем, каким именно способом их приводили в движение. Но в любом случае и для тех, кто устраивает представление, и для тех, кто его смотрит, кукла всегда служила лишь вещественным подтверждением текста или переводом его в зримую форму. Зритель реагирует на содержание текста, а не сопереживает кукле. Ее еще не назовешь одушевленной.

---

<sup>34</sup> Йорик. История марионетки, с.25.

Следующий принцип, сформулированный Юрковским, – «Кукла принимает систему знаков театра живого актера, как это было от XVII до XVIII столетия». (Здесь речь идет о времени, когда сформировался этот принцип, – кукольный театр хранит традиции, и многие виды представлений, зародившиеся много веков назад, сохраняются, реставрируются, продолжают существовать.) Второй принцип продолжает и в наши дни действовать в объемной и трехмерной компьютерной анимации. Здесь человек полностью сливается с куклой, и в результате создается единый персонаж. Актер не может вступать в какие-либо отношения с куклой, его действия направлены на то, чтобы осуществить заложенную в кукле программу, он подчиняется кукле, хотя и она подчиняется кукловоду.

Здесь, прежде чем говорить о стационарных театрах, хотелось бы вспомнить особый случай отношений кукольника с куклой: марионеток Раджастана (Индия). В отличие от всех прочих марионеток, связанных с человеком через посредство определенного устройства, эти марионетки не имеют ваги (конструкции, к которой крепятся нити): нити идут от куклы прямо к человеческим пальцам. Конечно, движения передаются не напрямую, и легкому перебору пальцев соответствует богатый и разнообразный танец, более того – среди таких марионеток встречаются «двойные» персонажи–перевертыши, сделанные по принципу игральных карт, только нижняя половина отличается у них от верхней.

По содержанию представления, возможно, следовало бы отнести этих кукол к первому случаю, воспринимать их как иллюстрацию рассказа (вероятно, для индийского зрителя так оно и есть), но слишком явно их танец отличается от примитивных движений кукол, о которых шла речь выше. Более того – в какой-то момент представления рядом с куклой-танцовщицей появляется танцовщица живая, особенно наглядно подчеркивая точность и разнообразие движений деревянной своей «копии»: они двигаются практически одинаково.

В XVII веке появился стационарный кукольный театр; поначалу он существовал как театр музыкальный, оперный и появился как альтернатива театра живых актеров. Представления до мельчайших подробностей повторяли те, что можно было увидеть в настоящем театре, куклы умели проделывать все то, что проделывали живые танцовщицы, а пели за них настоящие певцы. В заслугу ставилось возможно более полное сходство.

В таком театре действовали марионетки – куклы, наиболее подробно разработанные из всех существующих разновидностей играющих кукол; увеличивая количество нитей, можно практически до бесконечности варьировать движения. Кукла на пруте или штыре могла передвигаться всем телом благодаря пруту, прикрепленному к голове, и двигать одной рукой (понятно, почему: у кукольника, как у любого человека, всего две руки); у самых простых марионеток, как правило, к голове идет прут, к рукам и ногам (коленям) – нити от крестовины, позволяющие кукле ходить и двигать руками. Прибавив дополнительные нити, мы можем заставить куклу двигать, например, каждым пальцем в отдельности: одна из марионеток кукольника из Штутгарта Альбрехта Розера играла на рояле, другая – вязала на спицах.

Поскольку речь зашла о марионетках, наверное, именно здесь самое подходящее место и время для того, чтобы поговорить об их происхождении и о терминах, которыми обозначают кукол различных систем.

У нас марионетками называют кукол на нитях; для французов марионетка – любая игровая кукла, а то, что мы называем марионеткой, – для них «*fantoché*». В то же время в некоторых областях Италии «фантошами» назывались всевозможные небольшие фигурки, изображающие человеческое тело (независимо от материала, из которого они были изготовлены, и цели, для которой предназначались); единственным, что их объединяло, оставалось то, что подражание было довольно грубым и исполнение

изяществом не отличалось. Кроме марионеток и уже упоминавшихся пупи, в Италии существовали «бураттини» (*burattini*) – куклы, напоминавшие Петрушку. Эти куклы, предназначенные для сценических представлений, были лишены туловища, состояли из головы и рук, соединенных широким плащом, под которым пряталась рука актера, заставлявшего куклу двигаться. Название куклы происходит, по мнению Йорика, от слова «*buratto*» – названия неплотной шерстяной ткани, которую красили в яркие цвета; из этой ткани, поскольку она была дешевой, прочной, немнущейся и, как уже было сказано, яркой, и делали плащи для кукольных представлений. Эти же куклы назывались «*magatelli*» (от «магии») и «*fraccuradi*» – от названия детской игрушки, сделанной из зеленого бобового стручка. По словам того же Йорика, который оставил нам наиболее полную и подробную историю итальянских кукол, они назывались также «*rupi*» и «*rupazzi*», (слово «пупи», как мы видели, закрепилось за сицилийскими куклами на штырях). Многие исследователи считают, что название «*burattini*» происходит от имени актера Бураттино, который «ввел на сцену кукольного театра род *commedia dell'arte*»<sup>35</sup>. Такой актер действительно существовал и выступал в XVI веке с труппой Гелози, но «Бураттино» – это не его имя, а именно прозвище, собственное его имя забылось. Здесь актер подражал кукле – с таким подражанием мы достаточно часто встречаемся в истории театра, и даже сейчас нечто подобное можно увидеть в спектакле «Лебединое озеро» театра «Тень»<sup>36</sup> (для этого спектакля его переименовали в «Тень оперы»). Подражали живые актеры и марионеткам.

Считается, что слово «марионетки» возникло из уменьшительно-ласкательного имени Пресвятой Девы: Мария – Марион. Это настолько распространенное мне-

---

<sup>35</sup> В. Перетц. Марионетки. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1896, с.632.

<sup>36</sup> Постановщики Майя Краснополяская и Илья Эпельбаум.



ние, что трудно даже перечислить все книги и статьи, в которых такое объяснение приводится. Йорик приводит другую версию – по его словам, в конце X века в Венеции в одной из церквей святой Марии должны были венчаться сразу несколько пар; на процессию напали разбойники, увели с собой девушек, но потом девушек у разбойников отбили, и в честь этого стали устраивать ежегодный праздник, выбирая каждый раз на роль невест самых красивых девиц, которых богато наряжали, а потом, снабдив не менее богатым приданым, выдавали замуж. Поскольку девицы по понятным причинам из-за участия в процессии ссорились и интриговали, да и обходилось их участие отцам города очень недешево, их в конце концов заменили раз и навсегда роскошно убранными куклами, а уменьшенные копии таких кукол во время праздников продавались у многих торговцев.

Конечно, все вышеизложенное касается лишь самых распространенных кукольных терминов – слов, которыми обозначают кукол (и кукловодов) в разных языках, гораздо больше, особенно, если речь идет о театре восточном. Но там все-таки такой путаницы с понятиями не возникает, в моей книге им будет отведено значительно меньшее место, чем европейским и русским кукольным театрам, и, если потребуется, разъяснения и примечания будут даны по ходу дела.

Хотелось бы только позволить себе последнее замечание и обратить внимание читателя на то, что при всех подробнейших объяснениях и толкованиях названий игровых кукол, приведенных в книге Йорика, в оригинале «История марионетки» называется «Storia dei Burattini».

Не вдаваясь подробно в историю кукольного театра на Востоке, все-таки нельзя обойти вниманием один из наиболее интересных театров – японский бунраку. Здесь не просто кукловод управляет куклой – здесь сам персонаж складывается из «визуального образа (кукла), из моторных истоков его движения (три кукольника, ведущие

куклу), из выражения лица главного кукольника и из текста, произносимого певцом-«дзёрури», а также выражения его лица»<sup>37</sup>. Три кукольника управляют куклой следующим образом: в центре располагается главный кукольник, на ногах у него высокие деревянные *гэта* (примерно то же, что котурны античного театра). Этот кукольник, просунув левую руку в прорезь на спинке кукольной одежды, держит рукоятку, на которой укреплена деревянная головка и к которой прикреплены рычажки, приводящие в движение глаза, рот, брови, а иногда и нос; правой рукой он заставляет двигаться правую руку куклы. Один из его помощников управляет левой рукой куклы, второй – ее ногами. Понятно, что для выполнения такой сложной работы требуется полная синхронность, безупречная согласованность движений кукловодов. Эти движения подчиняются ритму дыхания главного кукольника, и кажется, будто кукла тоже дышит. Головы часто расписывались так, чтобы придать куклам портретное сходство с известными актерами театра кабуки, но надо сказать, что случалось и обратное: актер, выступая в роли, первоначально написанной для куклы, делал себе такой грим, чтобы внешне походить на куклу.

Самое интересное начинается тогда, когда в действие вступает третий принцип (по времени это соответствует началу XX века), – «Кукла развивает свою собственную знаковую систему, начиная от Поля Бранна<sup>38</sup> и кончая Сергеем Образцовым». Тем более, что именно в это же время зарождается и кукольная анимация, да и вообще кинематограф, и появляется возможность сравнивать явления, существующие одновременно. Кроме того, если уже в середине XIX века появились первые труды по исто-

---

<sup>37</sup> Х.Юрковский. Четыре принципа.

<sup>38</sup> Немецкий кукольник (1873-1955), учился режиссуре у Макса Рейнхардта. С 1906 по 1930 год руководил театром в Мюнхене, где ставились серьезные пьесы, оперы и эстрадные номера.

рии кукольного театра, то именно в XX веке куклами всерьез заинтересовались многие писатели, искусствоведы, ученые. И если прежде марионетка была лишь удобной для сравнения моделью, если при ее помощи Платон или Марк Аврелий объясняли законы человеческого существования, то теперь появляется интерес к природе самой куклы; исследователи не только изучают, как развивался кукольный театр в той или другой стране, каким способом приводятся в движение куклы на сцене (а теперь уже и на экране), но и пытаются разгадать тайну куклы, постичь кукольную душу. Видимо, этот интерес оказывал и обратное воздействие – кукла, в которой увидели самостоятельное существо, начала развиваться, вступать в сложные отношения со своим создателем и кукловодом.

Итак, постепенно кукла перестает подражать живому актеру, за ней признается право оставаться самой собой, «деревянным актером». В двадцатом столетии развивается концепция «кукольной куклы» – в противовес кукле, подражающей человеку. И в этой системе человек уже может стать партнером куклы. Он действительно дает ей душу, она становится отдельным существом, совершается, по словам С.В.Образцова, «чудо оживленной куклы». И особенно сильно это чудо воздействует на зрителя тогда, когда кукольник отказывается от ширмы и работает открыто.

Уже в театре Петрушки человек становится посредником между куклой и зрителем. Управляя куклой, он в то же время отделяется от нее. Здесь куклы в какой-то степени «автономны, независимы от человека-посредника. Посредник им помогает, но они ему не подчиняются»<sup>39</sup>. Мы ясно видим, что Петрушка надет на руку кукольника, нам вполне понятно, как именно, какими пальцами его приводят в движение, нам могут показать пищик и объяснить принцип его действия – и все же мы воспринимаем куклу как отдельное существо, она пререкается с челове-

---

<sup>39</sup> Х.Юрковский. Четыре принципа.

ком, вмешивается в действие – так происходит, если Петрушка, например, участвует в рождественском представлении вертепа.

Театр Образцова ассоциируется, прежде всего, с тростевыми куклами, хотя тростевые куклы существовали и раньше. На острове Ява, в Таиланде, такие куклы были известны давно; в Европе они были впервые использованы немецким кукольником Р.Тешнером в начале XX века; в нашей стране первая тростевая кукла – «Японец» – появилась в 1926 году, она была создана кукольниками Ефимовыми, которые изобрели совершенно новую, собственную систему независимо от традиционной яванской куклы.

Тростевые куклы Ефимовых отличались от яванских, прежде всего, тем, что были объемными, внутри тела куклы помещалась рука актера, как у петрушек, или же палка. Но перед традиционными петрушками у новых кукол были большие преимущества: размер их не ограничивался, как размер петрушек, расстоянием от пальцев кукольника до его локтя и расстоянием между пальцами кукольника, длина рук куклы могла быть произвольной, тростевых кукол можно было делать от крохотных, всего в несколько сантиметров, до больших, уличных, в два-три метра высотой. Различные конструкции (куклы с палкой в кисти руки, куклы с тростями, прикрепленными между запястьем и локтем, куклы, у которых были подвижны не только руки, но и ноги...), дававшие возможность разнообразных по характеру движений, позволяли играть различный репертуар, даже трагедии.

Придумав японского «Трагического актера» – первую куклу новой системы – и не найдя для нее в русской литературе подходящей пьесы, Ефимовы обратились к «Макбету» Шекспира.

«Макбет мыслит, колеблется, ужасается; леди Макбет настойчиво, властно ведет его к гибели – все это правдиво и глубоко трагично передается куклами, без оттенка

пародии. Ведьмы-куклы полупрозрачные, с твердыми только руками действительно выглядят призрачными («Ветер развеял их мнимые тела»). Сомнамбула двигается порывисто, как сумасшедшая, то жалкая, страдающая, то гневная – ничто не стесняет ее трагизм. Бой Макбета с Макдуфом на мечях и врукопашную, трагическая смерть Макбета – вот настоящая среда этих кукол. Героические образы и пафос Зла и Добра – их природа»<sup>40</sup>.

В то время, да и позже, тростевые куклы вызывали восторг, и как Ефимовы, так и Образцов подчеркивали преимущества тростевых кукол перед марионетками и иногда делали это достаточно наивно – так, в одной из своих статей Образцов описывает неудачный спектакль с куклами на нитках «На границе», где действовали фашисты и советские пограничники.

«У кукол на нитках, как правило, особая, как бы дергающаяся походка. Пока дергались фашисты, это было еще туда-сюда. Пусть дергаются, раз они фашисты. А вот когда стали дергаться наши пограничники – это уже никуда не годилось.

Конечно, по сюжету они победили фашистов, но это была дискредитирующая победа»<sup>41</sup>.

Понятно, что здесь следовало говорить не о том, что марионетки вообще плохо двигаются, а о том, что спектакль, видимо, вообще был неудачным и мастерство кукловодов оставляло желать лучшего. Но Образцов, как известно, просто физиологически не выносил кукол на нитках, и только такой великий кукольник как Альбрехт Розер мог заставить его признать за ними кое-какие достоинства, да и то с оговорками. Я не стала бы останавливаться на личных пристрастиях этого крупнейшего деятеля кукольного театра, если бы нелюбовь Образцова к марионеткам не затормозила на многие годы, вернее

---

<sup>40</sup> *Н. Симонович-Ефимова*. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980, с. 242.

<sup>41</sup> *С. Образцов*. Зачем людям театр кукол? «Театр», 1987, № 7.

десятилетия, развитие этого вида кукольного театра в нашей стране.

Однако Образцов не только «насаждал» тростевых кукол – именно он придумал прием «рука-шарик», простейшую по устройству куклу, обладающую при этом огромными выразительными возможностями. Но даже ему самому не удавалось определить, что именно являлось куклой, где проходила граница между куклой и кукловодом. «Что здесь кукла? Шарик? Нет, без руки он ничего бы не значил. Рука? Но тогда о каком же оживлении неживого можно говорить? она уже живая. Значит, в данном случае происходит преобразование живого из одного значения в другое, из одной сущности в другую»<sup>42</sup>. Еще более удивительная вещь происходила в номере с куклой Тяпой. «Кукла надета на правую руку, левой рукой я поддерживаю ее снизу, как поддерживают грудного ребенка. [...] но куклы, по существу, нет, а есть только кукольная голова, а дальше пустой трехпалый халатик, который я и надеваю на руку. Халатик застегнут, так сказать, на спине Тяпы, то есть на тыльной стороне моей руки. [...] Моя правая рука, на которую надета кукла, живет в отличном от меня, самостоятельном образе и ритме. То, что кукла надета на руку, зрителю ясно сразу, как только я выхожу из-за ширмы. [...] А в то же время эта принадлежащая мне правая рука то ведет со мной же безмолвный диалог, то, не обращая на меня внимания, живет самостоятельной жизнью»<sup>43</sup>.

Альбрехт Розер, Филипп Жанти, другие кукольники вышли с марионеткой из-за ширмы. Но они не просто обнажили механизм управления куклой: в некоторых номерах кукловод вступает с куклой в диалог и даже в конфликт. Если Альбрехт Розер исполняет с марионеткой настоящий парный танец (хотя кукла ему по колению), то Пьеро у Филиппа Жанти, словно почувствовав свою за-

---

<sup>42</sup> С. Образцов. Моя профессия, с.347.

<sup>43</sup> Там же, с.99-100.

висимость от человека, пытается выйти из-под его власти и обрывает нити, связывающие его с кукольником.

Конечно, открытое партнерство – не единственная возможность работы с куклой, и чаще всего в этом случае речь идет не о спектаклях, а об отдельных эстрадных номерах. Но именно здесь особенно заметно изменение отношений между куклой и кукловодом; именно здесь кукла особенно явно выступает в качестве самостоятельного существа. Человеку хочется не просто оживить ее, заставить двигаться, но предоставить ей свободу выбора. Во всех случаях, о которых говорилось выше, между кукловодом и куклой устанавливается тесная связь. «Через руку актера в послушное тельце куклы переходит его душа, кукла принимает малейшее движение ладони, чутко реагируя всем своим существом»<sup>44</sup>. Нити, натянутые между марионеткой и ведущим ее человеком, определяют не только покорность куклы человеческой руке. Человек, взявший в руки вагу, в свою очередь, оказывается в зависимости от куклы, он должен вести ее в соответствии с ее конструкцией и ее пластическим образом. «Если он хочет исполнить заложенную в кукле программу, он должен подчиниться кукле»<sup>45</sup>.

Нередко кукловод вообще отказывается от каких-либо механизмов управления куклой и просто берет ее в руки. При этом кукла может быть и традиционной антропоморфной фигурой, и условным персонажем. А иногда кукольник вообще отказывается от куклы, заменяя ее настоящим предметом (например, Ив Жоли поставил номер с зонтиками, и зонтики там были именно персонажами, а не реквизитом). По мнению Хенрика Юрковского, кукловод отказывается от куклы в пользу предмета именно потому, что кукла «предназначена для субъектной жизни,

---

<sup>44</sup> В. Новацкий, И. Уварова. Из доклада, прочитанного на Международном симпозиуме историков и теоретиков театра кукол.

<sup>45</sup> Х. Юрковский. Четыре принципа.

предметом она быть не умеет»<sup>46</sup>. Она не подчиняется человеку так, как это происходит с предметом. В предмете же никакой программы не заложено, актер может сочинить для него любую программу, какая ему потребуется. Не он служит предмету, а предмет – ему. Правда, Тадеуш Кантор утверждал, будто в тот момент, когда человек захватывает предмет, предмет становится актером, но здесь уже речь шла не о кукольном искусстве и вообще не столько об искусстве, сколько о пограничном состоянии между искусством и реальностью. «Хэппенинг, для меня, это искусство в среде общества. Если предмет изображен на полотне, это не опасно, это условия картины, иллюзии, но если этот же предмет оказывается среди нас... тогда возникает хэппенинг, искусство выходит из рамок искусства, мы приближаемся к границе между жизнью и искусством». Поскольку хэппенинг – форма театральной деятельности с использованием случайности при отсутствии заданной программы – с кукольным искусством напрямую не связан (хотя куклы также могут в нем участвовать наравне со всеми и всем прочим), нас он интересует лишь как один из способов определить пределы возможностей кукол и границу, за которой собственно кукольное искусство заканчивается и мы вступаем в смежные области.

Особый случай – использование в качестве игровых, театральных кукол обычных, как было сделано в уже упоминавшемся спектакле «Гамлет» театра «Тень». С одной стороны, здесь использованы готовые предметы – тряпичный медведь, резиновый мячик, – в которые действительно при изготовлении не была заложена никакая программа. Но с другой – нет особенно большой разницы между такими куклами и специально сделанными для театра куклами «без системы управления», какие используются сейчас все чаще. Здесь мы имеем дело не с предметом, участвующим в спектакле в «собственной» роли, а,

---

<sup>46</sup> Там же.



как уже говорилось выше, с актером, обладающим определенными физическими характеристиками.

В отличие от предмета в кукольном театре, заменяющий куклу предмет на экране всегда существует «сам по себе»; его самостоятельная жизнь изначально задана как условие. Здесь человек не может остаться собой, быть партнером куклы именно в этом качестве, он либо остается скрытой от зрителя жизненной силой, жизненной энергией, приводящей в движение весь экранный мир (собственно, в этом заключается работа аниматора), либо утрачивает собственную природу и превращается в пластический элемент пространства (Юрий Норштейн, говоря об объемной анимации, предлагал называть ее именно «пластической» и ни в коем случае не кукольной). Выше уже упоминалось о номере, поставленном французским кукольником Филиппом Жанти: Пьеро (марионетка) пытался восстать против кукловода и обрывал нити, при помощи которых тот управлял его движениями; этот бунт стоил кукле жизни. Здесь человек оставался человеком и делал то, что ему свойственно, кукла же жила по собственным законам, действовала в соответствии со своей природой. Совершенно другая система отношений складывается в анимационном фильме Иржи Трнки «Рука», где, на первый взгляд, происходит сходный конфликт между живой рукой и кукольным персонажем.

Рука в фильме – не просто человеческая рука, за которой мы должны домыслить, дорисовать человека; с человеком здесь отождествляется именно горшечник Арлекин. Рука – воплощение враждебной человеку силы, она существует в том смысле, в каком это слово употребляется в образных выражениях, и в то же время она конкретна, поскольку заставляет Арлекина лепить свой портрет. В этой системе условности они существуют на равных, рука по условности приравнивается к кукле.

Поскольку фильма, скорее всего, многие не видели, думаю, следует рассказать о нем подробнее.

Фильм начинается с того, что на экране возникает маленький красный квадрат, который начинает расти, заполняет собой экран и превращается в комнату гончара Арлекина – героя фильма. Текста в фильме нет, и о ремесле Арлекина мы догадываемся по тому, что в комнате стоит гончарный круг с куском глины, а рядом с ним – готовые горшки для цветов. Кроме этого, в комнате стоит шкаф – он еще сыграет свою роль в фильме. На противоположной стене – полочка с зеркалом. Над окном с закрытыми ставнями – клетка с птичкой.

Утро. Птичка в клетке запела, Арлекин проснулся, вскочил с постели, сделал зарядку, посмотрелся в зеркало, полил цветы и с явным удовольствием сел работать. Да и вообще все, что он делал до сих пор, он делал радостно.

Гончарный круг вращается, бесформенный кусок глины превращается в очередной цветочный горшок. Раздается стук в дверь. Арлекин тихонько приближается к двери и прислушивается, приложив к ней ухо, затем открывает дверь, но за ней никого нет. Тем временем с подоконника падает на пол и разбивается горшок с цветком, и Арлекин видит, как, раздвинув ставни, в комнату через окно входит Рука – настоящая человеческая рука в белой перчатке, второй персонаж фильма.

Арлекин кланяется, но Рука мимо него направляется прямо к гончарному кругу. Сняв только что сделанный мастером горшок, Рука лепит из глины свое подобие, и мы понимаем, что она предлагает Арлекину лепить ее портрет. Арлекин отказывается, сминает глину и снова превращает ее в горшок. Рука грозит ему пальцем, но Арлекин, не испугавшись ее угроз, выталкивает Руку из комнаты, закрывает за ней окно, собирает с пола черепки и пересаживает цветок, а потом опять садится за работу. Снова раздаются удары. Арлекин, прихватив метлу, с воинственным видом направляется к окну, но Рука на этот

раз выбрала другой путь и другой способ заставить гончара подчиниться. Дверь приоткрывается. Арлекин пытается ее закрыть, но Рука оказывается сильнее. Она вталкивает в дверь большой картонный ящик и проскальзывает вслед за ним. Арлекин изо всех сил лупит Руку метлой, и ему удается выгнать ее из комнаты. Он устало вытирает пот со лба, и в это время слышится звонок. Арлекин с недоумением оглядывает комнату, только теперь замечает стоящий около двери ящик и понимает, что звонок раздается оттуда. Арлекин открывает ящик, вытаскивает оттуда разные предметы и, наконец, извлекает телефон, который продолжает звонить. Арлекин снимает трубку, и мы видим, о чем они говорят: Рука снова предлагает ему сделать свой портрет, обещает деньги.

Арлекин бросает телефон на пол, а потом и вообще выбрасывает его из комнаты – он не хочет делать то, что ему приказывают. Потом ложится на постель и засыпает – он измучен всеми этими событиями. Во сне он видит цветы.

Но Рука не сдаётся – она снова и снова пробирается в комнату Арлекина, то с экрана телевизора, то с фотографии в газете. И когда он, совсем обессиленный, теряет способность сопротивляться, Рука опутывает его нитями, превратив в марионетку. Теперь Рука может управлять движениями Арлекина.

Она вытаскивает его из комнаты и сажает в клетку, где уже находится белая мраморная глыба. Арлекин, превращенный в марионетку, повинуюсь движениям Руки, начинает высекать из мрамора ее портрет. Постепенно темнеет, в клетке появляется свеча, при свете которой Арлекин заканчивает работу.

Рука, довольная своим портретом, гладит Арлекина, надевает ему на голову золотой венок, вешает на грудь ордена и медали, потом уходит – она получила то, что хотела.

Арлекин подходит к свече и пережигает на ее пламени нити, которые управляли его движениями. Теперь он сво-

боден. Он изо всех сил толкает мраморную статую, та падает и ломает прутья клетки. Арлекин убегает через образовавшуюся дыру, Рука гонится за ним.

Вернувшись в свою комнату, Арлекин заколачивает досками дверь и окно. Потом оглядывается, видит на полу цветок среди разбитых черепков, снова его пересаживает и ставит на шкаф, надеясь, что здесь горшку с цветком ничто не угрожает. Но тут дверцы шкафа, тихо скрипнув, растворяются, и оттуда появляется Рука – от нее не спастись.

Арлекин снова хватается за молоток и доски и начинает заколачивать дверцы шкафа. От каждого удара горшок с цветком подпрыгивает, съезжая все ближе к краю, и, в конце концов, падает на голову Арлекину.

Рука с грохотом распаивает дверцы шкафа. Арлекин лежит на полу. Рука снимает со стены зеркало, подносит к его губам. Зеркало остается ясным – Арлекин мертв. Рука вешает зеркало на место, затягивает его черной траурной кисеей. Теперь шкаф становится гробом – Рука укладывает в него Арлекина, ставит в изголовье две горящие свечи, в изножье – горшок с цветком, потом кладет на крышку венок и красную треуголку Арлекина.

Звучит траурная музыка. Рука застывает в почетном карауле.

Камера отъезжает, комната становится все меньше и меньше, снова превращаясь в квадрат на темном фоне экрана, и, наконец, исчезает совсем.

Не только рука, но и вся человеческая фигура может вписаться в пространство анимационного фильма, человек может заменить куклу на экране, подчиняясь тем же правилам. Это не сверхмарионетка Крэга, от которой, вопреки устоявшемуся мнению, требовалась самостоятельность. «Она знаменует собой максимум возлагаемых на актера надежд. Минимальное требование – покорность «марионетки», максимальное – способность «сверхмарионетки», послушной режиссерскому замыслу и диктату, самостоятельно постичь Поэта и приплюсовать к режис-

серской композиции нечто сверх нее сущее, режиссеру не известное и недоступное»<sup>47</sup>. По теории Крэга, три компонента – человеческая данность актера, созданный фантазией драматурга образ и новое, сверхреальное, поверх текста возникающее существо, в котором сконцентрированы мысль поэта, воля режиссера, личность актера, – неразрывно связаны между собой. «Не унижить актера, а поднять его хотел Крэг. Обобщение, которого должен достигнуть актер символического театра, поднимает его над уровнем отдельной личности и приближает к божеству как символу определенных сторон жизни и человека. Поэтому актер Крэга не просто марионетка, а сверхмарионетка»<sup>48</sup>. Человек в анимации, напротив, лишается и той самостоятельности, какой обладает кукла, превращается только в материал, из которого режиссер создает образ. Персонажи фильмов Сергея Овчарова («Фараон», «Геракл») или Збигнева Рыбчинского («Танго», «Оркестр») полностью подчинены воле режиссера, они не актеры, обладающие личностью, а лишь тела, фигуры, которыми он управляет по своему усмотрению, элемент пространства, которое он создает, распоряжаясь в нем единовластно (тем более что «одушевление» чаще всего совершается при помощи компьютера).

Мы рассмотрели функции кукол и их участие в разных знаковых системах в соответствии с тремя из четырех принципов, сформулированных Хенриком Юрковским. Остался четвертый: «Происходит дифференциация средств театра кукол, и чем это кончится – никто не знает. Может быть, появится совсем новый театр».

Это было написано более десяти лет назад. Что происходит сейчас в кукольных искусствах? С одной стороны, кукла в спектаклях театров, называющих себя кукольными, постепенно утрачивает свои позиции, нередко оказы-

---

<sup>47</sup> Т.И. Бачелис. Шекспир и Крэг. М., 1983, с.167.

<sup>48</sup> А. Ашкст. Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве XIII-XVII вв. Очерки. М., 1977, с.12.

вается всего лишь вспомогательным средством, элементом сложного театрального языка, которым пользуется человек. Возникают синтетические жанры: так, в спектаклях не раз упоминавшегося на этих страницах театра «Тень» совмещаются не только разные виды кукольных представлений и игра актера в живом плане, здесь используются и приемы рисованной анимации, и кино («Метаморфозы», «Лебединое озеро»). Театры экспериментируют не только с игровыми куклами, но и с их близкими и дальними «родственниками» – маской, манекеном («Мертвый класс» Тадеуша Кантора, «Дракон» Е.Шварца в постановке Виктора Шраймана). Здесь очень трудно провести черту, разграничить одно и другое. Актер в маске, как всем понятно, это актер. А если маска большая, закрывающая большую часть или даже все его тело – как в спектакле 1974 года труппы «Comédiens de Papier» («Бумажные Актеры») «Jeux et massacres» («Игры и убийства»? Или, как в спектакле «Les mutants» («Мутанты»), где актеры перемещали маски вдоль тела? Иногда бывает, что над маской укрепляют подвижные фигурки, которые можно рассматривать в качестве марионеток. Аньес Пьеррон, автор одного из разделов книги «Марионетки»<sup>49</sup>, считает, что все зависит от того, вплотную ли маска (или костюм) прилегает к телу: как только маска (костюм) оказывается на некотором расстоянии от тела «носителя», ее можно воспринимать как игровую куклу. К этой проблеме мы еще вернемся в последней главе книги, где речь пойдет об особом виде партнерства на сцене и экране, а также в литературе человека и куклы, о взаимоотношениях уже не куклы и одушевляющего ее кукловода, но одушевленной куклы или другой искусственной фигуры (статуи, манекена) и человека; о тех случаях, когда кукла изображает существо другого рода, чем человек, но изначально признанное одушевленным.

---

<sup>49</sup> Agnes Pierron. De la poupée aux formes animées. В книге: «Les marionnettes». Paris, 1982. (Перевод мой. – А.В.)

В поисках такого рода экспериментаторы нередко отталкиваются от народного искусства, пользуются этнографическими источниками, но уходят от них достаточно далеко.

И одновременно с этим идет возврат к традиционным и историческим формам, возрождается вертеп – в том самом виде, в каком он существовал на протяжении столетий. В отличие от анимационного кино, где пока что стремление испробовать возможности новых технологий заглушает потребность высказаться и фильм нередко оказывается всего лишь экспериментом, на другом техническом уровне повторяющим опыты прародителей мультипликации, – в театр возвращается магия куклы. При этом спектакли все больше приближаются к тому, что Юрковский еще в шестидесятые годы назвал «третьим видом». Кукольный театр не противопоставляет себя театру живых актеров, как и объемная анимация (в лучших своих образцах) освободилась от влияния «большого кино». И когда человек сознательно выбирает куклу как средство выражения, это лишь помогает раскрытию ее собственных возможностей и свойств. В то же время продолжает существовать и то, что Ю.Лотман называл «поэтикой удвоения», считая куклу «изображением изображения».

«Эта поэтика удвоения, – пишет он, – обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства. [...] Искусство второй половины XX века в значительной мере направлено на осознание свой собственной специфики. Искусство изображает искусство, стремясь постигнуть границы своих собственных возможностей.

Это выдвигает искусство куклы в центр художественной проблематики времени, а скрещение в нем ассоциаций со сказкой [...] и образов автоматической, неживой жизни открывает исключительный простор для выражения вечно живых проблем современного искусства»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Ю.М.Лотман. Куклы в системе культуры.

---

---

## II

### Кукла в пространстве сцены и экрана Из чего может быть сделано тело куклы

**В** первой главе этой книги мы говорили о происхождении игровой куклы, о соотношении куклы с человеком и о том, какие взаимоотношения возникают между куклой и мастером-кукольником в процессе ее создания и между куклой и кукловодом в ходе сценического или экранного действия. Было дано определение куклы как искусственной фигуры, исполняющей функции субъекта или сценического персонажа. Но точно так же, как невозможно говорить о человеке, отделив его от окружающего мира, в котором только он и проявляется, невозможно отделить и куклу от среды, в которой она действует. Здесь тоже существуют макрокосм и микрокосм, с той разницей, что они соотносятся не только друг с другом, но и с «большим» макрокосмом – Вселенной, и «большим» микрокосмом – человеком. И если кукла действует не в пространстве сцены, а в реальном пространстве, как участвующие в праздничных шествиях китайские драконы, как русская Масленица, как итальянский Карнавал, как про-



вансальский Тараска, как гигантские куклы театра «Bread and Puppet», – на самом деле не кукла выходит в реальное пространство, а реальное пространство превращается в сценическое, и здесь не имеет большого значения то, что во многих случаях зрители одновременно являются и актерами. Эти шествия представляют собой воспроизведение чего-то, происходившего прежде, некоего исторического события, или же чего-то повторяющегося постоянно и каждый раз совершающегося заново, как и всякий обряд. Например, в провансальском городе Тарасконе ежегодно вспоминают о том, как святая Марта некогда избавила людей от чудовища Тараски – дракона, истреблявшего людей. (Считается, что на самом деле в водах реки Роны каким-то образом завелся крокодил; поскольку дело происходило на юге, недалеко от Средиземного моря, это вполне может оказаться правдой.) Но, как бы там ни было, легенда существует, и каждый год устраивается торжественное шествие: огромную фигуру Тараски проносят по улицам города, и монстру «скармливают» несколько человек. В данном случае люди, современные тарасконцы, изображают собственных предков, живших несколько веков назад, то есть выступают в определенной роли. Реальный город в этом случае представляет собой декорацию, можно сказать, что он изображает город, каким он был во времена происходивших событий. В других случаях – как, например, при сжигании Масленицы, – мы оказываемся не в прошлом, а во «всегда», но суть дела от этого не меняется.

Кукла или статуя, вынесенная в реальное пространство, превращает его в виртуальное пространство игры точно так же, как делает это и актер.

Итало Сорди в статье об используемых в праздничных шествиях гигантских куклах пишет о «неодушевленных актерах», имея в виду используемые в качестве актеров предметы. «Это [...] может показаться противоречивым: уже сама этимология слова показывает, что актер должен

**действовать** тем или иным образом, тогда как предметы могут лишь подвергаться действию; и все же [...] можно создать ситуации взаимодействия между живыми актерами и актерами неодушевленными, благодаря чему последние буквально кажутся оживающими в соответствии с тем, в какой мере с ними обращаются как с живыми существами»<sup>51</sup>. То есть статуя, как, впрочем, и любой другой предмет, становится куклой, актером, едва только она получает роль в представлении – и с этого момента можно считать ее действующей независимо от того, двигается она или нет.

С технической точки зрения можно разделить всех этих исполинских кукол на две группы. В первую (и малочисленную) входят гигантские статуи; их несут на руках или везут на повозках. Бывает, что с настоящими статуями святых обращаются, как с игровыми куклами, – так, во многих городах южной Италии статуя святого Иоанна странствует по всей деревне в поисках воскресшего Христа, затем – Пресвятой Девы, чтобы сообщить ей о Воскресении, а затем статую Девы бегущие люди несут навстречу статуе Христа и имитируют радостное свидание. Но все-таки чаще встречаются специально для шествия изготовленные из легких материалов гигантские статуи (иногда даже конные, как в Мессине).

Вторую группу составляют более простые по своему устройству куклы высотой в три-четыре метра. В основе такой куклы – плетеный или деревянный каркас, обтянутый материей, к нему прикреплены голова из папье-маше и болтающиеся руки. Вся эта конструкция устанавливается на плечах актера, а нижняя часть его тела, его ноги становятся нижней частью тела и ногами этой комбинированной куклы, которая представляет собой некую переходную форму от «живого плана» к традиционной верховой (перчаточной) кукле. По тому же принципу устроены и восточ-

---

<sup>51</sup> *Italo Sordi. Le sacré et le profane. Les géants processionnels en Italie.* «Puck», 1990, № 3. (Перевод мой. – А.В.)

ные драконы, с той только разницей, что в этой «перчатке» каждому из кукловодов отводится роль «пальца».

Гигантские куклы используются не только для религиозных процессий, праздничных шествий, причем как традиционных, так и вполне современных, – достаточно вспомнить хотя бы «парад Микки Мауса» в Диснейленде, – их можно увидеть и в спектаклях кукольных театров, иногда вместе с другими видами кукол. Самый известный из таких театров, наверное, американский «Bread and Puppet Theatre», основанный Питером Шуманом в 1962 году.

Этот театр начался с уличного рождественского представления; позже куклы Питера Шумана стали неизменными участниками демонстраций, направленных против войны во Вьетнаме. Кукольник «проснулся знаменитым» после спектаклей «The fire» («Огонь») и «A man says goodbye to his mother» («Человек прощается с матерью»). Название театра оправдано, представления Шумана действительно укладываются в формулу «хлеба и зрелищ»: он складывает печь под открытым небом, выпекает хлеб и раздает его зрителям.

В 1970 году Шуман поселился на ферме в штате Вермонт и с тех пор каждый год показывал там представление «Our domestic resurrection fair and circus». В этом и состоит особенность театра «Bread and Puppet»: Питер Шуман отказывается от традиционной сценической площадки, текста пьесы и профессиональных актеров, предпочитая любителей. Именно непрофессиональные актеры при помощи марионеток, выходя с ними на улицы, говорят о проблемах, которые волнуют их «здесь и теперь». Таким образом театр, ориентированный на сегодняшний день, возвращается к традициям народного кукольного театра.

Сам Питер Шуман определяет кукольный театр как прикладной и социально обусловленный вид скульптуры. По его мнению, кукольное искусство – это концептуальная скульптура, близкая к своему народному источни-

ку. Экономически она на краю общества, технически – это искусство коллажа, превращающее бумагу, тряпки и древесную стружку в кинетические плоские и объемные тела.

«Освободительный порыв скульптуры в кукольном театре состоит в том, – утверждает Шуман, – что кукольный театр ставит перед скульптурой более высокую цель, чем просто превращение ее в статус, будь то в частном доме или в общественных заведениях. В кукольном театре скульптура имеет почти характер повествования, если под повествованием понимать открытие внутреннего мира, и если мы принимаем, что повествование зависит от вдохновляющей силы скульптуры»<sup>52</sup>.

В 1990 году Питер Шуман показывал в Москве спектакль «Восстание зверя»; ниже я привожу фрагменты рассказа одного из российских кукольников, присутствовавшего на спектакле<sup>53</sup>.

«Актер по имени Майкл, в старом помятом цилиндре, объявляет на площади:

«Если мы построим дом, сварим суп, нарожаем детей; если вдруг Большая Нога решит все это растоптать, мы просто не дадим свершиться такому черному делу». Все перечисленное изображено на картинках. Майкл пользуется указкой, как на уроке воскресной школы, участники, стоя справа и слева от картинок-полотнищ, ведут хоровой диалог. [...]

В Москве, в павильоне Сокольников, бесконечном, как пустыня, Питер Шуман давал спектакль «Восстание зверя»...

Массовка – человек восемьдесят наших плюс маленькая группа Шумана. Шли репетиции. Элка Шуман обучала массовку петь. Еще пел ансамбль Покровского нечто славянское и совершенно древнее. Спектакль шел, пере-

---

<sup>52</sup> П. Шуман. *Радикализм театра кукол*. Перевод Б.Фаликова. «Кукарт», первый выпуск.

<sup>53</sup> Питер Шуман выступал в Москве... – «Кукарт», первый выпуск.

двигаясь в разные точки павильонной пустыни. Зритель толпою метался из одного места в другое.

Домики. Из домиков выходят козы, каждая кричит: «Это я». В другом конце лес. Деревья. Люди и зверье в лесу, обезьяны, лягушки, птицы. С улицы вошли динозавры (Шуман говорил: драконы). Наклонившись, они выронили из пастей маленьких ягнят на веревках (или козлят). Веревки перерезают ножницами.

Мы мчимся в другое место, где длинный стол, где будет трапеза. Пожрут детей природы, этих козлят или ягнят. [...] Существа в масках и цилиндрах [...] готовят детенышей к ритуальному обеду.

Очень страшно и тихо. Козлят ужасно жалко, только зло не насытится козлятами, пойдет дальше, прирежет все, что есть. Солнце потухнет, и вообще – а с нами со всеми что будет?

[...] Кажется, Шуман знает, как это предотвратить. Шуман влез на ходули [...] С божественной вышины Шуман трубит в два горна. Если это трубный глас Страшного Суда, то не исключено, что козлята побегут прямо со стола на зеленый луг. Если это иерихонская труба, то она разрушит. Обязательно что-нибудь скверное и опасное – разрушит.

На многих веревках с пола под своды взмывает Бог. Утвердившись вверху, Бог шевелит громадными руками – готовит объятья человечеству, наломавшему дров. У Бога прекрасное лицо индейца. По губам бродит скользящая улыбка, и однажды набежавшие тени горько искривили его рот.

Где-то наверху висит транспарант с текстом. Текст очень политический, участники читают его хором. Про планету, которая и есть неукротимый зверь, про тех, кто ее укрощает, и, мы надеемся, щетно.

Торжество маски Бога.

Оценив мою прыть в беганье по пустыне, зрители спрашивают, как у посвященного:

– Почему в спектакле многие ничего не могут увидеть?

– Потому что этот спектакль не для людей, а для богов.

Питер и Элка, классические шестидесятники, для них театр близок к политической жизни. Для меня их театр – гениальный ритуал».

Но ведь именно из ритуала и родился кукольный театр. «Допуская некоторое упрощение, мы можем сказать, что ритуал, исчерпав свою культовую энергию, просто превратился в театр», – подтверждает эту мысль Хенрик Юрковский в статье «Кукла между ритуалом и театром».

Однако рассуждения о театре и ритуале увели бы нас в сторону от предмета разговора – сейчас речь идет о существовании игровой куклы в пространстве представления, и поскольку, как уже было сказано выше, специальных исследований на эту тему очень мало, тем больший интерес для нас представляет работа О.М.Фрейденберг «Семантика постройки кукольного театра». Работа, о которой идет речь, это доклад, сделанный 20 мая 1926 года в Академии материальной культуры; при жизни автора рукопись не была опубликована и только в семидесятые годы, найденная и восстановленная учениками О.М.Фрейденберг, она была принята к изданию в «Вопросах театра». С тех пор «Семантику постройки кукольного театра» непременно включают в сборники и специальные номера журналов, посвященные кукольному театру. Ценность этой работы именно в том, что автор, «человек со стороны», не рассматривает устройство кукольного театра изолированно, но подходит к конструкции как к тексту, воспринимая каждую деталь в качестве слова, имеющего не только свою историю, но и свою этимологию. «Этимология вещи» – это наиболее архаичная ее семантика, часто совершенно стертая историей и неразличимая в позднейшем осмыслении или переосмыслении этой вещи. Самые разнообразные факты, почерпнутые из художественной литературы, церковной археологии, этнографических и фольклорных материалов, автор использует для

доказательства своей гипотезы: «постройка кукольного театра необъяснима, если исходить из рационалистических или эстетических принципов. Общая система мифологических представлений о мире, доэстетическая в собственном смысле слова, порождает особую организацию человеком пространства; принципами этой организации определяется устройство театральной сцены, триумфальной арки, алтарной преграды, народной шопки»<sup>54</sup>.

В своей работе О.М.Фрейденберг рассматривает, в частности, устройство вертепа, малорусского театра марионеток, который под Рождество носили из дома в дом, устраивая представление рождественского эпизода с Иродом и поклонением пастухов. Когда-то это представление разыгрывалось внутри самого храма: «В Церквах стояли миниатюрные ясли и куклы, и духовенство произносило из-за алтаря кантики за Богородицу, Иосифа и пастухов; в некоторых странах мы можем найти такое явление в церкви еще в середине XVIII века»<sup>55</sup>. Это утверждение вполне согласуется с теми свидетельствами средневековых авторов об использовании в церкви механических фигур, о которых говорилось в первой главе.

Устройство такого театра всегда одинаково, он дошел до наших дней в неизменном виде: двухэтажный домик с мезонином, с балконами на каждом этаже, со звездами на фронтонах. «...Но изумительно, что такая закрытая, чисто внешняя постройка нужна для кукольного театра, и что действие его разыгрывается не на открытой сцене, а извне домика, в невыгодной узкой площади балконов, замкнутой двумя боковыми флигелями и обведенной снаружи решеткой. Постройка начинает интриговать все больше, когда оказывается, что место действия и содержание

---

<sup>54</sup> *Н. Брагинская*. Предисловие к рукописи доклада О.М.Фрейденберг «Семантика постройки кукольного театра». «Декоративное искусство СССР», 1978, № 2.

<sup>55</sup> *О.М.Фрейденберг*. Семантика постройки кукольного театра. «Декоративное искусство СССР», 1978, № 2.

действия строго соединены между собой, и в этой связи как канон неподвижны: в нижнем ярусе всегда дается бытовое содержание пьесы, комическое и циничное, с изображением Ирода, черта и Запорожца, то есть того же Петрушки; а в верхнем ярусе всегда локализуется часть мистериальная, где выводится Богородица с младенцем, святой Иосиф, ангелы, поклонение пастырей»<sup>56</sup>.

Казалось бы, закрытый вертепный ящик бесконечно далек от уличного шествия, более того – на первый взгляд вертеп представляется полной противоположностью шествия. И тем не менее, если рассматривать вертепный ящик в действии, как только и можно рассматривать предмет, предназначенный для представления, мы увидим существующее между ним и шествием сходство. Вертеп, раек, храмовый ящик, ковчег, дарохранительница и даже ниша со статуей (иногда сливающаяся по форме с надгробным памятником усопшему) – все это, если отвлечься от внешних различий, представляет собой по сути одно и то же: жилище, местопребывание божества. И жилище это выносное: в торжественных случаях его несут на плечах или везут на телеге. Описание подобной процессии мы встречаем у Геродота: он рассказывает о религиозном празднике, во время которого из одного храма в другой перевозят маленький храмик, а внутри его находится позолоченное деревянное изображение Гелиоса. Не случайно – Гелиоса: обратившись именно к изображению этого солнечного божества, мы легко понимаем смысл передвижения переносного храма:

«Процессия эта воспроизводит движение солнца по небесному океану. Библейские образы сейчас же нам помогут: солнце, скажут они, имеет в небесах свой шатер, а оттуда выходит оно свершать свой путь, подобно жениху. Этот путь, – добавит Геродот, – Гелиос совершает в телеге, находясь в храме, и из одного святилища проследует в другое»<sup>57</sup>. Ге-

---

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же.



лиоса (как и любое соответствующее ему божество в других мифологиях) нередко изображали скачущим по небесному океану на огненной колеснице: той же телеге. Местопребывание божества – темная гробница, оттуда оно выходит, победив силы мрака, туда же и возвращается...

Ту же картину воспроизводили и обряды римских триумфов, где император являл собой земное воплощение солнечного бога. Здесь следует обратить внимание на устройство триумфальной арки, из которой выезжал император: это высокая стена с тремя дверьми, из которых средняя выше двух боковых. Стена триумфальной арки служит обозначением раздела двух миров, по одну ее сторону остается жилище мрака, по другую – жилище света. И то же самое мы видим во время торжественного выхода архиерея через царские врата иконостаса: стена иконостаса представляет собой ту же самую преграду между алтарем, как царством смерти, и внешним миром. Именно потому алтарь и является запретным местом: живым нельзя входить в царство смерти, где живет бог света.

Для того чтобы окончательно выстроилась целостная система, в которой все элементы религиозного, а впоследствии и театрального представления нашли бы свое место, О. М. Фрейденберг в своем докладе напоминает нам еще о нескольких вещах. Во-первых, о том, что центральная часть храма и поныне называется «кораблем», воплощая ту же идею движения; и здесь нелишне вспомнить о том, что именно корабль был местом совершения погребального обряда у древних скандинавов. Во-вторых, о замене божества трапезой, как его параллельным олицетворением, и о местоположении трапезных сосудов на престоле. И, наконец, о том, что престол, алтарь укрывается одеждами и отделяется завесой.

«Мы получаем ряд семантических тождеств: божество олицетворяется в еде и питье, сосуд уподобляется ящику и храму, стол, на котором лежит божество, символизиру-

ется «небесным местом» и одновременно «гробом»; символика прямо называет его «телом Господа» и ставит знак семантического равенства между божеством, столом, небом и гробом [...]

Мы получаем семантический ключ к нашим вопросам. [...] Стол с возлежащим покойником и пиршественный стол с трапезой, на который ставится подвижная фигурка мертвеца или кукла в гробу, – оказывается дублером той же идеи алтаря с лежащей на нем жертвой, или престола с «телом Господним», с божественными хлебом и вином.

Таким образом, кукольный театр на столе, по идее – те же куклы-мертвецы на столе пиршественном. Балаган на ярмарке, сохраняющий кукольный театр Петрушки и раек дольше, чем средневековые соборы, в чистом виде передает эту идею»<sup>58</sup>.

Итак, мы видим, что устройство вертепа, наиболее древней формы кукольного театра, обретает глубокий смысл. Не вдаваясь в подробности сути горизонтальной троичности, отметив лишь, что здесь театральная архитектура полностью совпадает с храмовой, перейдем сразу к объяснению троичности вертикальной. Вертеп, подобно алтарю, состоящему из крипты, высоты и сени, делится на три семантических этажа: ярусы «низменной земли, видимого мира и небесной обители». Именно потому бытовое содержание пьесы всегда разыгрывается в нижнем ярусе, а мистерия – в верхнем.

Теперь, когда мы уяснили себе смысл устройства вертепа, становится понятным и то, почему кукольное представление разыгрывается в таком, казалось бы, неудобном внутреннем пространстве и на узких балкончиках; происхождением вертепа объясняется и устройство самих кукол: вертепные куклы практически неподвижны, большей частью они лишь перемещаются вдоль устроенных внутри ящика прорезей. От них, как и от больших кукол, участвующих в процессиях, никто не требует жизненного

<sup>58</sup> Там же.

правдоподобия жеста, они скорее иллюстрируют рассказ, чем переключают его на собственный театральный язык.

Все сказанное выше позволяет нам понять, что устройство сцены для кукольного представления не случайно, а обусловлено самим происхождением кукольного театра. Разумеется, кукольный театр не ограничивается рамками вертепа, законы устройства вертепного ящика нельзя механически перенести на устройство любой кукольной сцены, и неверным было бы считать, что площадку, на которой действуют куклы, всегда можно воспринимать всего лишь как один из ярусов вертепа. Но, присмотревшись к каждому из элементов, составляющих кукольное представление, попытавшись осознать, почему выбрана именно такая, а не другая его форма, мы увидим, что кукольник (возможно, и даже Наверное, чаще всего подсознательно) руководствовался теми же законами, какие определяли устройство древнейшей сцены (храмового ящика, телеги и так далее) и ход представления в те далекие времена.

«*Marionnettenspieler, pupari, guignolistes*»<sup>59</sup> разрабатывают мизансцену подобно тому, как господин Журден разговаривал прозой: сами о том не подозревая», – пишет Мишель Полетти<sup>60</sup>. Здесь следует уточнить, что слово «мизансцена» в данном случае использовано в его широком, общепринятом смысле, и под ним понимается «совокупность средств сценической интерпретации: декорация, освещение, музыка и игра актеров»<sup>61</sup>.

Ширма, *castelet*, экран, отделяющий от публики актеров театра теней, – не только способ скрыть кукловода и создать иллюзию, будто куклы движутся сами по себе, хо-

---

<sup>59</sup> Наименования кукловодов, принятые в различных языках.

<sup>60</sup> *Michel Poletti. La mise en scène.* В кн. «*Les marionnettes*», с.119. (Перевод мой. – А. В.)

<sup>61</sup> *A. Veinstein. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique.* Paris, 1955. Цит. по: Патрис Пави. Словарь театра. М., 1991.

тя и необходимость создания такой иллюзии таит в себе нечто большее, чем желание удивить зрителя. Конечно, в реальном театре труднее сквозь все напластования, образованные традициями, требованиями существующего помещения, удобствами зрителя, наконец, просто финансовыми обстоятельствами, различить глубинные законы, определяющие характер и степень условности театрального представления. И тем не менее, обратившись к богатейшему опыту Сергея Владимировича Образцова<sup>62</sup>, мы увидим, что разговор идет все время лишь о незначительных вариациях, возникающих внутри единой и постоянной театральной системы.

Отталкиваясь от традиционной ширмы, где все действие происходит на так называемой «грядке» – верхнем крае ширмы, – Образцов предлагает варианты, по сути не слишком отличающиеся один от другого. Действие может происходить на «короткой прямой», если в представлении заняты не больше двух кукол одновременно (а в традиционном представлении Петрушки больше и не может быть – по той простой причине, что у кукловода всего две руки); на «длинной прямой», если в пьесе много персонажей; на нескольких прямых, если требуется менять места действия или организовать действие по диагонали. Ширма может из трехсторонней превращаться в полукруглую – суть дела от этого нисколько не меняется. Тростевая кукла требует создания для нее условной среды, распределения пространства по одному или нескольким параллельным планам, она всегда действует на фоне декорации. Устройство куклы не допускает возможности открытой работы с ней кукловода; здесь не может быть «верхнего» и «нижнего» мира – тростевая кукла всегда существует в пространстве, воспринимаемом нами как реальный, материальный мир. Конечно, и при работе с марионетками кукловод может скрыться от зрителя (как было, например, в оперных кукольных теа-

---

<sup>62</sup> См. главу «Место действия» в книге «Моя профессия».

трах XVII века), но в этом случае марионетка утрачивает философский смысл, пропадает то, что делало ее излюбленной моделью в рассуждениях многих авторов, начиная с древних времен: проекция на человека и его положение в мире, наглядное представление о его связи с космосом. То же самое можно сказать и о Петрушке: как только кукольник перестанет показывать свою неразрывную связь с куклой, она, хоть и будет выглядеть более самостоятельной, станет без сопоставления с человеком проще, ее таинственная жизнь обмелеет. Как мы видим, проблема пространства, в котором действуют игровые куклы, тесно связана с проблемой взаимоотношений куклы и человека.

Пространство игры кукла создает одним своим появлением: даже если актер выходит с куклой на пустую сценическую площадку, он тем самым превращает эту площадку в пространство представления. Точкой отсчета здесь является кукла, ее условность мы принимаем за реальность, и потому все предметы, оказавшиеся в поле нашего зрения, вольно или невольно соизмеряем с ней. Рука кукольника, оказавшись в поле нашего зрения одновременно с куклой, кажется неправдоподобно большой.

Но это касается скорее масштаба или степени условности персонажа и декорации. Суть же процесса остается неизменной: мы наблюдаем движение куклы, движение ожившей скульптуры в пространстве. Кукла существует в том же времени, что и мы. Пьеса может вместить в себя любой отрезок времени, но при этом время будет течь – или персонаж будет по нему двигаться – все с той же скоростью; мы можем всего-навсего выбрать эпизоды, отстоящие друг от друга по времени на различные расстояния.

Этот закон остается верным для любой формы кукольного представления. Казалось бы, чисто внешне театр теней очень напоминает анимационное кино: перед нами экран, и мы видим перемещающиеся по нему тени.

На самом же деле куклы в театре теней, как и в любом другом театре, неразрывно связаны с одушевляющим их кукловодом и продолжают существовать синхронно с нами. Просто они делают это по другую сторону экрана, представляющего собой все ту же стену, отделяющую царство смерти от мира живых, о которой шла речь в начале главы. И в стене этой нет двери – персонажи не выходят к нам, мы видим лишь тень подлинной реальности. Не случайно яванские, турецкие, индийские куклы теневого театра так ярко раскрашены и так тонко проработаны: именно тот, заэкраный, для нас – потусторонний мир и есть настоящий, вечный. Нам, смертным, доступны лишь земные его символы. Даланг в яванском театре теней – не просто кукольник; он – посредник между людьми и богами.

В анимационном фильме персонаж существует – вернее, должен существовать – не на фоне декорации, он сам становится элементом пространства, что особенно заметно, когда речь идет о плоской, переключочной кукле. И если раньше мы говорили о движении в пространстве, то здесь мы имеем дело с движением во времени. Мы воспринимаем экранное пространство в целом и движение объема внутри кадра. Категории пространства и движения в анимации тесно связаны между собой, это «определяющие друг друга категории, так как от движения можно переходить к соответствующим пространственным формам и от пространства – к соответствующим видам движения, – пишет А.Г. Раппапорт в статье, посвященной жесту и пространству в мультипликации. – Характер пространства тесно связан с возможностями движения, со степенями его свободы. Связь пространства и движения, пространства и жеста настолько тесная, что часто одно заменяет другое, как если бы их свойства были эквивалентны: пространство полностью характеризует множество «возможных в нем» движений, а по движениям мы можем полностью охарактеризовать про-

странство»<sup>63</sup>. Персонаж и пространство творят, дополняют, иногда заменяют друг друга. «В мультипликации иными предстают сами связи пространства и времени. Пространство может стать персонажем. Не сдерживая фантазии, такая мультипликация в какой-то степени может слиться с литературой. То есть изображение может потерять свою как бы агрессивную силу, стать размягченным, освобождая пространство для жизни внутри. Оно не завершено, как завершена физическая реальность. И в этом отличие мультипликации от игрового кино, где материя закреплена и ее физическое существование как бы пресекает возможность игры с ней»<sup>64</sup>.

Конечно, сказанное не означает, что реально существующие анимационные фильмы всегда используют возможности, которые дает объемная анимация (напомню, что речь идет не только о куклах, но и об оживших предметах, и о плоской перекладке, то есть под определение «объемной» или, как предлагает называть ее Юрий Норштейн, «пластической» анимации попадают и фильмы последнего, менее всего напоминающие кукольные). То, что мы видим на экране, нередко отличается от записи кукольного спектакля лишь применением покadroвого метода съемки. Так сделаны многие из фильмов Вадима Курчевского (например, «Легенда о Григе», «Мой зеленый крокодил»<sup>65</sup> – в отличие от «Мастера из Кламси»<sup>66</sup>, где создается единое живописное пространство). Персонаж может уйти из кадра, и пространство не изменится, как не меняется оно в театре, когда персонаж уходит со сцены. Декорация, в которой работают персонажи, объемна, и она позволяет использовать возможности «большого» кине-

---

<sup>63</sup> *А.Г. Паннапорт*. Жест и пространство в искусстве мультипликации. В сб.: Проблемы синтеза в художественной культуре. М., 1985.

<sup>64</sup> *Ю. Норштейн*. Метафоры. «Искусство кино», 1994, № 8.

<sup>65</sup> Художник А. Спешнева; художником фильма «Легенда о Григе» был В. Курчевский.

<sup>66</sup> Художник Т. Тэжик.

матографа: выбор точки, световые эффекты, смену планов, монтаж и так далее. И здесь не имеет решающего значения то обстоятельство, что пространство создается не из элементов реальности, а из элементов, рожденных потребностями фильма: в конце концов, игровое кино тоже чаще всего снимается в специально выстроенных декорациях.

Возможности объемной анимации намного превосходят все, что могут предложить театр, игровой кинематограф и рисованный фильм, поскольку она обладает всеми теми возможностями, какими обладает каждый из этих видов искусства в отдельности, теми, которые рождаются на их пересечении, и своими собственными, не свойственными никакому другому искусству. «Декорация не просто рисуется на плоскости бумаги – это живая среда, которая произрастает изнутри всеми своими графическими элементами и как бы на нас направлена. [...] Если условный персонаж действует в определенной среде, например, некто хочет сорвать яблоко с дерева и ищет способы для того, чтобы его достать, персонаж этот не нуждается в сложном изображении. Оно должно быть знаковым. Потому что фильм в данном случае состоит из двух элементов, из двух знаков: яблоко и персонаж. И изобразительная нагрузка должна быть такой насыщенности, чтобы возникли условия, при которых персонаж на наших глазах мог разозлиться, расвирепеть, так как не получается достать яблоко. И когда он, совершенно опустошенный, садится под яблоню, яблоко бьет его по голове, из которой тут же выходит формула земного притяжения. Для такого рода изображения все должно быть условно: пустое пространство, условное дерево, знаковое яблоко. Все зависит от того, чего хочет персонаж: съесть это яблоко или у него чисто мартышечий интерес – достать его... Яблоко может быть и фотографичным, и тем самым коллажным изображением, что должно повлечь изменения и в самом персонаже, который в таком случае



должен либо усложниться изобразительно, либо, напротив, стать еще более условно-знаковым. Но для всего этого не нужно пространство изобразительно нагружать, [...] достаточно чистого белого пространства, которое этим персонажем будет обрабатываться. Вдруг он куда-то убежал, превратился в точку. И сразу же белое пространство стало глубоким. Персонаж лепит его. И такой ход не просто возможен, он обязателен при соответствующих условиях»<sup>67</sup>.

Мы все время говорим о персонаже, своим существованием создающем вокруг себя пространство сцены или экрана, организующем реальное природное пространство и превращающем его в сценическую площадку. Даже и в вертепном ящике содержание верхнего и нижнего миров мы распознаем благодаря действующим в них персонажам – ведь декораций там практически нет. И мир, в котором действуют куклы теневого театра, тоже создается только присутствием населяющих его персонажей. Пространство экрана, среда, в которой действуют анимационные персонажи, также зависит от существования персонажа. Если в определенный момент для нас существуют лишь два элемента, как в приведенном выше примере с яблоком, значит, в этот момент для персонажа все остальное перестало иметь значение, он его не замечает.

Говоря об установившемся и неизменном пространстве сцены, в котором происходит действие, я имела в виду традиционный театр, то, с чем мы чаще всего встречаемся на практике. Но и само пространство сцены тоже может изменяться, противоречие между текущим временем и неподвижным пространством, между временем и пространством, в котором оно движется, представляется непреодолимым только до тех пор, пока мы продолжаем считать пространство установившимся раз и навсегда. Я не буду рассказывать здесь обо всех театральные экспериментах в области сценографии – это увело бы в сторону от

---

<sup>67</sup> Ю. Норштейн. Снег на траве. «Искусство кино», 1999, № 10.

темы, да и объем книги позволил бы лишь перечислить имена, – но об одной постановке мне все же хотелось бы поговорить. Это «Гамлет» в Художественном театре – не тот, который шел на сцене, а тот, который виделся Крэгу, когда тот создавал свои эскизы.

Наверное, не стоит пересказывать всю историю постановки – она подробно описана в главе «Дункан и Крэг» книги К.С.Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и достаточно хорошо известна. Не менее подробно Станиславский в этой главе излагает причины, по которым не удалось воплотить замысел Крэга; режиссер считал, что актеры не справились с задачей, потому что не было «совершенно готовой партитуры пьесы и ролей»<sup>68</sup>, «не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем»<sup>69</sup> – и так далее в том же роде.

А мне кажется, что придуманным Крэгом декорациям вообще не требовались актеры! Ведь все этидвигающиеся ширмы, ниспадающая волнами золотая парча, «таинственные углы, переходы, просветы, густые тени, блики лунного света»<sup>70</sup> сами по себе – даже в пересказе – представляют собой вполне самодостаточное пластическое решение, не требующее ни текста, ни подтекста, ни работы над ролью.

Понятно, что все сказанное выше выглядит произвольным домыслом. Но попробуем подойти к тексту непредвзято и разобрать хотя бы маленький фрагмент. Например, вот этот:

«Другая незабываемая картина «Гамлета» в постановке Крэга вскрывала все духовное содержание изображаемого момента до последних ее глубин. Представьте себе длинный, бесконечный коридор, идущий из левой кулисы по авансцене, с загибом вглубь, в последнюю правую ку-

---

<sup>68</sup> К.С.Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*, с.599.

<sup>69</sup> Там же, с.600.

<sup>70</sup> Там же, с.591.

лису, за которой коридор затеривался в огромном здании дворца. Стены уходили вверх так высоко, что не было видно их конца. Они были оклеены золотой бумагой и освещены косыми лучами прожекторов. В этой узкой длинной клетке задумчиво, молча и одиноко шагает черная страдающая фигура Гамлета, отражаясь точно в золотом зеркале блестящих стен коридора»<sup>71</sup>.

Дальше идет описание пестрой толпы актеров, прохода золотых короля и королевы, но мы остановимся на этой картине. То, чего добивался, о чем мечтал Крэг, впоследствии частично осуществилось в театре «оживших форм» – достаточно вспомнить хотя бы «Маленького Гаргантюа» («Le petit Gargantua») Клода и Колеетт Монестье, спектакль французского «Théâtre sur le fil» 1980 года, где персонажем стал перемещающийся в пространстве, изменяющий форму кусок гофрированного картона. Картон здесь не был материалом для куклы или декорации, но его трансформации сами по себе стали текстом послания и содержанием представления. Крэг просто на несколько десятилетий опередил развитие искусства, или, что не исключено, его поиски подсказали кому-то решение спектакля (может быть, это произошло бессознательно), хотя, скорее всего, эти открытия были сделаны независимо одно от другого.

То, что предлагал Крэг, было не оформлением, а содержанием спектакля, каждая картина, каждый эпизод представляли собой пластическое событие, собственным языком – языком форм, красок, линий, движения объемов в пространстве – передавали текст послания, заключенного в пьесе. Я не хочу сказать, что декорация в театре должна быть всего лишь фоном, на котором действуют актеры, нет, но в данном случае актерская игра дублировала, повторяла уже сказанное формами, линиями, цветом и светом.

Не случайно после нескольких лет работы над эскиза-

---

<sup>71</sup> Там же, с. 588.

ми к «Гамлету» – и задолго до постановки в Художественном театре, которой далеко не исчерпываются отношения Крэгга с пьесой Шекспира, – Крэгг заявил, что эту пьесу вообще невозможно ставить на сцене. Правда, он это мотивировал тем, что «Гамлет» написан не для зрения, а для слуха, и считал, что не только жесты и танцы, но и декорации ничего к пьесе прибавить не могут; но речь шла именно о декорациях, в которых должны были играть актеры, а не о движении объемов, передающем содержание пьесы. Многие эскизы технически невозможно было воплотить в современном Крэгге театре, они представляют собой «вольные графические вариации на темы “Гамлета”»<sup>72</sup>. Но и эти «свободные графические импровизации»<sup>73</sup>, и «рабочие» эскизы в равной мере представляли собой поиски пространственного решения трагедии.

Крэгг пытался стереть границу между сценой и зрительным залом – его декорация должна была плавно, незаметно соединять зал и сцену. Кроме того, он отказывался от традиционного театрального «обмана», стремился к подлинности материалов. «Крэгг соглашался иметь дело с камнем, с необделанным деревом, с металлом с пробкой. Как компромисс он допускал, пожалуй, грубый деревенский холст, рогожу, – но о картонной имитации всех этих органических, естественных материалов он не хотел и слышать»<sup>74</sup>.

Конечно, Крэгг был не единственным, кто пробовал использовать в спектаклях предметы, – известны и другие постановки, в которых полотнища участвовали почти на равных с актерами (например, «Саломея» О.Уайльда в постановке Александра Таирова и оформлении А.Экстера). Но, во-первых, «Гамлет» был поставлен намного раньше – в 1911 году, «Саломея» же – в 1917, а во-вторых, все-таки, как мне кажется, эксперименты Таирова – Эк-

<sup>72</sup> Т.И.Бачелис. Шекспир и Крэгг, с.105.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> К.С.Станиславский. Моя жизнь в искусстве, с.582.

тер, хотя эта идея и «вошла в историю театра как один из первых опытов столь активного участия в сценическом действии вещественных персонажей, представших здесь в виде цветных полотнищ и занавесей»<sup>75</sup>, все же представляются скорее сценографической идеей. Здесь полотнища создают атмосферу, настроение, помогают актерам, но все-таки актерская игра остается главным – или, во всяком случае, одним из главных – элементом спектакля. А у Крэга – насколько можно судить по сохранившимся описаниям, эскизам, воспоминаниям – актер был скорее пластическим элементом. Черная фигура Гамлета «работала» сама по себе, и совершенно не имело значения, кто будет этим Гамлетом. Думаю, настоящий спектакль состоялся за столом, тогда, когда Крэг показывал его в макете, переставляя фигуры с помощью длинной палки.

И еще легче представить себе этот спектакль перенесенным на экран; с самого начала, когда я впервые читала «Мою жизнь в искусстве», мне показалось, что Крэг задолго до того, как это стало технически осуществимо, придумал анимационный фильм.

В 1911 году, в то самое время, когда Владислав Старевич только-только начинал свои эксперименты, когда рисованная мультипликация была развлечением и никому в голову не могло прийти, что ее будут считать искусством, когда кино, черно-белое и немое, делало первые шаги, а о цвете еще никто и не мечтал, – Гордон Крэг, человек насквозь театральный, придумал фильм, который так никогда и никем с тех пор не был осуществлен. А ведь именно здесь все его пластические находки наши бы свое место, все линии, блики, плоскости, углы, освободившись от сковывающих их материальных условий, разыграли бы пьесу так, как ему грезилось, здесь можно было бы в полную силу использовать фактуру подлинных материалов; кроме того, экран дал бы возможность показать происхо-

---

<sup>75</sup> *В.И.Березкин. Искусство сценографии. От истоков до середины XX века. М., 1997, с.303.*

дящее с той точки зрения, с какой хотелось бы режиссеру вне зависимости от того, где расположится зритель.

Но пока, к сожалению, не нашлось человека, которому захотелось бы взяться за такой проект. Возможно, дело в том, что история театра и анимация существуют в параллельных мирах и практически не пересекаются?

Итак, как мы видим, один и тот же предмет может стать фоном, декорацией, но может стать и персонажем, сам по себе передать авторский замысел.

И один и тот же предмет, попав в условия сцены или в условия экрана, может превратиться в совершенно различные персонажи. В первой главе уже говорилось об использовании человеческой руки в качестве игровой куклы, о взаимоотношениях, возникающих между кукловодом и его собственной рукой, живущей в рамках представления собственной жизнью; но рука – не просто объем, не только предмет, обладающий определенной формой и способностью совершать определенные действия в ограниченном пространстве; у нее есть не только очертания, но и тяжесть, цвет, фактура, тепло, и в некоторых случаях можно говорить об использовании именно «материала» руки, то есть свойств живой человеческой кожи, об ассоциациях, которые она вызывает у зрителя.

В каждом случае, будь то кукольный театр или объемная анимация, человеческая рука существует и действует в определенном пространстве. В знаменитом эстрадном номере Сергея Образцова с куклой Тяпой, где кукла состояла из живой руки, кукольной головки и надетого на руку пустого халатика, рука существовала в том же реальном пространстве, что и кукольник (напоминаю, что речь идет об эстрадном номере, где не было необходимости создавать игровое пространство, а возникала лишь игровая ситуация). Можно сказать, что в руке Образцова тут сливались и рука, держащая

ребенка, и сам этот ребенок, – как в рисунках, где мы, меняя угол зрения, видим попеременно два изображения, но никогда не видим оба одновременно. И мы не можем провести черту между ними, отделить куклу от человека.

В спектакле французского кукольника Ива Жоли (он так и называется – «Руки») руки в перчатках словно утрачивают связь с человеком, это всего лишь некий «материал для ваяния», и пространство каждый раз создается заново, следуя за превращениями рук в рыб, пауков, огонь, фейерверк. В одном из его номеров две руки в перчатках изображали мужчину и женщину. Они раздевались, помогая друг другу снять перчатки, пробовали воду, плыли, выбирались на берег, прикрывались сброшенными перчатками, когда появлялись полицейские (две мужские руки в белых перчатках). Здесь пространство преобразуется дважды: вначале ширма, над которой разыгрывается представление, утрачивает предметность, материальность, грядка превращается в условный знак границы двух стихий. А затем персонажи превращают эту условную границу (точно так же, как если бы она была проведенной на бумаге линией) в кромку воды, и пространство ниже этой границы становится водой, а выше нее – песком, уходящим вдаль, и небом, уходящим ввысь. Рука становится персонажем, меняя характер движения. Живая человеческая кожа здесь остается живой человеческой кожей, предельно ясно передавая идею наготы (и здесь, наверное, уместно вспомнить французское выражение «*nu comme la main*», означающее «совсем голый» или «в чем мать родила», но буквальный его перевод – «голый, как рука»).

В рождественском представлении по мотивам «Синей птицы» Метерлинка в Доме Ермоловой (его авторы – актер, режиссер и театральный педагог Игорь Ясулович и художник Мария Рыбасова) синими птицами из «сада

мечты и ночного света»<sup>76</sup> становились детские (почти все роли исполняли дети) руки в синих перчатках, расшитых блестками: сначала – там, где в соответствии с авторской ремаркой в руках персонажей бились птицы и слышалось «бешеное хлопанье лазурных крыльев»<sup>77</sup>, руки взлетали и жили, а потом, когда оказалось, что дети принесли безжизненную добычу и у птиц «бессильно свешиваются головки, крылья опущены»<sup>78</sup>, перчатки, сброшенные с рук, лишившиеся наполнявшей их жизненной силы, утратив душу, падали на пол. Здесь живая плоть руки не имела значения; в отличие от спектакля Ива Жоли, голая (или сменившая перчатку на другую) рука тотчас переставала быть персонажем и снова становилась только рукой, в этом спектакле она была скорее душой, чем телом птицы.

В фильме Иржи Трнки «Рука» реальностью для нас становится мир горшечника Арлекина. И поскольку кукла и среда, в которой она действует, существуют в одном и том же условном пространстве, принимаемом нами за реальность, настоящая человеческая рука, вторгшаяся в это пространство, становится для нас абстракцией, обобщением, внешней оболочкой, скрывающей за собой образ... Конечно, мы знаем, что куклой, Арлекином, тоже управляет рука, его терпеливо, миллиметр за миллиметром двигает аниматор, но мы забываем о его существовании, он сливается с куклой и не имеет ничего общего с враждебной, опасной Рукой, всесильной по сравнению с Арлекином.

Здесь мы уже можем перейти от разговора о сценическом пространстве к ничуть не менее важной в разговоре о природе условности куклы теме материала, из которого она изготовлена. Именно – куклы, потому что, напомним еще раз, персонажем в данном случае может считаться

---

<sup>76</sup> *М. Метерлик. Синяя птица. Перевод Н. Любимова. М., 1972, с. 526.*

<sup>77</sup> Там же, с. 527.

<sup>78</sup> Там же.



любой предмет, не только человеческое подобие или подобие животного.

Итак, в фильме Иржи Трнки «Рука» действуют обычная кинокукла Арлекин и обычная человеческая рука из плоти и крови. Но в нем присутствуют и другие материалы. Не буду пересказывать фильм – я достаточно подробно сделала это в первой главе, напомним лишь о ремесле Арлекина. Он горшечник, гончар, он работает с податливой глиной – и эта способность создавать вещи заставляет нас воспринимать куклу как живое существо. К тому же лепит он не что-нибудь, а горшки для цветов, и у зрителя выстраивается ряд ассоциаций, связанных с глиной, землей, цветами, со всем тем, к чему в реальной жизни прикасается именно человеческая рука, – хотя с другой стороны, и сам человек был когда-то вылеплен из глины.

Глина покорно превращается в подобие Руки, а потом снова, в руках Арлекина, в цветочный горшок. Рука не хочет иметь дело с таким материалом – ей требуется вечный мрамор, ее портрет больше не превратится ни во что другое. Материалы обрабатываются в точности так, как это происходит в реальности, и это делает персонажей еще более живыми и достоверными.

Кажется, трудно вспомнить материал, который не был бы испытан в объемной анимации. Металл, дерево, пластилин, ткань, стекло, бумага...

Здесь существуют различные возможности: материал может воздействовать на нас на чувственном уровне, его свойства переносятся на персонаж, но в том смысле, в каком мы употребляем в речи образные выражения. И материал может быть использован напрямую. Например, достаточно часто в театре и кино для изготовления кукол и декораций используется бумага. При этом можно ограничиться использованием ее свойств как материала: отсутствием объема, податливостью, способностью сложенной из нее фигурки сохранять форму, и так далее, а можно сделать героем фильма или спектакля именно бу-

мажного человечка, который сгорает в реальном огне и умирает оттого, что его режут настоящими ножницами, как происходит в «Бумажной трагедии» Ива Жоли, к которой мы еще вернемся чуть позже. В огне заканчивается жизнь бумажных персонажей фильма Мишеля Осело «Три изобретателя» («Les trois inventeurs»). Мы ни на минуту не забывали о том, что перед нами бумажный мир: персонажи были белые, нераскрашенные, только украшенные нежным бумажным кружевом, и их мир был хрупким, но они существовали в нем в полном согласии с его законами, он был устроен разумно и в соотношении с ними представлялся надежным. Зритель полностью верил в его существование, и вот на его глазах происходит двойная гибель – собственно бумажных фигурок, произведения искусства, и персонажей, которых он уже считал одушевленными.

А для создания безликих и обобщенных персонажей фильма «Адажио» Гарри Бардину понадобилось имитировать бумагу, на самом деле куклы были выполнены из фольги, поскольку бумажные персонажи не могли бы двигаться так, как это от них требовалось. Но ведут они себя по «бумажным» законам, вернее, по законам, которым должны подчиняться сложенные из бумаги фигурки, – их можно развернуть, смять, разгладить...

По-настоящему сгорают спички – персонажи другого фильма Гарри Бардина «Конфликт». И опять-таки мы верим, что иначе и быть не может...

И наоборот, стеклянный мир в фильме чешского режиссера Карела Земана «Вдохновение» создается у нас на глазах. Здесь с самого начала задана рукотворность героев; прием, для того чтобы вывести на экран именно стеклянных персонажей, выбран самый незамысловатый – само действие фильма представляет собой грезу молодого стеклодува (в титрах к «Вдохновению» сказано, что фильм «посвящен тем, кто расплавляет стекло и превращает его в сказочные образы»). И вот что происходит дальше.

Фильм начинается с натуральных кадров – мы видим фигуру художника за работой: пока что он рисует, набрасывает первоначальный эскиз. За окном идет дождь. Мы видим лицо художника-стеклодува сквозь стекло, покрытое каплями дождя; изображение размытое, неясное.

Из этой текучей, неопределенной, зыбкой и прозрачной субстанции и возникает стеклянный мир фильма.

Висящая на ветке дождевая капля, упав, раскрывается подобно бутону цветка, и из его лепестков появляется Коломбина в розовой балетной пачке. Ее окружают стеклянные фигурки – рыбы, дельфины, водоросли. Медленно выплывают лебеди.

С ветки срывается еще одна капля, и на этот раз она превращается в одуванчик. Одуванчик облетает, пушинки летят и кружатся, и одна из них становится Пьеро. Эта фигурка уже не стеклянная, она сделана из пробки и ниток. По словам самого Земана, он использовал для двух главных героев своего фильма различные материалы, поскольку Коломбина и Пьеро олицетворяли для него совершенно разные начала: Коломбина – холодная, неприступная и гордая красота, и потому это стеклянная фигурка. Пьеро же – натура трепетная, страстная, не случайно он рождается из одуванчика и сделан не из стекла, а из гибкого материала – кусочка пробки и ниток. «Словно луч света, он проникает в каплю воды, в мир Коломбины, как нечто чуждое, инородное, противостоящее и в то же время ею восхищающееся, преклоняющееся перед ней»<sup>79</sup>.

В конце концов Коломбина уезжает от Пьеро в стеклянных санях, запряженных тройкой стеклянных коней. Пьеро начинает кружиться и снова превращается в одуванчиковую пушинку. На ветке набухает новая капля. И мы снова видим сквозь запотевшее, мокрое стекло лицо художника, только на этот раз он не рисует, а вращает над огнем пока еще бесформенное стекло...

---

<sup>79</sup> *С.Асетип*. Фантастический киномир Карела Земана. М., 1979, с.30.

Наверное, здесь не помешает слегка отойти от темы и хотя бы коротко рассказать о том, каким образом одушевлялись стеклянные фигурки: понятно, что здесь обычные способы – шарниры, проволочные каркасы – применить было невозможно.

Для различных фаз, конечно, были сделаны отдельные детали. Например, менялись ноги у лошадей, впряженных в сани. А у танцующей Коломбины одна нога оставалась неподвижной, ее кончик был припаян к стеклу, которое свободно двигалось внутри стеклянной же горизонтальной рамы, поэтому фигурку можно было двигать, вращать, создавая впечатление танца. Камера была придвинута к персонажам ближе, чем обычно, фигурки получались чуть-чуть не в фокусе, контуры размывались. Кроме того, за пределами «игрового пространства» – так, чтобы не попадать в объектив, – были расставлены прозрачные цветные предметы, освещаемые сбоку, и это создавало дополнительную игру полутонов, бликов, рефлексов.

В фильме «Времена года» И.Иванова-Вано<sup>80</sup> для фона и персонажей были использованы разноцветные кусочки тканей, кружева. Если мы, уже не задумываясь, почти автоматически говорим о «кружеве ветвей» и нам совершенно при этом не представляются нити, из которых это кружево сплетено, здесь деревья на самом деле сделаны из кружева.

А в фильме Вадима Курчевского «Мой зеленый крокодил» почти такое же кружево, а точнее – гипюр зеленого цвета превратился в кожу Крокодила. Здесь, конечно, имело значение и то, что гипюр, под который был подложен зеленый трикотаж другого оттенка, действительно напоминал фактурой крокодиловую кожу. Но вместе с тем эта тонкая, нежная ткань создавала ощущение незащищенности: ведь это был не просто крокодил, а крокодил-поэт, без памяти влюбленный в красавицу Корову.

---

<sup>80</sup> Художники В.Наумов и М.Соколова.

На шею у него был «настоящий» и тоже зеленый вязаный шарф, и эта подлинная фактура, помещенная рядом с имитированной крокодиловой кожей, возвращала нас к ощущению тонкой ткани, напоминая о незащитности героя.

Наверное, нет необходимости доказывать, что суть объемной, как и всякой другой, анимации – движение, равно как лишь в движении обретает жизнь театральная кукла. Но движение мы способны воспринимать только как движение некоей материи, субстанции, стихии, чего-то, дающего нам возможность это движение ощутить. Следовательно, первый вопрос, который – осознанно или неосознанно – но непременно должен задать себе любой художник, приступающий к воплощению замысла фильма или спектакля, – из чего делать персонажей и декорации? Впрочем, скорее всего, этот вопрос на подсознательном уровне решается еще раньше, более того – сам замысел чаще всего рождается из чувственного ощущения соприкосновения двух поверхностей, и здесь уже появились примеры не менее хрестоматийные, чем, скажем, суриковская «Боярыня Морозова», подсказанная художнику видом вороны на белом снегу. Прежде всего – сухой осенний листок, из которого родился «Ежик в тумане»... Но если у Сурикова речь шла лишь о цветовом контрасте, в анимации (как и вообще в кино) речь идет о создании у зрителя определенного состояния, которое, в свою очередь, должно включить чувства, не испытывающие непосредственного воздействия экрана, как испытывают его зрение и слух.

Надо заставить зрителя поверить в реальность происходящего на экране, заставить воспринимать персонаж как живое существо. И для этого есть много возможностей. Можно, скажем, двигаться по пути, проложенному еще в начале века, при зарождении объемной анимации, Владиславом Старевичем, который, как уже говорилось ранее, начал с попытки использования при съемке насто-

ящих, хотя и мертвых жуков. Сделав первый «анимационно-документальный фильм», сюжетом которого было подлинное событие из жизни жуков-рогачей, он перешел к вполне «человеческим» сюжетам, но персонажами его лент были насекомые, тщательно сделанные из материала, позволяющего использовать большую свободу движений. Фильмы Старевича были, скорее, пародиями на современный ему игровой кинематограф – по словам С. Гинзбурга, «Прекрасная Люканида» разоблачала ложный символизм и ложный романтизм фильмов, якобы навеянных сюжетами средневековых легенд.

С тех пор появились новые материалы, появился пластик, достаточно удачно имитирующий человеческую кожу, а еще не утраченное аниматорами мастерство позволяет достоверно воспроизводить человеческие жесты. Наиболее впечатляющий пример – фильмы Станислава Соколова «Творящий чудеса» и «Молитва “Отче наш”». Здесь прием доведен до абсурда; кукла уже не является самостоятельным персонажем, но создается впечатление, что она, как было принято в кукольном театре XVII века, выступает в роли человека-актера, в свою очередь, исполняющего ту или иную роль. Мало того, что подробно воспроизводится артикуляция, но куклы к тому же время от времени моргают глазами, копируя произвольное, физиологическое человеческое движение. И хотя при помощи подобных нехитрых, пусть даже технически довольно трудоемких приемов куклы в этом случае обретают внешнее жизнеподобие, они одновременно полностью утрачивают способность к одушевлению. «Движущаяся кукла, заводной автомат, неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности – она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность. [...] Особенно наглядно это в выражении лица: неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт,

но стоит привести ее в движение внутренним механизмом – и лицо ее как бы застывает»<sup>81</sup>. Работа аниматора, какой бы виртуозной она ни была, теряет «душевность», перестает быть анимацией (одушевлением в точном смысле слова); он, художник и актер, как будто бы сам превращается в механизм. Да и мертвенность искусственного материала, пластика, вполне соответствует нейтральному отношению к происходящим в фильме событиям. Но там, где все произведение искусства сводится к добросовестному пересказу, не остается места для сотворчества зрителя, не остается пространства для символа.

Каждый раз тот или иной материал, выбранный режиссером и художником, тянет за собой не то что целую цепочку – целую сеть ассоциаций. Здесь все имеет значение (хотя иногда и выбор, и восприятие бывают отчасти бессознательными): гладкая у него поверхность или шершавая, податливый ли это материал или, наоборот, твердый, теплый или холодный, природный или искусственный, долговечный или жизнь его коротка по сравнению с человеческой.

Известно, что первые, наиболее древние куклы предназначались не для театральных представлений, а для исполнения обрядов. Куклы, изображавшие богов, изготавливались из «вечных» (во всяком случае, более долговечных по сравнению с человеком) материалов: дерева, глины, металла, слоновой или мамонтовой кости; другие нередко были «одноразовыми», срок их жизни исчислялся временем совершения обряда, как, например, у соломенной куклы, которую сжигали на масленицу.

Кукол использовали, главным образом, в обрядах, связанных с культом сотворения и с культом умерших предков, в последнем случае пользуясь ими как изображениями мертвых. До наших дней дошли погребальные обряды, в которых участвуют куклы. И не только у африканских племен, но и в Европе. «В каталонском селении Леу-

---

<sup>81</sup> Ю. М. Лотман. Куклы в системе культуры.

кате, которое известно как поселок рыбаков и картежников, умерших мужчин чествовали специальным сеансом игры в карты. Старые товарищи приносили тело умершего к столу с разложенными картами и, управляя им как большой куклой, позволяли ему участвовать в игре. В это время один из игроков занимал место умершего на ложе смерти, чтобы сохранить это ложе к моменту его возвращения»<sup>82</sup> – здесь роль куклы исполняет мертвое человеческое тело.

В современном кукольном театре сосуществуют оба вида кукол – «вечные» (например, традиционные марионетки) и куклы с короткой жизнью, рождающиеся и умирающие с каждым представлением. Так, например, в одном из спектаклей мексиканского товарищества Коатимунди<sup>83</sup> можно было увидеть куклу, сделанную из цветочных лепестков, веточек и плодов. По окончании представления кукла умирала естественной смертью; здесь природный, биологический ритм практически совпадал с социальным ритмом представления. В своем «Театре на Проволоке»<sup>84</sup> Клод и Колетт Монестье пользовались для создания персонажей искусственными материалами (бумага, картон), срок жизни которых значительно дольше времени, отведенного на представление, но, поскольку персонаж должен был каждый раз на наших глазах рождаться заново, его жизнь, независимо от срока службы бумаги, из которой он сделан, и несмотря на то что пьеса не завершалась гибелью героя, также заканчивалась вместе с окончанием спектакля.

Своих кукол Клод и Колетт Монестье делали несложным способом: в нескольких местах надрезав и сложив

<sup>82</sup> *Х.Юрковский*. Кукла между ритуалом и театром. «Кукарт», первый выпуск.

<sup>83</sup> Создано в 1977 году Катрин Кремер и Жаном-Клодом Лепортье. Спектакли «Коатимунди» соединяли в себе игру кукол и актеров с пантомимой, используя кукол разного размера, выполненных в различной технике.

<sup>84</sup> «Théâtre sur le Fil».



бумагу. Но именно ради того, чтобы процесс изготовления куклы каждый раз мог совершаться на глазах у зрителя, пробуждая его фантазию, им приходилось всякий раз расставаться с отыгравшей свой единственный спектакль куклой.

Используют в качестве «материала» для построения персонажа и человеческое тело, причем двумя способами: живым актером могут управлять извне, как если бы он не был способен действовать самостоятельно (пример такого обращения с актером мы можем увидеть в спектакле «Лебединое озеро»<sup>85</sup> московского кукольного театра «Тень» (или «Тень оперы», как его переименовали для данной постановки). Здесь, как и в некоторых других спектаклях (например, в югославском «Гамлете», к которому я еще вернусь, в магнитогорском спектакле «Дом, который построил Свифт»<sup>86</sup> по пьесе Г.Горина), персонаж был гибридом человека и куклы; в данном случае, как и в «Свифте», соотношение было таким: человеческий «верх», кукольный «низ», но в отличие от магнитогорского спектакля, где актер был и куклой и кукловодом (то есть это гибридное существо двигалось само собой), в «Лебедином озере» таким же человеком-куклой открыто управляли, попросту говоря – актер, стоявший у него за спиной, поднимал и опускал его руки, и так далее.

Еще чаще в роли куклы выступает какая-либо часть тела кукловода, обычно рука, реже нога, и здесь иногда трудно бывает провести четкую границу между кукольным представлением и пантомимой. Речь идет не о куклах, управляемых непосредственно при помощи рук, без посредства каких-либо передаточных звеньев (перчаточные куклы), – кстати, существуют и ножные куклы – а о тех случаях, когда рука – это происходит на представлениях многочисленных «театров рук» – сама по себе стано-

---

<sup>85</sup> Постановка Майи Краснопольской и Ильи Эпельбаума.

<sup>86</sup> Театр «Буратино», постановка В.Шраймана, художник М.Борнштейн.

вится персонажем (как в уже упоминавшемся спектакле «Руки» Ива Жоли) или же делается неотъемлемой частью куклы. В последнем случае рука является одновременно и механизмом управления, и материалом для куклы.

Наиболее известный пример – «кукла-рука», рука с шариком на пальце, придуманная в свое время Сергеем Образцовым. Он сам назвал ее «формулой анатомического устройства всякой “ручной” куклы»<sup>87</sup> – не случайно силуэт руки с шариком с обложки, выполненной художником А.Гончаровым, стал маркой Государственного театра кукол. «Что здесь кукла? Шарик? Нет, без руки он ничего бы не значил. Рука? Но тогда о каком же оживлении неживого можно говорить? Она уже живая. Значит, в данном случае происходит преобразование живого из одного значения в другое, из одной сущности в другую»<sup>88</sup>. У того же Образцова был уже упоминавшийся выше номер с куклой Тяпой, где принцип устройства куклы был ближе к перчатке – головка на пальце и халатик; но в отличие от Петрушки, в котором рука становится «душой» куклы, здесь она становилась одновременно и ее телом, превращаясь в спинку ребенка, видневшуюся из-под распахнутого халатика.

Кстати, поскольку речь выше шла о «ножных» куклах и в связи с Тяпой, рукой-младенцем, мне хотелось бы упомянуть и пантомиму, где роль младенца исполняла нога мима<sup>89</sup>. Здесь, как и во многих других случаях, трудно провести границу между пантомимой и номером с куклой, но выше уже шла речь о масках, по своим размерам непропорциональных телу, не прилегающих вплотную, надетых «не на место». Поскольку и в этом случае отдельный персонаж был обозначен маской, можно считать, что нога мима превращалась в куклу. Правда, в сравнении с номером Образцова с Тяпой эта пантомима сильно про-

<sup>87</sup> *Сергей Образцов. Моя профессия*, с.121.

<sup>88</sup> Там же, с.347.

<sup>89</sup> К сожалению, имени мима назвать не могу.

игрывала, здесь не использовалась фактура живой человеческой кожи, но, скорее всего, здесь и задачи были другими, и, возможно, миму больше хотелось продемонстрировать гибкость (не так легко, изогнувшись, баюкать собственную ногу), чем пробуждать какие бы то ни было чувства у зрителей.

Человеческая рука появляется и в анимационных фильмах, но чаще всего она служит лишь обозначением персонажа, которого мы домысливаем, экономно заменяет собой всего человека, как, например, в фильме Александра Татарского «Пластилиновая ворона». Совершенно иная ситуация в фильме «Рука» Иржи Трнки, но о нем уже было довольно много сказано и, наверное, достаточно упомянуть о том, что здесь Рука не часть тела, за которой стоит человек, а самостоятельный персонаж, вполне законченный; мы не дорисовываем мысленно облик человека, но воспринимаем ее как символ.

Собственно говоря, здесь мы имеем дело уже не со свойствами материала, но с предметом; здесь работа с куклой сближается с обращением к ready-made, готовому предмету, к чему мы еще вернемся ниже. Использование в качестве партнера по игре частей собственного тела является, казалось бы, противоположностью или, по крайней мере, обратной стороной игры с ready-made, но на самом деле, как только рука (или нога) начинает двигаться, жить в собственном ритме, отличном от ритма, в котором действует актер-кукловод, в нашем восприятии она становится отдельным, независимым объектом, хотя в этих случаях актер обычно работает перед нами открыто, без ширмы (как в том же номере Образцова с Тяпой или в известном эстрадном номере «борьба нанайских мальчиков», где руки и ноги одного танцора, облаченные в шкурки, борются между собой). Появлялась рука-кукла и в спектакле Филиппа Жанти «Неподвижный путник»; здесь рука превращалась в лошадку и скакала по краю картонной коробки, заменявшему грядку ширмы.

Возможно, способность к такому отдельному восприятию заложена в человеке изначально. «Профессор Х.Юрковский подсказал нам еще вот что: младенец играет своими ручками и ножками, это его первые игрушки, он их рассматривает, удивляется, они для него явление извне...»<sup>90</sup> И проходит какое-то время, пока он осознает целостность своего тела, пока у него появится представление о собственном «я».

Конечно, этот первый момент удивления быстро проходит, у зрителя накапливается жизненный опыт, возникают ассоциации, без чего невозможна была бы передача сообщения, невозможным было бы восприятие предмета в качестве персонажа. А именно в этом вопросе мы, по сути, и пытаемся разобраться, поскольку материал существует не сам по себе, как некая обладающая определенными свойствами бесформенная масса, а как материал, из которого изготовлен предмет; этот материал обладает определенными свойствами, необходимыми для использования человеком этого предмета, и даже в том случае, когда мы сталкиваемся с неожиданным, непривычным способом использования предмета, у нас тем не менее сохраняется память о его первоначальном предназначении или происхождении (если это природный материал), обогащающая наше восприятие.

Разумеется, при выборе материала для традиционной куклы приходится учитывать требования, связанные с ее природой как предмета, которым будет манипулировать кукольник, и с условиями, в которых будет происходить эта манипуляция. Кукла должна быть достаточно легкой и прочной, должна определенным образом взаимодействовать со светом, поглощать, отражать или пропускать его. Постепенно у ремесленников вырабатываются не только приемы обработки материала, но и традиционные способы создания у зрителя иллюзии, точно так же,

---

<sup>90</sup> В.Новицкий, И.Уварова. Она родилась вместе с человеком. «Куккарт», первый выпуск.

как и в театре, и в кино существуют способы изображения различных звуков при помощи устройств и предметов, не имеющих ничего общего с тем, что производит эти звуки в природе и в жизни, – от раскатов грома и цокота копыт до шороха опавших листьев. Но нас интересуют не способы создания наиболее полной иллюзии, к примеру, стекла, а то, как будет действовать в рамках представления стеклянный предмет (а любой кусок стекла – тоже предмет, имеющий форму и занимающий в пространстве определенное место), как он взаимодействует со средой, какие ассоциации рождает у зрителя.

Совсем не обязательно материал «по сюжету» будет совпадать с реальным. Я уже не раз вспоминала кукольные фильмы Гарри Бардина; как правило, он пользуется для создания своих персонажей реальными материалами, сохраняя их свойства («Брэк», «Выкрутасы»). Но в одном из последних его фильмов, «Адажио», бумажные на вид и по сюжету герои, как мы помним, сделаны из фольги, поскольку бумага не давала возможности двигать кукол так, как это требовалось, зато фольга идеально «сыграла роль» бумаги.

В фильме по поэме Маяковского «Летающий пролетарий» (постановка И.Иванова-Вано и И.Боярского, художник В.Курчевский) полуобъемные бумажные персонажи должны были обозначать нечто существующее пока только в мечтах и планах – «коммунистическое завтра». Вся фоновая часть фильма была выполнена в виде планов, чертежей мест действия: чертеж комнаты, чертежи мебели, перспектива улицы.

Выше уже упоминались бумажные и картонные персонажи Клода и Колетт Монестье. Остановимся на них подробнее. Для спектаклей «Легенда для дыры» («Légende pour un trou»), «Птица летит» («Oiseau vole»), «Маленький Гаргантюа» («Le petit Gargantua») кукол заранее не делали, они создавались по ходу спектакля из простых, легко трансформирующихся материалов. Полученные формы в

ходе представления подвергались постоянным изменениям, были не «законченными куклами, но рядом предложений, предположений, остававшихся под вопросом, “в подвешенном состоянии” и требовавших от детской аудитории, к которой были обращены спектакли, соучастия, причастности»<sup>91</sup>.

В «Легенде для дыры» обыгрывается отверстие, оставшееся в листе гофрированного картона после того, как из него был вырезан персонаж. Сюжет отталкивается от материала: здесь это попытка идентификации пятипалого силуэта – то ли руки, то ли древесного листа, то ли облака.

В «Маленьком Гаргантюа» огромный лист того же гофрированного картона рождает представление об исполнине. Материал, сам по себе обезличенный, но в то же время достаточно подвижный и гибкий, для того чтобы обеспечить возможность игры, обретает в ходе ее форму и содержание. Предмет, не являющийся куклой, становится ею на время представления; это кукла «здесь и теперь».

С бумагой и картоном, как я уже говорила, работал и другой известный французский кукольник – Ив Жоли. В пантомиме «Бристоль» персонажи – двое мужчин, женщина и собака – рождались на глазах у зрителя из свернутых листов бумаги и обретали характер благодаря аксессуарам (у первого мужчины – плащ, цилиндр и горжетка, изображающая бороду; у второго – кепка и кашне; шляпка с цветами, шарфик и плащ – у женщины). В другой пантомиме – «Бумажная трагедия» – персонажи были плоскими, схематическими фигурами, вырезанными из картона. Обе истории заканчивались трагически, и трагический финал и в той, и в другой пантомиме был именно таким, каким он мог быть для бумажных персонажей: героиню «Бристоля» партнеры из ревности разрывают на

---

<sup>91</sup> *Agnès Pierron*. De la poupée aux formes animées. В кн. «Les marionnettes», с.91. (Перевод мой. – *A. B.*)

куски; девушке из «Бумажной трагедии» настоящими ножницами отрезают голову, а юноша на глазах у зрителей сгорает. Человеческая рука, которая «вырастает» у одной из фигур, вместе с тем рядом с картонными персонажами воспринимается как внешняя неодолимая сила, своего рода вмешательство рока – это она поджигает фигуру юноши, переводя тем самым в зрительный образ выражение «сгорел в огне страсти».

Если вспомнить фильм Мишеля Осело «Три изобретателя», то здесь, в отличие от театральных кукол Ива Жоли и Клода и Колетт Монестье, изысканные бумажные персонажи фильма не только тщательно проработаны, но и помещены в такую же бумажную и не менее изысканную декорацию. Бумажный мир героев становится для нас реальным, мы принимаем условия игры. И тем сильнее оказывается удар, когда весь этот бумажный мир, в полном соответствии со своей физической природой, мгновенно вспыхивает и гибнет в настоящем пламени.

Временный характер, эфемерность существования куклы не обязательно связаны с непрочностью материала (собственно говоря, бумажные куклы и Ива Жоли и Мишеля Осело погибли не из-за того, что кончился срок жизни материала, из которого они были изготовлены, а из-за того, что персонажи столкнулись с такими испытаниями, пережить которые им не позволяла их природа).

Случается и так, что отдельные элементы, сами по себе постоянные, на время соединяются, и тогда возникает новый персонаж. Впрочем, то обстоятельство, что персонаж рождается на наших глазах, вовсе не обязательно означает, что к концу представления он распадется на прежние составные части и умрет. Так, например, в уже упоминавшемся спектакле Московского ТЮЗа «Золотой петушок» по сказке Пушкина самого Золотого петушка делают на наших глазах из посоха и украшения с чалмы звездочета. И это не часть декорации, не бутафорский предмет, а именно кукла, вполне подходящая под данное

Хенриком Юрковским определение: «фигура, сделанная человеком для театрального действия, исполняющая функцию субъекта, что значит – сценического персонажа». И именно кукла, оживающая у нас на глазах, идеально соответствует литературному образу ожившей статуи. Более того – петушок, искусственно созданный персонаж, не только оживает, но и, как положено по сюжету, убивает царя Додона.

Нечто подобное мы можем увидеть в фильме Ольги Флоренской «История ноги», где персонаж складывается у нас на глазах из разрозненных деталей, после чего оживает и немедленно начинает действовать.

Возможности использования реальных свойств материала в кино, в объемной (или пластической, как определяет ее Юрий Норштейн) анимации намного богаче, чем в театре, – и благодаря покадровому методу съемки, и в силу того, что экран позволяет разглядеть куклу более подробно, чем сцена, хотя это, конечно, не главное. Кинокукла более независима, чем театральная: она вообще может не существовать как единое целое, экранный образ будет складываться из нескольких фигурок и масок, как в фильме И.Гараниной «Бедная Лиза»<sup>92</sup> (даже если не говорить о том, что для кукол почти всегда изготавливаются сменные головы с различными выражениями лица, различной артикуляцией, целые коробки глазок и так далее). Акакий Акакиевич в незавершенном фильме Юрия Норштейна по гоголевской «Шинели», как мы уже говорили, состоит из бесчисленного множества клочков бумаги, фольги и целлулоида, у него десятки, если не сотни или даже тысячи, глаз, носов, ушей, пальцев, просто кусочков одежды, и все это соединяется в абсолютно достоверную, живую фигуру, при этом бесконечно изменчивую, зыбкую.

У кинокуклы несравненно большая свобода движения, она менее зависима от движений человека, от его естест-

---

<sup>92</sup> Художник Н.Виноградова.



венных ритмов; именно это дает аниматору возможность точного повторения натурального жеста, но у куклы он по силе воздействия неизмеримо превосходит тот же жест, сделанный человеком.

Вместе с тем, как мы уже знаем, в отличие от театральной куклы, существующей на фоне относительно неподвижной декорации, кукла в анимационном фильме сама становится одним из элементов пространства. И здесь существует бесконечное множество вариантов сочетания материалов, соединения разнородных элементов: кукла может вступать во взаимодействие с реальными предметами или попадать в природную среду, подвергаться действию стихий. (Впрочем, и в театре можно найти примеры существования кукол в реальной среде – как, например, вьетнамский театр на воде, но там это, скорее, аттракцион.) Материал становится одним из существенных элементов драматической конструкции фильма, одним из факторов развития сюжета.

Режиссеры-аниматоры довольно часто работают с пластилином, но пластилиновый мир у каждого свой. Для Ника Парка («Неправильные штаны», «Стрижка под ноль», «Сырная планета») пластилин всего лишь удобный, послушный, податливый материал для создания объемных кукол или рельефов. Он дает возможность свободных и достаточно мягких движений персонажей, но, в общем, использование пластилина здесь мало чем отличается от использования загадочного материала, которым пользовался Владислав Старевич, или пластика, из которого были изготовлены куклы в фильмах Станислава Соколова, разве что пластилиновые персонажи Ника Парка более условны.

Несколько по-другому использует пластилин в фильме «Жизнь серого медведя»<sup>93</sup> саратовский режиссер Эдуард Беляев. Здесь вместо объемных персонажей мы встречаемся с пластилиновой перекладкой, внешне напоминающей

---

<sup>93</sup> Художник А. Кондрашов.

резные деревянные рельефы. Но и здесь мы не можем говорить о собственно «пластилиновых персонажах».

Зато в фильмах Александра Татарского («Пластилиновая ворона», «Падал прошлогодний снег», «Обратная сторона луны») персонажи и окружающая среда непрерывно трансформируются, превращения следуют одно за другим, и это не просто неведомым способом совершающиеся чудеса, а открытое, подчеркнутое использование свойств пластилина. Превращения происходят практически с такой же легкостью и свободой, с какой они совершаются в тексте, в языке, когда, изменив всего одну букву, мы мгновенно, например, из «букета» можем сделать «буфет».

Боксеры из фильма Гарри Бардина «Брэк» – достаточно условные фигурки, довольно реалистично разыгрывающие сцену поединка, точно воспроизводя жесты спортсменов, но при этом реагирующие в соответствии со своей пластилиновой сущностью. Так, боксер, в котором пробили дыру, без труда залечивает рану – для этого нужен всего лишь кусочек все того же пластилина.

А герой фильма Чабы Варги «Обед» с самого начала представлен нам именно как пластилиновый человечек, и это еще подчеркивается соседством с настоящими овощами, из которых он готовит себе еду. Увлечшись процессом, он вместе с продуктами нечаянно режет ломтиками собственную руку и тут же лепит ее заново, что не вызывает у зрителя никакого шока, а лишь придает персонажу особую достоверность. Приняв за точку отсчета реальность мира, в котором существует герой, мы усваиваем его законы. Пластилиновое существо может двигаться, разговаривать, напевать, стряпать себе обед, но должно соблюдать условия игры, сохранять свойства материала.

Конечно, не всегда богатые возможности материала гарантируют успех фильма, и не всегда использование пластилина оказывается оправданным. Так, в маленьком фильме литовского режиссера Альгирдаса Шимкуса

«Кирпич» материал работает «против» персонажа. Сюжет фильма совсем простой: маленький кирпичик убегает из серой стены. Злые ботинки пытаются беглеца растоптать, колеса – раздавить. И вот здесь нарушена мера условности: оказывается, пластилиновый кирпич перестает быть кирпичом. Нарушена ассоциативная связь, и мы перестаем верить в происходящее, а следовательно – и сочувствовать персонажу, как сочувствовали человечку из фильма «Обед» или боксерам из «Брэка».

У Гарри Бардина, помимо пластилиновых, есть еще, например, проволочные герои («Выкрутась»), и здесь также логика развития сюжета тесно связана с заданным материалом, определяет характеры персонажей. В фильме «Банкет» он поставил перед собой другую задачу – здесь настоящие предметы (посуда, столовые приборы) остаются самими собой, не оживают, а лишь меняют положение в пространстве, указывая на действия, совершенные не видимыми, а только подразумеваемыми людьми, истинными персонажами фильма.

В объемной анимации широко используются ткани, их фактура, иногда помогая достичь сходства с реальными объектами, иногда подчеркивая условность персонажа. Более того – поскольку в течение многих десятилетий советская анимация оставалась «искусством для детей», ее персонажи были, по большей части, пушистыми, мягкими; редко можно было встретиться с деревянным или металлическим персонажем (трудно даже вспомнить пример использования подобной фактуры – разве что металлические персонажи «Разлученных» Н.Серебрякова, перекочевавшие оттуда в фильм И.Гараниной «Балаган»).

В двух кукольных фильмах, сделанных почти одновременно в конце 60-х, в центре сюжета оказывается вязаное полотно, что видно уже из названий – «Варежка» Р.Качанова (художник Л. Шварцман) и «Клубок» Н.Серебрякова (художник А.Спешнева). В «Клубке» старушка – впол-

не традиционная кинокукла – из шерсти такой же куклы-барашка вяжет настоящее, реальное трикотажное полотно, постепенно создавая для себя вязаный мирок. Начав с одежды, она затем окружает себя мебелью, возводит вязаные стены, обретает вязаную крышу над головой и даже пытается связать себе новое, молодое лицо: чем дальше, тем более фантастической становится история, но сами вязаные детали остаются при этом не то что реалистическими – просто вполне реальными. И, в полном соответствии с законами существования вязаных вещей, весь этот мир исчезает, когда вязанье распускается, снова превращается в пряжу, снова становится ниткой и, наконец, шерстью барашка.

В «Варежке» за реальный принимается мир, в котором действуют реалистические кукольные персонажи, люди и животные, где собака – это собака, пудель или бульдог, а красная шерстяная варежка – это красная шерстяная варежка и ничего больше. Но в воображении героини-девочки эта варежка становится щенком, таким же красным шерстяным щенком, с подчеркнута вязаной фактурой, резко отличающимся от других собачьих персонажей фильма. И это соединение в одном и том же экранном пространстве двух различных систем условности позволяет передать, сделать видимым то, чего в реальной жизни со стороны не увидишь, – работу воображения, позволяет проникнуть «внутрь» процесса игры.

Саму варежку в этом фильме вполне можно причислить к реальным предметам, она отличается от них лишь размерами; собственно говоря, это реальный предмет, выполненный в масштабе, соответствующем размерам персонажей фильма, – ведь именно их размеры мы воспринимаем как «нормальные». Вернее, это реальный предмет, который куклы используют так же, как использовали бы настоящую варежку люди-актеры.

Любой предмет, вовлеченный в игру, либо становится партнером человека, сохраняя при этом свои характерис-

тики, либо заменяет собой человека, и мы наделяем его человеческими чертами, приписываем ему человеческие чувства, отталкиваясь при этом опять-таки от его внешних признаков.

Зонтики в пантомиме Ива Жоли ведут себя «по-человечески», при этом физически ограничиваясь теми трансформациями, на какие способен любой обычный зонтик. Подобным же образом, кстати, ведут себя персонажи сказок Андерсена: штопальная игла или елка, оловянный солдатик или фарфоровая статуэтка, наделенные человеческими мыслями и переживаниями, вместе с тем строго подчиняются законам, определяющим их существование в реальном мире.

И совершенно по-другому использует предмет, например, Доминик Удар. В спектакле товарищества Удар-Дарю «Крупинка соли и крупинка перца» в числе прочих предметов встречается и зонтик, но он «работает» здесь по совершенно иному принципу, чем у Ива Жоли. Украшенный глазами и длинным носом, он превращается в голову сказочного чудовища, а его тело образовано длинным полотнищем; фигурой управляют несколько актеров: одни из них скрыты под тканью, другие остаются на виду. Здесь зрителю предлагают, отрешившись от прежних знаний о предмете, его назначении, его устройстве, взглянуть на него свежим взглядом, увидеть, на что он похож. Здесь предмет сам по себе не партнер человека и не кукла среди других кукол, он лишь материал, из которого создается кукла, создается персонаж.

Любой предмет, оказавшийся в пространстве спектакля или фильма, так или иначе участвует в действии. И у любого предмета существуют его неотъемлемые признаки, свойства; он непременно выполнен из того или иного материала, определяющего характер его движения и вместе с тем обуславливающего наше чувственное восприятие, наше отношение к предмету. Но далеко не всегда предмет, действующий по видимости самостоятель-

но, можно назвать куклой. Одна и та же деталь – горжетка – в руках Филиппа Жанти превращается в фантастическую змею, а в «John and Marsha» (Georges Lafaye) ни ее, ни ее «партнера» – шляпу «... нельзя назвать куклами, поскольку шляпа играет как шляпа, а не как шляпа, которая была бы надета на голову. Но здесь можно рассчитывать на воображение зрителя и его способность восполнять пробелы. Когда ему показывают шляпу, он видит перед собой всего человека, и не только его...»<sup>94</sup> – примерно так же, как, глядя на изменяющуюся картину стола в фильме Гарри Бардина «Банкет», мы могли бы рассказать о том, что и в какой последовательности делали сидящие за столом гости и даже – что каждый из них собой представляет.

В фильмах чешского режиссера Яна Шванкмайера предметы живут собственной жизнью. Пластическая выразительность предмета его мало интересует, но ему необходимо знать, из чего сделана вещь, кто и при каких обстоятельствах к ней прикасался, какие следы оставило на ней время. Он использует крупный план именно для того, чтобы разглядеть всякую «царапину на иллюзии». В одном из интервью на вопрос о том, с чем он предпочитает работать – с природными материалами, пластилином, «найденными предметами», – Шванкмайер ответил, что предпочитает предметы, обладающие своего рода собственной внутренней жизнью, и верит в «сохранение» определенного содержания в предметах, к которым люди прикасались в моменты, когда их чувствительность была обострена. При определенных условиях таким образом «заряженные» предметы могут высвободить это содержание; в фильмах «Квартира», «Спокойная неделя в доме» предметы в отсутствие человека предаются жестоким играм.

Жизнь предмета, ставшего персонажем фильма или спектакля, продолжается и за пределами роли. Точно так

---

<sup>94</sup> *Agnès Pierron. De la poupée aux formes animées, с.93. (Перевод мой. – А.В.)*

же, как он тянет за собой свое прошлое (чего нет у куклы, сделанной для определенной роли), он сохраняет и энергию одушевления, меняется по сравнению с тем, чем был прежде. Конечно, доказать это невозможно, только почувствовать, если, как говорил Шванкмайер, «прислушаться» к предмету.

Выбор того или иного предмета, того или иного материала всякий раз обусловлен задачами, которые ставит перед собой автор. И попытки разобраться, почему в каждом отдельном случае используется тот или иной объем, та или иная фактура, приводят к тому, что мы начинаем задаваться вопросом, почему вообще вот именно эту историю понадобилось рассказывать при помощи кукол. И ключ к ответу можно найти в формулировке, данной Юрием Норштейном, говорившим об отражении реальности «посредством условий искусства и сжимания этой реальности до метафоры и, в свою очередь, раскрытия, распускания этой метафоры»<sup>95</sup>. Разве не это происходило хотя бы с теми же пластилиновыми персонажами в фильмах, о которых мы говорили выше?

В любом случае, мне кажется, начало дает чувственное ощущение. Представление о белизне или прозрачности, пластичности или хрупкости подталкивает к поиску сравнений (хотя бы привычное «белый как мел» или «как бумага») и выбору материала. Или же реальный предмет наводит на мысль о том, как он вел бы себя в предлагаемых обстоятельствах. Выбранный предмет или материал, в свою очередь, обладает определенными свойствами – мнется или тянется, горит или тает – словом, у каждого из нас он пробуждает множество ассоциаций. И вместе с тем мы проецируем на персонаж собственные чувства. Из этого соединения рождается ощущение безусловной жизни персонажа, куклы или предмета, сохраняющего при этом природные свойства.

---

<sup>95</sup> Из записи лекции, прочитанной на Высших режиссерских курсах 9 марта 1988 года.

---

---

### III

## Кукла и слово Двойственность куклы

**В** первых двух главах мы говорили только о самой игровой кукле: о ее происхождении, истории, о способах ее изготовления, классификации по методу управления, о ее существовании в пространстве сцены или экрана, взаимоотношениях с человеком в сценической или экранной жизни. Но мы не касались сути происходящего на сцене или экране, драматургии номера, содержания жизни игровой куклы (поскольку жизнью куклы мы, разумеется, называем не физическое существование предмета, исполняющего функции персонажа, а существование персонажа в рамках представления).

Теперь мы подошли вплотную к проблеме текста, общения. И здесь речь идет не только и не столько о собственно литературной первооснове спектакля или фильма, хотя проблема пьесы и сценария до сих пор остается болезненной и до конца не решенной (причем, скорее всего, окончательного решения она так никогда и не найдет).



Сообщение произведения, *message*, все реже понимается в традиционном смысле, как резюме философских и моральных идей его автора. И собственно литературный текст перестает восприниматься как некая абсолютная величина, нечто такое, что создано раз и навсегда, а режиссеру, художнику, актерам остается лишь верно раскрыть и передать авторскую мысль.

Требование точного следования тексту пьесы или сценария объяснялось многими причинами и не в последнюю очередь – цензурными соображениями (и не только в советских театре и кино). Впрочем, в кукольном театре это казалось более естественным, поскольку он сохранил связь с обрядом, от которого принято вести его происхождение. Да и в анимации покорность воле автора входила в плоть и кровь режиссера, он нисколько не чувствовал себя ущемленным. «Режиссер ставит фильм по литературному сценарию, написанному писателем-кинодраматургом. В его задачу входит наиболее точное и бережное кинематографическое прочтение сценария. Он не сочинитель, а интерпретатор. В какой-то мере его роль похожа на роль музыканта, исполняющего в концерте музыку, сочиненную композитором. Обедняет ли это его творчество? Отнюдь нет. Ведь и музыканты никогда не жалуется на то, что композиторы ограничивают их исполнительские возможности», – пишет А.Каранович в своей книге в главе с гордым названием «Я – режиссер»<sup>96</sup>. И дальше развивает эту тему, совершенно справедливо замечая, что исполнение музыкального произведения будет тем богаче и разнообразнее, чем больше музыкант будет прислушиваться к автору, и что он, исполнитель, вносит в исполняемое им произведение «свою трактовку, свое видение, свой темперамент».

Разумеется, применительно к музыканту все это сомнений не вызывает, здесь спорить не о чем, зато как удивляет бестрепетная уверенность, с которой автора –

---

<sup>96</sup> А.Каранович. Мои друзья куклы, с.41.

кто же, как не режиссер, может считаться автором кинофильма? – приравнивают к исполнителю!

Примерно в те же годы Тадеуш Кантор демонстрирует прямо противоположное отношение к тексту, не отказываясь от него, но помещая на один уровень с прочими элементами представления. В его театре, носившем множество названий (театр Смерти, независимый театр, театр *zéro*, невозможный театр, спонтанный театр), текст воспринимался как *ready-made* и партнер: «Я не играю Виткевича, я играю *с ним*». Создание законченного произведения искусства Кантора не интересовало, ему важен был процесс, игра.

Естественно, и в этом случае изначально существует некий замысел, но театр перестает быть всего лишь средством для его передачи. Сообщение складывается из всех элементов представления; правда, не совсем уместным, на первый взгляд, кажется в данном случае называть постановку «сообщением», поскольку создатели спектакля вроде бы никому его не адресуют. Но, с другой стороны, ведь и спектакль, сыгранный, как у Питера Шумана, «для богов, а не для людей» (это не единственный случай – бразильская труппа Джирамундо также поставила по мотивам амазонской легенды спектакль с «марионеткой, созданной для Бога»), и послание, обращенное к самому себе, все-таки остаются сообщениями. И, как всякое сообщение, поддаются расшифровке с помощью кодов.

Ролан Барт первым предложил применение схемы семиологии коммуникации применительно к театру: «Что такое театр? Своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии эта машина скрыта за занавесом, но, как только занавес открывается, она начинает направлять по вашему адресу целый ряд сообщений. Особенность их состоит в том, что они передаются синхронно и вместе с тем в разных ритмах; в каждый момент спектакля вы получаете информацию *одновременно* от шести-семи источников (декорации, костюмы, свет, расстановка

актеров, их жесты, мимика, речь); причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты). Перед нами, таким образом, настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности, то есть особой толщи знаков [...]»<sup>97</sup>

То же самое без малейшей натяжки можно сказать и о кукольных спектаклях, с той разницей, что набор кодов будет несколько другим. Но принцип сохраняется: мы получаем информацию от декораций, живых актеров и кукольных персонажей, освещения, звукового ряда, жестов, причем здесь добавляется еще дополнительная информация о взаимоотношениях двух (или большего числа, если куклу ведут несколько актеров, как в театре бунраку или у Образцова) исполнителей роли, и информация, которую несет с собой материал, из которого изготовлена кукла или предмет, использованный в качестве куклы, его изначальное предназначение, его «прошлая жизнь»...

Такую же схему мы можем выстроить и для объемной анимации, где источниками информации будут композиция кадра, декорации, точка зрения на происходящее (в данном случае имеется в виду точка, где помещается камера), внешность персонажей, их фактура, жесты, освещение кадра, звук: прямая речь персонажей, закадровый текст, если он есть, музыка, шумы...

Мне кажется, именно об этом говорят и кукольники-практики, пытаясь объяснить, какие именно пьесы требуются кукольному театру, почему то или иное произведение не подходит для того, чтобы его разыгрывали куклы, и почему драматург должен работать в тесном контакте с режиссером и исполнителями ролей. Очень много об этом писал Образцов, проблеме драматургии для кукольных театров он посвятил значительную часть книги «Моя профессия», отдельные статьи. Он доказывал, что кукольный театр может поднять любую тему, но не может сыграть любой сюжет. Вспоминал старые традиции, ког-

---

<sup>97</sup> R.Barthes. Цит. по: *Пампус Пави*. Словарь театра. М., 1991, с.318.

да авторы «жили в театре целиком», писали свои пьесы для данного театра и для конкретных актеров и продолжали свою авторскую работу на репетициях, ссылаясь при этом на таких драматургов, как Гольдони, Гоцци, Мольер, Шекспир и Островский, которые «делали не только пьесу, но и спектакль».

«Беда современных драматургов в их оторванности от театра, в том, что они только «пишут», часто считая себя выше, умнее, лучше тех, кто должен потом вызывать к жизни написанное»<sup>98</sup>, – сокрушался Образцов, призывая хотя бы в театре кукол вернуться к «славной и единственно верной традиции жизни драматурга в театре», его полной сплоченности с театром.

Статья, о которой идет речь, написана шестьдесят лет назад, но проблема, в ней поставленная, существовала задолго до того и не решена до сих пор. Каждый исследователь, занимающийся театром кукол, заново пытается в ней разобраться, она волнует и теоретиков, и практиков, поскольку от частного, казалось бы, вопроса о том, что «по силам» и что «не по силам» куклам, какой литературный материал поддается инсценировке, а какой не поддается переводу на другие языки, – именно от этого частного вроде бы вопроса зависит то, без чего не может жить никакой театр: репертуар.

Тот же Сергей Владимирович Образцов в книге «Моя профессия» подробно разъясняет, почему не может быть кукольной Наташи Ростовской или Анны Карениной. Нет смысла подробно пересказывать все, что он говорит о самих литературных персонажах и их совместимости между собой, тем более что этот текст сам по себе большей частью представляет пересказ или, вернее, напоминание о характерах этих персонажей и ситуациях, которые они проживали в том или другом романе. Но чуть ниже, заведя речь о том, что Наташа Ростова и Аксинья из «Тихого Дона» Шолохова вполне могли бы встретиться, Образ-

---

<sup>98</sup> С. В. Образцов. Рождение пьесы. В сб. пьес. М.-Л., 1940.

цов решительно отказывает в возможности войти в компанию этих женщин шекспировской Джульетте. И в этом отрывке, на мой взгляд, содержится если не определение, то, во всяком случае, прием, с помощью которого можно определить «кукольность» литературного произведения.

«Ну, а может ли в компанию этих женщин войти Джульетта? Ей ведь тоже есть что рассказать им о своей любви?

Нет, не может. И не потому, что она веронка, и не потому, что жила в далекую, далекую эпоху. Не может потому, что она несоизмерима с ними. Разноусловна. Наташа Ростова может заболеть гриппом, или по-тогдашнему инфлюэнцей. У Наташи может быть насморк. Выбежав встречать Пьера, она может чихнуть или высморкаться и остаться Наташей. Джульетта, выбежав на балкон к Ромео, не может ни чихнуть, ни высморкаться. Она перестанет быть Джульеттой. Она может умереть от любви, ее можно отравить, но ее нельзя заразить насморком. У нее иммунитет и от насморка, и от грязных пеленок...»<sup>99</sup>

И дальше – о том, что Наташа Ростова – портрет, а Джульетта – символ влюбленной женщины, хотя и это не предел обобщения. Продолжая развивать эту мысль, мы можем сделать вывод: Джульетта может стать героиней кукольного спектакля, а Наташа Ростова, Анна Каренина или Аксинья – не могут.

Здесь все верно, но речь шла только о «готовых» персонажах, о литературе, которую приспособливают к сцене (об анимации речь сейчас не идет, у нее другие законы, и то, что на сцене кукольного театра непредставимо ни при каких обстоятельствах, для нее вполне возможно; разве что мы ограничимся на время только чисто объемной кукольной анимацией, оставив в стороне, например, плоскую марионетку, перекладку).

Конечно, не один только Образцов – и многие другие режиссеры, не только кукольники, пытались ответить на

---

<sup>99</sup> С. Образцов. Моя профессия, с.232.

вопрос о соотношении большой литературы с кукольным искусством (да и не только практиков он волнует). Сколько людей – столько и мнений. Режиссер пантомимы Гедрюс Мацкявичюс говорит, что с удовольствием посмотрел бы в театре кукол античную драматургию, но не уверен, возможны ли здесь «Король Лир», Ибсен, Чехов?»<sup>100</sup> Правда, здесь есть некоторое смещение – почему-то он говорит отдельно о «Короле Лире» и вообще обо всей драматургии (или не только драматургии?) Чехова, Ибсена. И если не в кукольном театре, то в анимации куклы играли и Ибсена – «Пер Гюнт» Вадима Курчевского, и Чехова – «Роман с контрабасом» Иржи Трнки; причем и тот, и другой фильм были сделаны задолго до того, как Мацкявичюс говорил о том, подвластны ли куклам такие авторы.

Юрию Норштейну кажется, что как в кукольном театре, так и в мультипликации можно поставить «Двойника» Достоевского, да и «Бедных людей» тоже.

В том, что Гоголь – «кукольный» автор, кажется, не сомневается никто, «Мертвые души» и инсценировались (театр кукол в Челябинске, режиссер В.Вольховский, художник Е.Луценко), и частично экранизировались – в свое время Борис Степанцев сделал два кукольных фильма, выбрав эпизоды с Ноздревым и Маниловым.

Сам Норштейн, который, как известно, вот уже двадцать лет работает над «Шинелью» в уникальной технике, отдаленно напоминающей японскую рваную аппликацию, вполне допускает возможность поставить ее в театре, где куклы и живой актер сочетались бы друг с другом. На сцене мог бы существовать главный герой как живой актер и куклы как его окружение. Сама шинель смотрелась бы в этом контексте грандиозным фантомом и выглядела бы гораздо более живой на фоне чиновников-кукол, приобретая «какое-то необыкновенное качество».

---

<sup>100</sup> Здесь и далее см. подборку «Взгляд со стороны» в журнале «Театр», 1987, № 7.

Можно продолжать эту переключку до бесконечности, но все равно вывод останется прежним: куклам «большая литература» доступна, хотя и с ограничениями, и во многих случаях можно найти ход, который поможет воплотить в куклах то или иное произведение.

Но – и я несколько не сомневаюсь, что в этом меня поддержат все кукольники, – кукла сама в какой-то мере задает драматургию, навязывает линию поведения, заставляет человека подстраиваться под себя, под свою биомеханику. Например, номер Филиппа Жанти с Пьеро, обрывающим нити, родился именно из способа управления, взаимоотношений куклы с кукловодом, так же, как и номер другого французского кукольника Луи Вальдеса: кукловод управлял марионеткой, которая, в свою очередь, управляла другой марионеткой, и так далее. Но все же, если взглянуть на подобные вещи не поверхностно, мы увидим, что в основе окажется не трюк и не техника, а то, что скрывается за образом куклы на нитках: представление о свободе и зависимости, словом, все то, о чем мы говорили, вспоминая, как использовали в своих сочинениях марионетку древние авторы.

Конечно, можно сказать, что мастер делает куклу именно такой, а не другой, потому что она должна играть определенную роль, отвечать замыслу драматурга и режиссера; здесь нет противоречия, поскольку и куклу, и текст автор эстрадного номера, фильма или спектакля все равно выбирает в соответствии с замыслом, может быть, еще не очень ясным ему самому.

Куклы существуют так давно, что успели оказать влияние и на литературу, и на живопись, и на театр, и на кинематограф, иными словами – нередко кукла воспринимается как данность, она прочно занимает место в окружающем мире, как нечто само собой разумеющееся входит в романтическую литературу, в литературу и театр символистов (правда, отношение к кукле было разным, и если для романтиков кукла была враждебным человеку созда-

нием, в Серебряном веке она «усилиями поэтов сменила минус на плюс»<sup>101</sup>). Но влияние куклы на другие виды искусства, на литературу не отменяет необходимости существования «цели, поставленной поэтом в основу пьесы», о которой говорил Станиславский. Разумеется, не во всех случаях спектакль или фильм начинается именно с литературного произведения: например, в театре «Огниво» в свое время был поставлен спектакль «Огонь надежды»<sup>102</sup> по произведениям Пабло Пикассо; литературные и изобразительные источники или, проще говоря, слова и картинки на равных правах входят в ткань фильмов Ю.Норштейна и А.Хржановского, но, заговорив об этом, мы затронули бы слишком большую тему, а мне хотелось ограничиться проблемой отношений куклы и собственно литературного текста.

Однако создание кукольного спектакля или фильма нельзя представить в виде отрезка, где в начале расположена исходная точка – литературный источник – и в конце – готовое произведение. Если уж пользоваться геометрическими примерами, это прямая, начала которой найти нельзя, и каждый раз, пытаясь ответить на вопрос, почему тот или другой режиссер взялся именно за это произведение, мы будем уходить все дальше в его биографию, подсознание, личное и коллективное бессознательное... И если еще вспомнить о том, что в основе каждого сюжета можно отыскать какой-нибудь миф и любого персонажа можно возвести к архетипу, то даже самую знакомую и простую сказку можно нагрузить философским смыслом. Примерно двадцать лет тому назад, в начале восьмидесятых, участники семинара драматургов анимационного кино проделали такой опыт со всем известной сказкой «Курочка Ряба». И, отыскивая мотивы поведения персонажей, добрались до космогонических мифов. Правда, они отчасти повторяли пройденное, двигаясь

---

<sup>101</sup> *И.Багратион-Мухраели*. Похвала объему и тени.

<sup>102</sup> Постановщик спектакля М.Цифринович, художник И.Шумилов.



вслед за В.Я.Проппом («Исторические корни волшебной сказки»), но ценность проделанного опыта именно в том, что каждый сам попытался заглянуть глубже поверхностного сюжета.

И, продолжая геометрические ассоциации, скажу, что точно так же, как не существует начала, и от, казалось бы, первоначального замысла всегда можно двигаться еще дальше вспять, не существует и окончательного результата. Вернее, если создание завершеного произведения, спектакля или фильма (хотя это можно отнести к любому виду искусства) представляется самому автору высшей целью, вершиной, конечным результатом, никогда не появится подлинно великого произведения искусства. «Вообще во всяком развитии искусства есть два соотношения. Одно соотношение – это соотношение с Богом или природой, другое – соотношение с самим собой. Только на этом все и строится. Тогда у нас как бы две координаты получается, и мы по этим точкам строим все. У нас как бы существуют две скорости движения, две скорости приближения к идеалу. Одна – внутри того произведения, которое мы делаем, другая – то, что мы видим в природе, а идеал – это точка далеко. То есть там, где эти параллельные пересекутся. Только в этом случае получается произведение искусства»<sup>103</sup>. Здесь можно вспомнить и феноменологическую школу, утверждающую, что произведение не заканчивается никогда, поскольку последний этап его существования происходит в сознании зрителя или читателя, а оно тоже подвижно в разные моменты жизни человека.

И все же, возвращаясь от общих вопросов к более конкретным: что было раньше – слово или жест?

Проблема текста и его статуса внутри спектакля кукольного театра порождает трудности, связанные с двойственным характером игровой куклы, которая представляет собой «одновременно театральный объект и персо-

---

<sup>103</sup> Ю. Норштейн. Из записи лекций на Высших курсах сценаристов и режиссеров.

наж, действующую фигуру и фигуру, приводимую в действии»<sup>104</sup>; и особенно сложной предстает проблема литературного текста в театральном представлении. В самом деле, всякий театральный текст оказывается в неустойчивом положении между окончательностью записанного слова и требованиями подвижности, непременно возникающими при постановке.

В кукольном театре невозможно обойтись без импровизации, тем более что куклы привыкли довольствоваться едва набросанными текстами, канвой, на которой только в ходе представления благодаря игре и импровизации кукольника появляется рисунок. Самый законченный, отточенный, блестящий текст, написанный самым лучшим автором, оказывается менее приспособленным к требованиям кукольного театра, чем самая примитивная канва. Литературная основа, текст, вовсе не является здесь главным носителем смысла и вступает в сложные отношения не только с жестами персонажей, но и с голосом, и со словом. «Между гиперкодированными жестами куклы, ее голосом, благодаря пищику обретающим непривычное звучание, и разворачивающимся перед нами сюжетом возникает целый ряд разрывов, деформаций, сдвигов, образующих пробелы, которые размыывают чрезмерно жесткие границы (реальное/искусственное, истинное/ложное, жизнь/представление, простое/сложное и так далее) и тем самым открывают перспективы, помогающие нам разглядеть совершенно иной спектакль»<sup>105</sup>.

Кукольный театр соткан из условностей, но это несколько не мешает проявлению творческих способностей или воображения создателей спектакля. Нити или стержни, к которым прикреплены куклы, не только не становятся препятствием или ограничением для творческого акта,

---

<sup>104</sup> Brunella Eruli. Texte et «pratique» dans le théâtre des marionnettes. В кн. «Les marionnettes», с.107. (Перевод мой. – А.В.)

<sup>105</sup> Там же.

но охраняют и поддерживают составляющий его суть процесс превращения и преобразования.

Вспомним знаменитую формулу Клоделя: «марионетка – это действующее слово». Но как соотносится это слово с тем, которое произносится голосом актера? Может быть, именно потому и отличаются так сильно (по крайней мере, должны отличаться) тексты, написанные для кукол, от текстов, написанных для живых актеров, что записанные слова и «слова-марионетки» в кукольном представлении вступают в конфликт?

В «человеческом» театре актер полностью отождествляется с персонажем, он всегда субъект; кукла, которая оживает только в руках управляющего ею человека, раздваивается между субъектом и объектом. И взаимоотношения между куклой и кукловодом вносят дополнительное сообщение; за гранью основного действия, развертывающегося на сцене, возникает новая, ненаписанная драматургия отношений.

Всякий текст, написанный для театра кукол, должен допускать возможность импровизации, поскольку именно в момент импровизации самым неожиданным и тем более выразительным образом проявляются компоненты бессознательного. В пробелах, образовавшихся в написанном тексте, кукла не только пользуется выработанными кодами. Она «выражает себя на границе двух пространств: между жестом и словом, между «снаружи» и «внутри». Нить, к которой прикреплена марионетка, одновременно является и чертой, разделяющей ее подвижное тело и неподвижное выражение лица»<sup>106</sup>; и именно сочетание двух этих свойств позволяет кукле раскрыть зрителю свои творческие возможности. Кукла становится символом свободы, торжествующей над всяким принуждением, над насилием нитей и ограничениями, продиктованными условностью.

Клодель подчеркивал разделение, до сих пор существу-

---

<sup>106</sup> Там же, с. 108.

ющее в японском театре, между тем актером, кто управляет движениями марионетки, и тем, кто дает ей свой голос: так, как если бы жест и голос исходили из несоединимых сфер.

«Диалог – это диалог двух звезд, и каждая тянет за собой свою группу склеенных между собой невидимых вдохновителей.

Справа находятся два человека в особых костюмах, присевшие на что-то вроде трибуны, между двух свечей: тот, кто повествует и говорит, и исполняющий эмоции. Перед первым из них стоит пюпитр с либретто, и деревянные актеры, кучей сваленные в темноте, повинуются не рукам и пальцам (как это бывает у нас), а тайному слову сердец, и сливаются с тем, что он говорит. Нечто отделяется от книги, присваивая себе ее язык, и перед нами – уже не исполнители, а собственно текст. Второй хорист держит сямисэн – японскую гитару с длинным грифом из белой кожи, время от времени извлекает плектром из слоновой кости звуки, несомненно, очень схожие со звуками античной лиры. Но более того – он сам – целый хор с закрытым ртом. У него нет права на слово – только на стоны и восклицания и на тот животный нечленораздельный звук, что исходит из груди в отличие от дыхания, идущего сквозь разные язычки и клапаны. Он вопрошает, он доволен, он тревожится, он страдает, он желает, он в гневе, он боится, он размышляет, он ворчит, он плачет, он насмехается, он бранится, он подозревает, он намекает, он бесится, он грозит, он ласкает. Его задача – захватить внимание публики»<sup>107</sup>.

Голос куклы и слова, которые она произносит, существуют отдельно от ее тела. Через разделяющее их расстояние они связывают актера-кукловода с его персонажем: заговорив, он берет на себя роль своего кукольного персонажа, сливается с ним до такой степени, что кукла ожи-

---

<sup>107</sup> *Поль Клодель*. Из книги «Черная птица на восходе солнца». Цит. по: «Кукарт», № 4, с. 76. Перевод И. Маликовой и М. Некрасова.

вает и кажется по-настоящему самостоятельной. Конечно, не случайно в традиционном кукольном театре Петрушки актеры используют пищик: кукла, живая и неживая одновременно, может и должна обладать голосом, непреходящим признаком человеческого существа, но голосом не человеческим. Кстати, по-другому пищик так и называется у петрушечников – «голос» (или «говорок»).

Голос Полишинеля или Петрушки, деформированный пищиком, не только становится отличительным признаком персонажа (до такой степени, что появляются выражения вроде «петрушечий голос»), но и обозначает его принадлежность к царству мертвых. Например, в Неаполе цыпленок, с которым ассоциируется Пульчинелла из-за своего напоминающего кудаханье голоса, связан с представлением о смерти, он является эквивалентом козла отпущения, а белый костюм куклы уподобляется савану.

Конечно, персонаж – в данном случае Пульчинелла – выходит за эти рамки; я упомянула об этом лишь для того, чтобы показать, каким образом «одолженный» или «подаренный» кукле голос приобретает почти ритуальное значение.

В объемной анимации двойственность куклы исчезает. Мы не видим производимых с ней манипуляций и не можем одновременно воспринимать ее как неживой объект и как живое, наделенное эмоциями существо. Даже если снимать неподвижную куклу, ее неподвижность будет восприниматься как неподвижность одушевленного существа, а не как бессилие марионетки, которую кукловод выпустил из рук. (Правда, и в театре иногда используется неподвижная кукла для изображения неподвижно стоящего персонажа: так, в спектакле «Ясноглазый пастух» штутгартского театра «Am Faden» в одном из эпизодов главного героя, пастуха, бросают в яму со змеями. В это время куклу вешают на ширму, а кукловоды – их всего

двое – полностью переключаются на управление змеями. И висящая на ширме кукла воспринимается как прижавшийся к стене персонаж, застывший от ужаса перед змеями. Но это достаточно редкий прием.)

В объемной анимации – и об этом уже говорилось в предыдущих главах – легче преодолевается сопротивление материала, поскольку персонаж при необходимости может складываться из множества отдельных объектов, и то, что видит и воспринимает зритель, тот персонаж, которого он запоминает, сильно отличается от куклы, которую двигали перед камерой. Именно потому такой интерес вызывают кинокуклы на выставках и в музеях – оказывается, совершенно невозможно представить себе даже истинный размер (чуть повыше спичечного коробка), к примеру, хорошо знакомого всем Чебурашки из фильмов Романа Качанова. Волчок из «Сказки сказок» оказывается состоящим из отдельных частей, не говоря уж об Акакии Акакиевиче, – только сам Юрий Норштейн, режиссер и аниматор фильма, может разобраться в этих горах истертых или, наоборот, изрисованных бумажек. И очень интересно бывает наблюдать за работой аниматоров: похоже, возможность менять головки и глазки относится к числу неотъемлемых способностей персонажа. Аниматор с нежностью берет в руки куклу, что совершенно не мешает ему протыкать ей ноги гвоздиками, прикрепляя к планшету, или вынимать и вставлять те же глазки. Правда, все эти возможности заложены в конструкции, и прикрепить куклу к планшету – жест не менее естественный, чем, например, вдеть в собственные уши серьги.

Но совсем по-другому воспринимался внешне сходный, но совершенно отличный по сути жест, когда в фильме «Сын человеческий»<sup>108</sup> белорусским аниматорам потребовалось прикрепить к кресту фигуру Иисуса: по их собственному признанию, они чувствовали себя так, словно все это происходило на самом деле. Ничего удиви-

---

<sup>108</sup> Режиссер Т.Житковская, художник Д.Суринович.

тельного в этом нет: те манипуляции, которые обычно проделывает аниматор, лежат за пределами одушевления, здесь же гвозди вбивали в тело уже одушевленного персонажа.

А недавно я видела короткий фильм, – к сожалению, названия не запомнила, – в котором работа аниматора была показана так, словно ее делает сам персонаж; собственно, в этом и заключался сюжет фильма: достаточно условный человечек двигался по дороге, поочередно вынимая из ступней булавки и вставляя их обратно, и без этого он не мог управлять собственным телом. У него совершенно другая природа условности, чем у обычной анимационной куклы: он не брал на себя функции персонажа, а мы просто-напросто принимали на веру, что кукла живая и может двигаться сама по себе, как допускаем такую возможность, читая сказки.

Все сказанное выше, хотя и имеет прямое отношение к теме всей книги, но несколько отвлекло нас от темы данной главы; вернемся к ней. Итак, мы говорили о том, что у объемной анимации больше возможностей перевода литературного текста в пластическое выражение, но из-за этого проблема выбора средств становится более трудной. Какой бы протест ни вызывали предельно приближенные к натуре куклы (например, в фильме Станислава Соколова «Творящий чудеса»), польза от такого эксперимента все-таки есть; как говорится, отрицательный результат опыта – тоже результат. Точно так же, как в рисованной (хотя в этом случае следовало бы, наверное, сказать «живописной») анимации предельный случай фильма «Старик и море» Александра Петрова помогает увидеть границы той территории, на которую заходить не следует, помогает яснее осознать различие между игровым и анимационным фильмом и, следовательно, хотя бы в какой-то мере понять суть анимации, – так и объемный фильм «Творящий чудеса» обозначает ту черту, за которой перестает существовать кукольное искусство, пре-

вращаясь в подражание «человеческому» искусству, искусству живых актеров. Внешне сближаясь с субъектом, кукла по сути преобразуется в мертвый предмет, и единственные вопросы, которые возникают у зрителя, сводятся к тому, «из чего это сделано», «как оно устроено» и «как работает», те же вопросы, которые возникают, когда наблюдаешь за работой машины.

Уже упоминавшийся выше Каранович, говоря о специфике режиссуры именно кукольного фильма, находил в ней гораздо больше сходства с режиссурой балетного спектакля, чем с режиссурой обычного игрового фильма, мотивируя это тем, что «при создании кукольной ленты режиссер должен не только правильно истолковать авторский замысел, но и совместно с кукловодом-мультипликатором сочинить для куклы пластический текст ее роли точно так же, как это делает балетмейстер в балете или пантомиме. Впрочем, это специфическая особенность не только кукольной, но и любой мультипликации»<sup>109</sup>. Правда, и это сравнение верно лишь до определенной степени. Конечно, режиссер или кукловод может разработать схему движения куклы, но это, скорее, останется вспомогательным средством, раскадровка в анимации представляет собой отнюдь не зарисовку движений отдельного персонажа, а запись пластического развития сюжета, смены пластических событий. И вовсе не обязательно то или иное действие персонажа будет передано именно его движением.

Поясним это на таком примере: допустим, в тексте записано, что один из персонажей уходит, а другой долго смотрит ему вслед. И вот этот уход вполне можно передать удаляющейся фигуркой, нет никакой необходимости показывать остающегося, стараться передать его переживания: зритель и без того мгновенно отождествит себя с покинутым. Подобная смена точек зрения, возможность взглянуть на происходящее глазами одного из героев (с

<sup>109</sup> А. Каранович. Мои друзья куклы, с.42.



технической точки зрения – смена планов, монтаж), восполняет невозможность создания психологического рисунка роли, ограничивающей кукольное искусство в выборе сюжетов, невозможность, о которой писал С.В.Образцов.

Марионетки, особенно начиная с XVIII века, нередко играли в спектаклях по пьесам, изначально предназначенным для живых актеров. Различие между актером и куклой понемногу стиралось, и марионетка вступила на путь подражания, добываясь порой удивительных результатов и вместе с тем уничтожая то, что придавало своеобразие кукольному театру, составляло его отличие от «человеческого». Иногда на афишах можно было прочесть, что марионетки танцуют и поют не хуже, а может быть и лучше, живых актеров. Что касается пения, то они пели, конечно, не хуже живых актеров, поскольку за них пели, не деформируя голоса, настоящие певцы. В Италии искусство марионеток достигло наивысшего расцвета одновременно с развитием оперы, бельканто, балета на пуантах и драматического театра, построенного на авторской драматургии и заученных репликах. В отличие от «буратини» (перчаточных кукол), пародировавших людей, марионетки копировали балетные, оперные и драматические представления. Сцены кукольных театров в точности повторяли сцены самых знаменитых театров того времени. Кукловоды виртуозно управляли марионетками и, несмотря на то что они делали это при помощи сравнительно небольшого числа нитей, достигали высочайшей точности в имитации человеческого жеста, человеческой походки, что не могло не пленять публику, тем более что кукольники были хорошими певцами и музыкантами.

В книге историка венецианского театра Гроппо «Общие сведения о театрах Венеции» (1766) рассказывается о том, что один богатый человек в 1746 году выстроил в павильоне, стоявшем рядом с его особняком, деревянный

марионеточный театрик, воспроизводивший в миниатюре прославленный венецианский театр Сен Джованни Грисостомо. «Сцена, ложи, украшения были точной имитацией театра Сен Джованни Грисостомо; даже сценическая машинерия была такой же. [...] Актеры этого театра – фигурки из воска и дерева – ходили, жестикулировали и делали все так правдоподобно, что трудно было понять, каким образом это достигается. Костюмы и освещение соответствовали всему остальному. В оркестре сидели кукольные музыканты [...] За сценой компания хороших певцов и музыкантов пела и играла за кукол...»<sup>110</sup> Столетие спустя, а точнее – в 1868 году, в центре Милана, поблизости от знаменитого театра «Ла Скала», был выстроен специально для марионеток театр «Фиандо». Один из поклонников этого театра предлагал кичившимся своим мастерством танцовщицам «Ла Скала» поучиться у кукол, другой рассказывал о том, как поразила его способность кукольных балерин выполнять все, что проделывают настоящие танцовщицы, и здесь следует отметить одну подробность: закончив номер, кукла выбегала на аплодисменты и приседала в глубоком реверансе в точности так, как полагалось это делать живым танцовщицам. А еще один поклонник марионеток потешался над властями, которые, заботясь о нравственности зрителей, заставили кукольников надеть на деревянных балерин голубые панталончики, какие носили девочки из хороших семей.

Чем выше искусство кукольника, чем больше его свобода в управлении куклой, чем богаче и разнообразнее становятся ее движения, тем более подчиненной и зависимой делается кукла. «Одалживая» ей собственный неизменный голос, человек лишает ее индивидуальности. (В фильме «Dead of the night» кукла чревовещателя смогла ожить именно потому, что у нее был «собственный» голос, то есть «другой», тайный голос работавшего с ней человека. Завладев этим скрытым голосом, присвоив его,

<sup>110</sup> Цит. по: *И. Соломошик*. Марионетки Италии. «Кукарт», № 2, с.42.

кукла в конце концов уничтожает человека.) Марионетки – самые «подневольные» из кукол, и не случайно этот термин вышел далеко за пределы кукольного театра. Вместе с тем марионетки внешне больше других приближены к человеку, их движения наиболее естественны. И именно марионеткам достается классический театральный репертуар (Шекспир, Мольер, Гольдони), а кроме того, для них делаются инсценировки сказок Перро, народных сказок и легенд. В репертуаре марионеток оказываются и классические оперы – Моцарта, Верди, Россини, – и трогательные мелодрамы, и водевили; приспособливают для них и романы ужасов, и наиболее известные романы с продолжениями. Может быть, этой приближенностью марионетки к живому актеру и объясняется странная ненависть, которую питал на протяжении всей своей жизни к марионеткам великий любитель самых разнообразных кукол Сергей Владимирович Образцов? Единственным, кого он признавал, был Альбрехт Розер, и это исключение совсем уж необъяснимо, потому что марионетки Розера еще менее, чем какие-либо другие, условны, они всегда действуют в точности так же, как действовали бы на их месте живые люди, и, может быть, именно поэтому так трогательны. Речь, естественно, идет не о натуралистичности кукол, а о точности жеста; кукла не старается подражать человеку, она ведет себя совершенно естественно.

Кукольник Питу адаптировал для марионеток «Вечного Жида», желая угодить, по его собственным словам, «вкусам публики, умеющей лишь презирать и называющей меня клерикалом». Но в самом определении текста как «сокращенного» или «адаптированного» для марионеток чувствуется оттенок неодобрения, пренебрежения, хотя в действительности очень часто при этом с удивительной отчетливостью выступают драматические узлы сочинения. Как пример этого можно привести спектакль из репертуара марионеток семьи Колла (известная династия итальянских кукольников). Это история Дон Жуана,

получившая длинное название «Don Giovanni il dissoluto, ovvero il Castigo impensato, con Famiola disgraziato in amore» («Развратный Дон Жуан, или Неожиданное наказание, и Несчастливая любовь Фамиолы»). Герой пьесы до последней минуты остается гордым и высокомерным безбожником; особенно подчеркивается его бунт атеиста против неба и ада во имя человеческих ценностей. В последней сцене Дон Жуан оказывается в аду и жалуется на свои мучения, проклинает свои заблуждения, но не раскаивается в них, проклиная заодно и того, кто выдумал ад и пожелал его осуждения и гибели. В моменты наивысшего напряжения Колла устраняет всех второстепенных персонажей, подчеркивая трагическое одиночество главного героя.

В пьесах, написанных по мотивам известных произведений, события разворачиваются и сменяют друг друга в стремительных, но не лишенных психологического реализма диалогах; все прилагательные, все слишком сложные синтаксические конструкции исчезают, уступая место восклицаниям, кратким высказываниям. Театр марионеток вынужден подчиняться определенным требованиям, соблюдать определенные ограничения, связанные с возможностями его актеров. Антуан Витез подчеркивал, что нельзя слишком долго заставлять говорить деревянных персонажей, короткие фрагменты их речи должны отделяться друг от друга физическими действиями. «Слово связано с живым существом: оно требует, чтобы его произносил живой рот, оно должно исходить от живого лица, живого тела. У марионетки – собственный синтаксис жестов, который может действовать наперекор, оставаться в шатком равновесии или в гармонии со словесным, но постоянно сохраняет свою автономность»<sup>111</sup>.

Этими приемами продолжают пользоваться и в наши дни, иногда сокращение и переработка известного произведения превращают пьесу и спектакль в пародию. Правда, в

---

<sup>111</sup> *Antoine Vitez. L'âme et la partie pour le tout. «Théâtre public», n° 34-35, август-сентябрь 1980.*

этом случае речь идет уже не о марионетках. Так, югославские кукольники создали свою версию шекспировского «Гамлета». Куклы были условными, персонажи представляли собой гибрид куклы и живого актера, история от начала до конца вполне укладывалась в сорок минут, но все основные сцены, наиболее известные фрагменты текста (такие, как знаменитый монолог Гамлета) были сохранены, хотя все это разыгрывалось и произносилось в ускоренном темпе. А по окончании представления, усиливая пародийность спектакля, кукольники показывали еще одну версию, на этот раз втискивая всю трагедию в две минуты! И опять «все было»! Зрителя и не пытались убедить в том, что кукла переживает, страдает, любит. Актер-кукловод работал в открытую, подчеркнуто управлял мягкими, бессильными руками куклы (ноги у нее вообще не двигались).

«Скованные персонажи, скованные жесты, скованный язык. Казалось бы, все это идет вразрез с творческим процессом, в высшей степени свойственным кукольному театру? Нет. Потому что именно подспудное действие многочисленных кодов вызывает к жизни его неисчерпаемые возможности»<sup>112</sup>. Повторы, цепочки междометий, ругательства, бессмысленные восклицания – все это лишь помогает показать в действии истинную силу слова, «взятого на самом элементарном его уровне, уровне звуковой вибрации, и обладающего, подобно мантре, беспредельной творящей силой»<sup>113</sup>.

Грубые слова, непристойные выражения и намеки, которые так часто можно услышать в народном, уличном театре любой страны, являются одновременно и заклинаниями, оберегающими от враждебного вмешательства и посягательства этот обряд взывания к утраченной творящей силе, и заклинаниями, вызывающими эту творящую силу.

Все это не так далеко от нас, как может показаться. Сейчас, в наши дни, петрушечница Татьяна Чунакова (за-

---

<sup>112</sup> Brunella Eruli. Texte et «pratique» dans le théâtre des marionnettes, с.110. (Перевод мой. – А.В.)

<sup>113</sup> Там же.

мечу, что женщина, работающая с Петрушкой, – редчайший случай) не просто реставрирует старинное уличное представление, а с полной убежденностью совершает обряд именно с целью пробуждения этой дремлющей силы. Ее спектакль называется «Играем в куклы про это», но на самом деле речь идет не о сексе, а о силах природы и о любви. Во всяком случае, именно так – как олицетворение любви и природных сил – она воспринимает своего кукольного партнера, которому, по ее словам, полностью подчинена.

Может быть, именно здесь уместнее всего вспомнить еще одну мало исследованную проблему – проблему пола у игровых кукол. Речь идет, конечно, не о том, что в представлениях они исполняют женские и мужские роли, одни одеты в платья, а другие, например, в рыцарские доспехи. Речь идет об устройстве самой куклы, о сложившемся в различных культурах представлении о принадлежности ее к тому или другому полу и связанных с этим ее действиях. И прежде всего следует заметить, что в большинстве культур куклы принадлежат к одной не из двух, а из четырех групп: женщин, мужчин, демонов и духов, причем те, что принадлежат к двум последним группам, хотя и различаются по половому признаку, все же остаются до некоторой степени двуполыми или же меняют пол в соответствии с происходящими метаморфозами или функциями, которые им предстоит исполнять.

Объем и тема этой книги не предполагают всестороннего исследования проблемы, но все же мне хотелось бы привести здесь хотя бы несколько примеров, взятых из различных культур и помогающих оценить значение морфологии игровой куклы<sup>114</sup>. Далеко не всегда такое «натуралистическое» устройство куклы предполагает эротический характер представления, как в театре Кара-

---

<sup>114</sup> Более подробно об этом можно прочитать в статье *Françoise Gründ. Le sexe des marionnettes. Fonctions du corps, secret de l'art. «Puck», 1989, № 2.*

геца или в тех античных представлениях, о которых писал Йорик: «...фавны, сатиры, божества Приапа [...], все это были фигуры, извращенным частям тела которых движенье веревок придавало особую живость и беспокойство»<sup>115</sup>.

У бирманских марионеток, которые называются Йоке Тай Табин, есть детально проработанные и заметно выступающие вперед половые органы, если это «мужская» марионетка, и своеобразный медальон, выступающий спереди над поверхностью туловища примерно на один сантиметр и также с изображением половых органов, если это марионетка «женская». В этом медальоне никогда не делают отверстий. Зато и у женских, и у мужских персонажей обязательно делается анальное отверстие. Конечно, можно было бы предположить, что это отверстие сделано для того, чтобы пропустить через него нити, идущие от рук и ног к ваге, при помощи которой управляют куклой; в этом случае оно облегчало бы конструкцию и делало более удобным управление куклой. Наличие отверстия можно было бы объяснить конструктивной необходимостью, если бы оно было достаточно велико, чтобы просунуть в него палец и держать марионетку, но диаметр такого отверстия, как правило, не превышает пяти миллиметров. Следовательно, оно не имеет никакого практического значения и представляет собой всего лишь изображение ануса.

Обозначение пола марионеток – исключительный случай в бирманской иконографии; больше оно нигде не встречается. Изображение же анального отверстия, не имеющего никакого значения для характера персонажа, означает упоминание о человеческих функциях и попытку воспроизвести их. Все это продлевается ради того, чтобы придать марионетке не только свойственные человеку морфологические черты, но и его символические функции. Можно сказать, что кукольный мастер наделя-

---

<sup>115</sup> Йорик. История марионетки, с.20.

ет куклу жизненными силами. Кроме того, о чем уже говорилось, он моделирует грудь у женских персонажей, а также делает (для каждой группы марионеток свои) надписи на груди, бедрах, ягодицах и верхней части бедер куклы. Эти надписи, сделанные кистью, черными или красными растительными чернилами по белому или ярко-розовому лаку, покрывающему куклу, подтверждают принадлежность марионетки к определенному полу. Там указываются имя марионетки, имена ее родителей, место и время ее рождения, обстоятельства ее рождения (это может понадобиться для того, чтобы заменить сломанную, сторевшую или потерянную куклу). Указываются имена мастера, который сделал эту куклу, и владельца театра, для которого она предназначена. Кроме того, на тело куклы наносятся магические формулы, которые должны оберегать и ее тело, и ее одежду, и ее умения.

До того как стать в XVII веке религиозными просветителями, поучающими народ рассказами из жизни Будды, марионетки Йоке Тай Табин считались целителями. Формулы, написанные на их телах, непонятны большинству современных кукольников, но последние тем не менее благоговейно копируют их.

Перед тем как одеть кукол, над ними совершают обряд, который можно воспринимать как вступление хозяина театра в сексуальные отношения с куклой. На самом деле из-за своей предельной стыдливости бирманцы считают невозможными какие-либо контакты не только между актерами, но и между марионетками. Любовные сцены сводятся к тому, что марионетки, держась друг от друга на почтительном расстоянии, исполняют парный танец. Бирманцы стыдливы до того, что даже моются в саронгах, не обнажаясь полностью. Так что для кукольника видеть обнаженной марионетку, свое создание, и одевать ее или смотреть на то, как ее одевает кто-то другой, представляет собой и своего рода социальное табу, и особую привилегию, которая



никогда не возобновляется для него по отношению к одной и той же кукле.

Если одежда на кукле запачкается или истреплется, поверх нее надевают другую одежду, но первую никогда, ни при каких обстоятельствах с нее не снимают. Так что, поскольку кукольниками традиционно были мужчины, обряды «приручения» женских марионеток были очень деликатным делом. В настоящее время это табу частично утратило силу, потому что в труппах Йоке Тай Табин стали появляться женщины: они водят кукол или поют. Одевать новую женскую марионетку поручают им; хозяин театра при этом присутствует, но сам к телу куклы не прикасается никогда.

В том же театре Йоке Тай Табин существует, или вернее существовал, загадочный персонаж по имени Нангадо.

Этот персонаж, который выглядел как рукоять-крестовина, представлял собой орудие управления марионеткой Зау-Жиу, волшебником. Нангадо был предводителем очень обидчивых духов Нат-с, которых перед каждым праздником, перед каждым спектаклем и даже перед каждым поступком, совершаемым в обыденной жизни, следовало умилостивить и расположить к себе. И потому ни одно представление кукольного театра не могло начаться, пока Нангадо не получит подношений. Высота этого персонажа всего около двенадцати сантиметров, другие марионетки намного больше – от тридцати до сорока пяти. Он голый, и на теле этой крошечной скульптуры можно различить груди, функциональную выемку на поясице и пенис. Главный кукловод (как правило, хозяин театра) должен взять в руки эту куклу, чтобы привести в движение посаженного сверху волшебника. Назначение этого персонажа – «кормить» других марионеток, передавать им магическое искусство. Он представляет собой грозную силу, которую кукловод присваивает, не переставая ее опасаться. В пьесах репертуара Йоке Тай Табин именно он появляется перед тем, как разруша-

ется мир, который затем постепенно восстанавливается. Персонаж, как мы видим, был для бирманского кукольного театра очень важным, но в последние десятилетия стал появляться на сцене все реже и реже. В бирманском театре произошла и еще одна перемена: если раньше женские марионетки между представлениями лежали в отдельных ящиках, теперь их нередко складывают вместе с мужскими.

В африканских культах секс чаще всего связан со смертью. Так, женские марионетки из области Сегу (Мали), представляющие собой либо поясное скульптурное изображение с двумя или тремя парами груди, либо (наиболее крупные) фигуру с подвижными ногами, участвуют в обряде предания смерти, за которым следует возрождение, и делают плодородной землю и плодовитыми людей. Считалось, что действие их чар необычайно сильно: для того, чтобы подпасть под него, достаточно было всего лишь увидеть кукол, поэтому кукольники доставали их всего один раз в году, а все остальное время куклы проводили в наглухо закрытом глиняном сосуде, который перед началом обряда разбивали киркой.

В Габоне марионетки, участвовавшие в обряде инициации или связанные с культом предков, размещались на ковчеге, где хранились кости и черепа предков. У мужских марионеток был пенис, к женским нередко приделывали три зеркальца: на месте половых органов, на месте пупка и посреди лба.

Марионетки Кваг-Хир из Нигерии наделены признаками пола, но скрывают их под одеждой. Только при совершении погребального обряда кукла выставляет напоказ половой орган, и кукольник, спрятанный в ящике, над которым укреплены марионетки, управляет им при помощи тонкого металлического прута. Во время пантомимы фаллос марионетки нацеливается в каждое отверстие, какое только подвернется ему во время танца.

Карагез – достаточно известный персонаж турецкого

театра теней, о нем обычно пишут как о веселом балагуре и сатирике, который «высмеивает нерадивых людей или людей нечестных и делает это очень весело, хотя шутки его могут быть и очень злыми»<sup>116</sup>. Но не случайно в предназначенной для детей книге Н.Смирновой, откуда взята цитата, помещены фотографии многих персонажей китайского, японского, турецкого, бирманского театров, а изображение Карагеца отсутствует. Шутки его были не только злыми, но и крайне непристойными, а существенным атрибутом, отличавшим Карагеца, был огромный размер фаллос, которым он не только пользовался как оружием, но и обращался с ним как с партнером, обсуждая, например, каким образом лучше всего пробраться в спальню принцессы. Альберто Моравиа в романе «Я и Он» не открыл ничего нового, он всего лишь повторил прием древнего театра теней...

Подобного рода представления существовали не только на Востоке. В начале XX века в парижском предместье существовал кабачок, куда Жорж Батай и Андре Бретон приходили почти каждую неделю ради того, чтобы посмотреть представление театра теней. Вырезанные из бумаги или металлические фигуры изображали королей, тиранов, безобразных нимфоманок или принцесс, которые становились жертвами насилия и очень напоминали персонажей, созданных Жарри. Они не только обладали признаками пола, но и предавались садомазохистским развлечениям. Вполне возможно, что именно эти представления вдохновили Батая на сочинение, например, «Слез Эроса».

Подобных примеров можно было бы привести множество, но и приведенных выше вполне достаточно, чтобы убедиться в том, что признаки пола появляются у марионеток не только и не столько ради развлечения публики. Почти всегда это связано с более или менее явственным упоминанием о разрушении и смерти. Наличие пола у ма-

---

<sup>116</sup> Н.Смирнова. И... оживают куклы. М., 1982. с.69.

рионеток является остатком религиозных культов, и если в настоящее время марионетки его утрачивают, то причину этого следует искать не в пуританских настроениях современного индустриального общества, а, скорее, в том, что оно все более и более теряет непосредственную связь с природой, перестает осознавать потребность в ее жизненных силах.

Выше уже упоминалось о том, что многие писатели живо интересовались кукольным театром. И интерес этот был не только зрительским и «потребительским». Впрочем, неверно говорить только о писателях; почти все крупные теоретики театра XX века увлекались марионетками и размышляли о них: Жарри, Крэг, Мейерхольд, итальянские футуристы, Арто... Многие заметные театральные явления в последующие десятилетия также связаны с марионетками («Bread and Puppet», театр Кантора). Марионетки привлекали и многих художников, они делали их для небольших домашних театров. Пауль Клее мастерила марионеток для своего сына, Ханс Беллмер сделал иллюстрации к эссе Клейста о марионетках, Оскар Кокошка в 1907 году написал «комедию для автоматов» под названием «Сфинкс и пугало», увлекался марионетками и Ханс Арп.

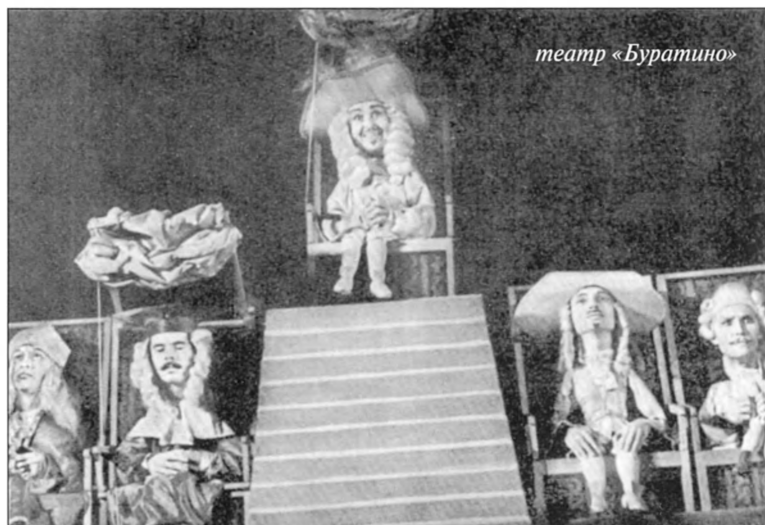
Примерно тогда же Г.К.Честертон, пользуясь его собственным выражением, – «к великому огорчению театральных критиков» – заявил, что драма должна еще подняться до высот кукольного театра.

Читая пьесы, сочиненные для марионеток, мы иногда замечаем, что автор, похоже, не имел ясного представления о технических возможностях кукол, и это делает пьесы непригодными для исполнения, они воспринимаются, скорее, как признание в любви к марионеткам и мечта об идеальном театре. Примером такого сочинения для совершенно нереального кукольного театра может служить «Смерть Тентажиля», равно как и другие пьесы Метер-

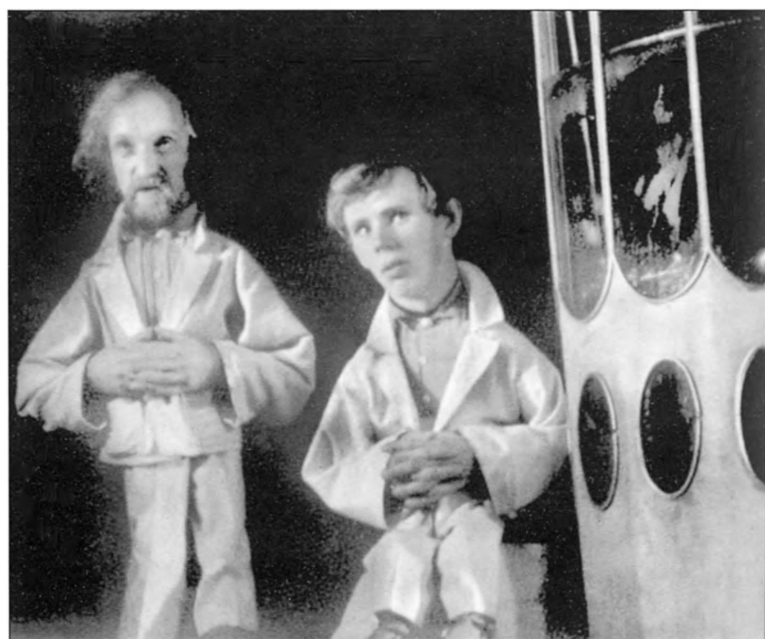


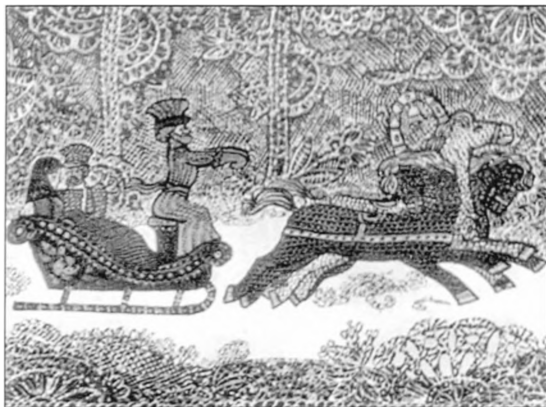
Сцены из спектаклей





Сцены из спектакля «Дом, который построил Свифт»

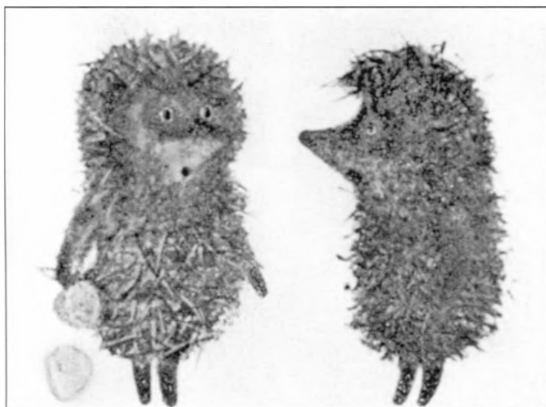




Кадр из  
мультфильма  
«Времена  
года»

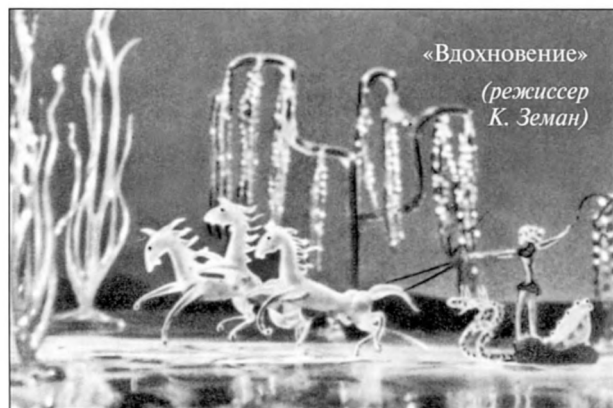
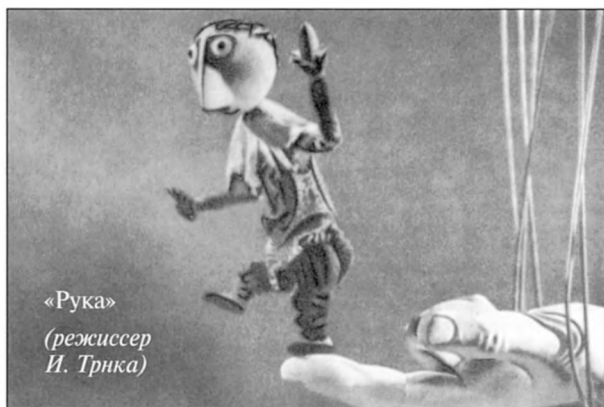
(режиссер  
*И. Иванов-Вано*)

Эскиз к  
мультфильму  
«Варежка»  
(режиссер  
*Р. Качанов*)

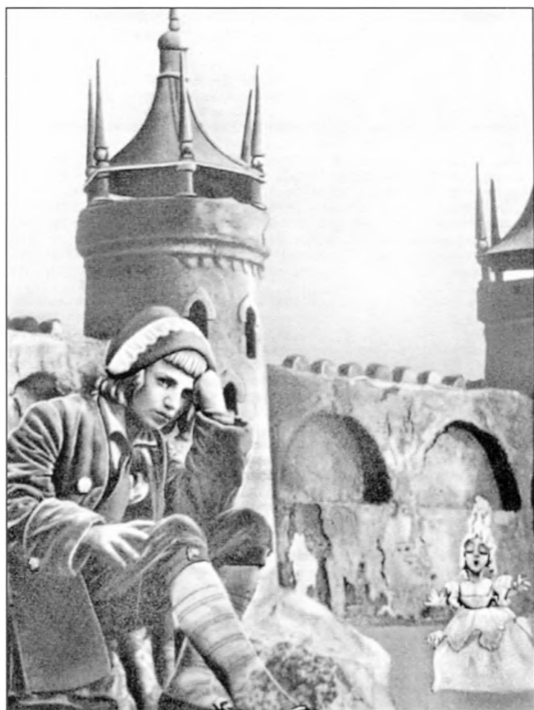


Персонаж  
мультфильма  
«Ёжик в  
тумане»

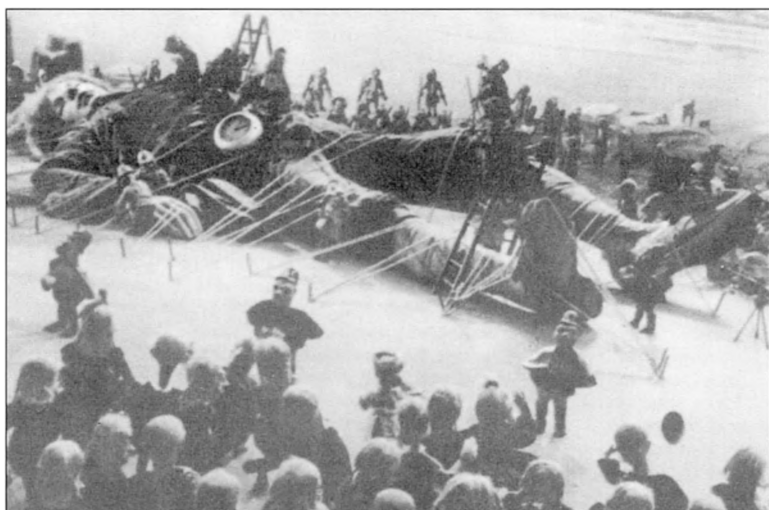
(режиссер  
*Ю. Норштейн*)







Кадры из  
фильма  
«Новый  
Гулливер»  
(режиссер  
А. Птушко)

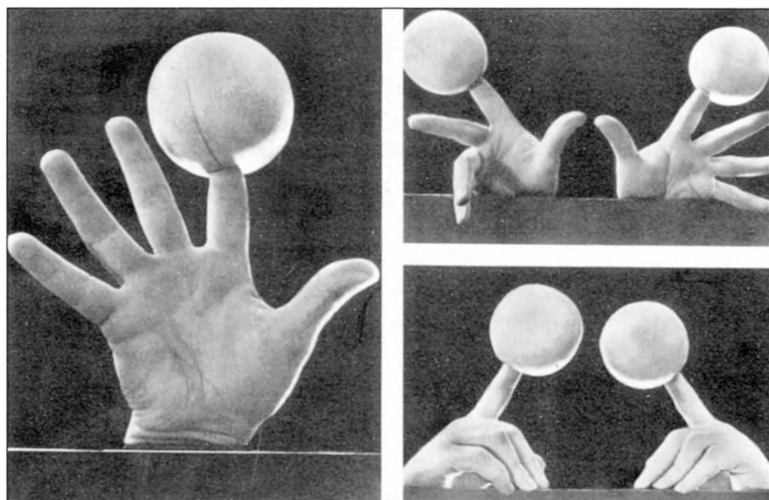


Вертепный  
ящик с  
куклами  
*(Украина)*

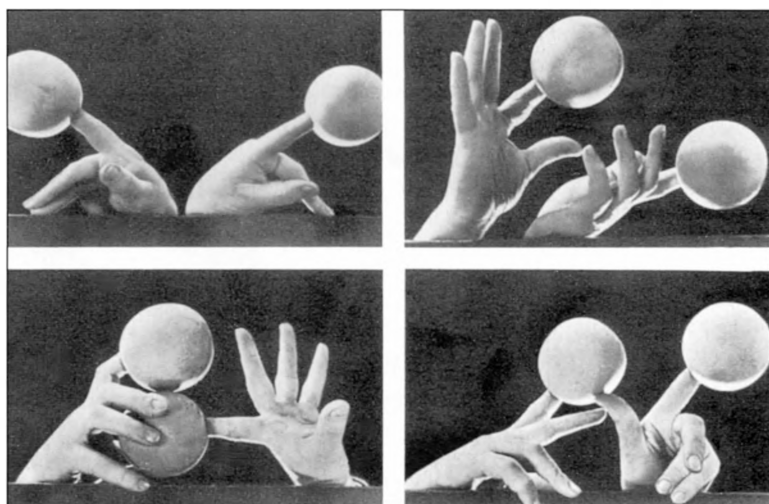


Марионетки  
Раджастана  
*(Индия)*





Рука-шарик  
(номер С. Образцова)



Яванская  
марионетка



Персонажи  
турецкого  
теневого  
театра



линка, который подчеркивал, что речь идет именно о «драмах для марионеток». Писатель обращается к куклам, главным образом, для того, чтобы избавиться от актеров, мешающих ему в его поисках нереалистического театра. Но вместо драм для театра марионеток он сочиняет поэтические пьесы, предназначенные для чтения. Зато другие его произведения, изначально для кукол не предназначенные, с успехом были ими сыграны («Семь принцесс», «Синяя птица»).

В числе писателей и художников, подпавших под обаяние марионеток и не только сочинявших для них пьесы, но и управлявших собственноручно сделанными куклами, был Альфред Жарри. Он считал особенно важным, чтобы тот, кто сделал куклу, сам заставлял ее двигаться и говорить. И не просто говорил о необходимости такой тесной связи между куклой и человеком, но действительно вырезал марионетку Убю для представлений своей пьесы «Король Убю». Отношения между Жарри и его персонажем еще более усложнились из-за «обратного отождествления» с ним: Жарри подражал стилю его речи, его движениям, металлическому звуку его голоса. «Убю – мерзкое существо, вот потому-то он и походит на нас всех», – говорил Жарри, подчеркивая сходство своего персонажа с тем, что принято называть человеческой природой.

Шведский режиссер Микаэль Мешке, поставивший «Короля Убю» в 1960 году, поддержал эту идею автора: в его спектакле действовали люди-куклы, точнее, люди, спрятанные внутри кукол, «запакованные» в костюмы-панцири. Единственным, кто выступал с открытым лицом (правда, в белом гриме), был сам Мешке.

Еще один писатель, очарованный марионетками и сочинявший для них пьесы, – Мишель де Гельдероде. Он предпочитал самых примитивных и бедных кукол, выступавших в простонародных кварталах Брюсселя и говоривших на смеси фламандского с французским. Для Гель-

дероде марионетки представляли собой самую суть театра, театра в устном виде, до всякого кодирования и всякой записи: «Кукольники [...] не исполняют записанный заранее текст, диалог. Актер работает по канве, используя резюме бесконечно длинного романа, его главную интригу, его бесконечные перипетии, и рассказывает все это, приводит в действие, *показывает* в действии, но вместе с тем и пересоздает на собственном языке: речь идет о постоянной метаморфозе»<sup>117</sup>.

В поисках «презентативного», как сам он его определяет, театра, где соединяются реализм, гротеск и поэзия, Гельдероде и возвращается к самым бедным марионеткам, меньше всего услаждающим зрение публики. Между миром марионеток, который представляется ему близким к гротеску Брейгеля и Энсора, и его собственным путем в искусстве существует постоянная связь. Гельдероде охотно признает, что кукольный театр оказывает влияние на его собственное творчество, на строение его пьес, во внутреннем ритме и языке которых явственно заметны следы влияния театра марионеток.

Неоднократно обращался к марионеткам, *títeres*, и Федерико Гарсиа Лорка. Он сочинял для них пьесы и сам разыгрывал их вместе с друзьями. Лорка хотел создать кукольный театр, который возродил бы традиции народного театра, сохранял бы верность им и вместе с тем был бы открыт всему новому. Для своих пьес Лорка использовал сюжеты и персонажей народных сказок и кукольных фарсов. Так, его Дон Кристобаль – «родственник» Полишинеля, Гиньоля или Панча, персонаж, пришедший из уличного театра. Лорка долго не расставался с Кристобалем, сам выступал с этой куклой перед публикой, и своей славой Дон Кристобаль обязан именно вмешательству в его судьбу Лорки. До того Кристобаль был местным андалузским героем, не более и не менее знаменитым, чем дру-

---

<sup>117</sup> «Les entretiens d'Ostende». L'Arche, 1956, с. 104.

гис. Единственным, что отличало его от прочих, было то обстоятельство, что в местном диалекте его имя стало нарицательным и использовалось для обозначения той категории кукол, к которой принадлежал и он сам. Подобно Полишинелло, Панчу или Петрушке, он был известен, главным образом, тем, что дрался и осыпал ударами партнеров. И, так же как другие персонажи народного театра, говорил искаженным при помощи пищика голосом.

Лорка посвятил Дону Кристобалью две пьесы – «Los títeres de cachiporra» (1922) и «El retabillo de don Cristóbal» (1931). И в той, и в другой Кристобаль женится на юной и прекрасной Росите, которую покупает у корыстных родителей. В первой версии Кристобаль в конце представления лопается, обнаруживая тем самым свою кукольную природу. Во второй пьеса заканчивается тем, что Росита, направо и налево изменявшая Кристобалью, дарит ему многочисленное потомство, и Кристобаль, взбешенный этим, начинает преследовать тещу, которая умирает и воскресает под ударами его палки. Но эта сцена прерывается непосредственным вмешательством кукловода, который, держа кукол в руках и обращаясь непосредственно к зрителям, объясняет эстетическую мораль пьесы.

У «Балаганчика дона Кристобаля» оказалась долгая и не только театральная судьба. Через пятьдесят лет после того, как пьеса была создана, в 1981 году, И.Гаранина поставила фильм «Балаган», сценарий которого был написан по мотивам этой пьесы и еще одной пьесы Лорки – «Любовь дона Перлиплина». О второй пьесе сам Лорка говорил: «Я хотел подчеркнуть контраст между лирикой и гротеском, все время смешивая их». Правда, Гаранина противопоставляет друг другу лирику и гротеск, не смешивая их, а противопоставив друг другу две части одного и того же фильма. Это единственный в своем роде опыт превращения театральной куклы в кинокуклу, смены системы условностей на глазах у зрителя. Первая часть – откровенный кукольный фарс: услов-

ность происходящего, природа куклы подчеркиваются, выставлены напоказ; постоянно повторяется мотив механизма кукольного театра, его устройство обнажено, мы видим все его колесики, рычажки и нити. Фарс разгрягается в стремительном темпе и заканчивается уничтожением всех персонажей (причем, нам все время напоминают о том, что это всего лишь куклы: они не могут двигаться без нитей, из них сыплются опилки...). И, завершая эту фарсовую часть, на сцену выскакивает Кристоаль с огромными рогами. Оторвав рога и оборвав нити, он бьется об пол лицом, уродуя и деформируя его, и внезапно поднимается с пола... хочется сказать – другим человеком. Нет, конечно, другой куклой, с другим, трагическим лицом. Исчезает и балаганчик, теперь герои существуют в наполненном туманом и пересеченном множеством лестниц пространстве. Кристоаль пытается подняться по этим лестницам к Росите, а Росита (и она, конечно, совсем не та, что в первой части, теперь это прекрасная девушка в белых одеждах) спускается вниз, в сад, но стремится она вовсе не к Кристоалю, а к прекрасному юноше. В конце концов юноша вонзает себе в грудь кинжал, срывает очередную маску, и мы видим перед собой лицо старика Кристоаля. Фарс обернулся трагедией.

Конечно, это не первый случай, когда куклы играют трагедию, и уже нет необходимости доказывать, что она им под силу. Но здесь существенно именно то, что персонаж оживает у нас на глазах, превращаясь из объекта, которым манипулируют и который не вызывал у зрителя ни малейшего сочувствия, в живое существо.

Юрий Норштейн сказал об этом фильме, что здесь два рода условности, и одна выглядит уже «натурной» для следующей<sup>118</sup>. Здесь действительно два рода условности, и по жанру, и по стилю, но особенно интересно то, что в качестве этой «натурной» условности здесь существует

---

<sup>118</sup> См. «Театр», 1987, № 7.



условность кукольного представления, то есть как представление оно «подлинное», это практически настоящие театральные куклы, разыгрывающие перед настоящими зрителями традиционное кукольное представление. Поэтому первая часть, – на первый взгляд более условная, более далекая от реальности, – становится едва ли не бытовой, как только кукла, оборвав нити и став независимой, заставляет нас вместе с ней перейти в другой – и более «настоящий», и вместе с тем, как стали говорить в последние годы, – виртуальный мир. Я хочу сказать, что мир первой части, кукольного театра, можно представить себе существующим вне зависимости от съемок фильма, так, словно это документальная съемка настоящего представления; но среда, в которой действуют персонажи второй части «Балагана», мир, в котором они существуют, полностью иллюзорны.

Возможно, две эти пьесы Лорки – не единственные произведения, которые поддавались такому воплощению, но пока что созданная этим фильмом и для этого фильма эстетика на другие произведения не распространилась и «Балаган» стоит особняком в анимационном кино.

И в этой главе, и в двух предыдущих упоминалось довольно много названий спектаклей и анимационных фильмов. Иногда для них были специально написаны пьесы или сценарии, иногда использовались пьесы «человеческого» репертуара (и даже не только драматические произведения – театр «Тень» с удовольствием обращается и к опере, и к балету; кроме уже упоминавшегося «Лебединого озера», превращенного в оперу, здесь идет «Иоланта»), иногда режиссеры, не довольствуясь «приготовленным» для них материалом, обращаются к литературе.

Диапазон здесь огромный – от Библии до... и здесь даже трудно решить, что поставить на другом конце. Об одной только классике на кукольной сцене и в анимации можно было бы написать толстый том. Года не проходит, чтобы не

появилось несколько инсценировок и экранизаций. Так, в 1998 году на премию «Золотая маска» был выдвинут, среди прочих, спектакль ярославского театра кукол<sup>119</sup> по «Кентервильскому привидению» Оскара Уайльда, в 1999 – «Ну и здоровенная она у тебя!» (по первой части романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»)<sup>120</sup>, в 2000 – московская «Пиковая дама»<sup>121</sup>; и это только из того, что – справедливо или несправедливо – было отобрано как лучшее, что было создано за год и только в одной стране.

Конечно, нет смысла пересказывать содержание спектаклей, поставленных по мотивам таких известных произведений. Скажу только, что в «Кентервильском привидении» и «Ну и здоровенная она у тебя!» на сцене работали одновременно люди и куклы, «Пиковая дама» поставлена для классических тростевых кукол, чья пластика, на мой взгляд, вполне отвечает стилю литературной основы спектакля.

Что касается объемной анимации, то даже из того небольшого числа фильмов, которые были сделаны в последние годы, можно назвать «Ночь перед Рождеством»<sup>122</sup>, «Кентерберийские рассказы»<sup>123</sup> и еще немало фильмов, но если даже не стараться вспомнить все, книга рискует превратиться в перечень названий и имен.

И это только в последние годы; если же вспомнить, что было раньше, всего несколько десятилетий тому назад (сейчас, к сожалению, трудно говорить о выборе режиссера – в половине, если не больше, случаев, выбор определяется заказом, и не только выбор, но и трактовка, и стиль), мы увидим, что некоторые постановщики явно

---

<sup>119</sup> Постановка Е.Борисовой, художник О.Смелянец.

<sup>120</sup> Театр куклы и актера «Скоморох» из Томска; постановка Р.Виндермана, художник Л. Петрова.

<sup>121</sup> ГАЦКТ им.Образцова, постановка Екатерины Образцовой, художник Сергей Алимов.

<sup>122</sup> Режиссер Екатерина Михайлова, художник Нина Виноградова.

<sup>123</sup> Режиссеры Аида Зябликова, Валерий Угаров, Сергей Олифиренко, художники Ольга Титова, Марина Лескова, Евгения Боголюбова.

предпочитают иметь дело с литературой, а не с оригинальными сценариями. Так, среди фильмов Иржи Трнки мы найдем «Роман с контрабасом» по рассказу Чехова, «Бравого солдата Швейка» по книге Гашека и шекспировский «Сон в летнюю ночь», в списке фильмов В.Курчевского окажутся ибсеновский «Пер Гюнт» и «Мастер из Кламси» (по мотивам «Кола Брюньона» Ромена Роллана), И.Гаранина, кроме «Балагана», сделала фильм «Бедная Лиза» по мотивам повести Карамзина. Но, с одной стороны, здесь мы опять уходим в перечисление, а с другой – мне представляется менее интересным рассматривать такую, в общем, достаточно искусственную тему как «классика на кукольной сцене и анимационном экране», чем разбираться в том, почему тот или иной режиссер выбрал то или иное произведение. Иначе получается, что одни спектакли и фильмы придется насильственно соединять, другие – насильственно разъединять; к примеру, пришлось бы отдельно говорить о незаконченной «Шинели» Норштейна, поскольку это фильм по повести Гоголя, отдельно – о трех сказках («Лиса и заяц», «Цапля и журавль» и «Ежик в тумане»), да еще, может быть, отдельно говорить о народных и авторских сказках, и отдельно – о «Сказке сказок», у которой вообще не было литературной первоосновы. Кроме того, литература – это лишь один источник, а есть еще и музыка (одно только «Болеро» Равеля вдохновило, насколько мне известно, трех режиссеров-аниматоров, правда, здесь речь не идет о кукольных фильмах, за исключением перекладочного персонажа – плоской шарнирной марионетки, – созданного Иваном Максимовым), живопись и графика, декоративно-прикладное искусство... И что здесь считать классикой, а что – нет?

Еще один аспект проблемы: в разговоре о классике на киноэкране не хотелось бы ограничивать себя только объемной анимацией, тем более, что существуют фильмы, не подпадающие ни под какую классификацию; так, наиболее точным определением для фильмов Андрея

Хржановского оказалось «другое кино». И здесь можно проследить, как выстраиваются цепочки, наслаиваются ассоциации, происходит непрерывный взаимообмен. От текстов и рисунков Пушкина – к фильмам пушкинской трилогии, и дальше – к фильмам, созданным уже под влиянием Хржановского; сам же он тем временем, увидев выставку сделанных детьми «полезных памятников Пушкину» (теми самыми детьми, которые если не сами выросли на его фильмах, так воспитаны родителями, на этих фильмах выросшими), делает, используя памятники (Пушкин – вертолет-вентилятор; Пушкин – ночник; Кот Ученый – аквариум и Пушкин – кормушка для рыб) в качестве персонажей, фильм «“Пушкину” взлет разрешен». Но для того чтобы понимать этот состоящий из множества разнородных элементов язык, зритель и сам должен им владеть.

По-моему, интереснее было бы, исходя из возникшей у автора необходимости сообщить нечто зрителю, читателю, слушателю, разобраться, почему для своего послания он выбрал тот или иной язык: линий, красок, объемов, звуков, слов, чем разбираться, как он истолковал то или иное произведение; то есть главным остается вопрос «почему?». Только основываясь на этом «почему?», можно будет попытаться понять, чем объясняется та или иная выбранная форма.

Например, режиссер В.Шрайман считает, что театр кукол – это определенный способ мышления, взгляд на мир, точнее – способ мышления в пространстве. И если раньше отношения между человеком и куклой были эстрадными, то сейчас между ними иные, глубоко диалектические взаимоотношения, где кукла – это человек в жизни, а человек – это надличностные силы и обстоятельства, тот, кто держит в руках нити, уходящие от нас куда-то вверх... Для режиссера и художника М.Борнштейна театр кукол – это исследование отношений человека с судьбой, космосом.

Конечно, это не единственный возможный взгляд на театр кукол; я выбрала из множества мнений те, что мне

ближе. Думаю, нет смысла здесь повторять рассуждения, с которых начиналась эта книга и, может быть, даже нет необходимости подтверждать мое мнение примерами – они в изобилии встречаются в каждой главе.

Итак, главное для кукольника, как, впрочем, и для любого занимающегося художественным творчеством человека, – ответить, может быть даже не формулируя этого словами, на вопрос, что именно тебе хочется сказать. И тогда сами собой отпадут рассуждения на тему, что может, а чего не может кукла. Главное – понять: почему, когда вот этому человеку потребовалось что-то сказать, он принялся мастерить куклу.

И вот тут, как мне кажется, самое время и место обратиться к телевидению, потому что оно представляет собой самый современный и самый могущественный способ передать послание.

Конечно, совсем не обязательно необходимость использовать куклу возникает только тогда и именно тогда, когда появляется потребность поговорить «о высоком», обратиться к вечным философским проблемам. То, что кукла может говорить о серьезном, вовсе не означает, будто она разучилась смеяться и смешить.

В этой книге я практически не рассматриваю такие проблемы как «куклы и общество», «куклы и политика», «куклы и сатира», но ведь и эта разновидность кукольного искусства существовала с древних времен и дошла до наших дней.

Еще Йорик в неоднократно упоминавшейся здесь «Истории марионетки» сообщает о том, что «репертуар кукольных театров в Риме и Афинах состоял, главным образом, из пародий, смелых подражаний наиболее излюбленным трагедиям, из сатирических диалогов, в которых вышучивались всяческие злобы дня, преобладающие партии, наиболее посещаемые философские школы, софисты, демагоги, поэты, должностные лица, воины и другие лица, достигшие славы и могущества»<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Йорик. История марионетки, с.17.

Нечто подобное мы могли бы найти в любом народном театре; но об этом – особенно в советские времена – писали достаточно много, всячески подчеркивая свободолюбие и прочие революционные качества кукол. Поэтому, пропустив чуть ли не два десятка веков, обращаюсь сразу к тому, чем на сегодняшний день завершилась эта линия. Уже несколько лет на телевидении существует передача, которая так и называется – «Куклы». Тратя немалые силы и деньги, авторы создают кукольных двойников наиболее известных политиков и, либо поставив своих героев в определенную жизненную ситуацию, не совпадающую с исходной (например, поместив их в песочницу на детской площадке), либо позаимствовав сюжет известного литературного произведения, в таком виде преподносят нам свой отклик на злободневные события. Разумеется, идея сама по себе не оригинальна – подобные передачи давно существуют во многих странах.

Они, конечно, существуют, но... На мой взгляд, все это (а наши «Куклы» в особенности) крайне далеко от искусства и сродни, скорее, экспозиции музея восковых фигур или газетному шаржу. Здесь нет иносказания, обобщения, есть лишь желание почувствовать себя выше прототипов, как-то уравновесить реальную жизненную ситуацию, в которой все мы – в том числе и авторы «Кукол» – от этих людей зависим. Отсюда – и неряшливость персонажей, и кое-как сделанные декорации, и чаще всего не слишком остроумные диалоги, и изобилие дешевых эффектов.

Любопытно, что Виктор Шендерович, делающий одновременно две разноплановые передачи на одни и те же темы (кстати, и идут они в воскресенье почти одна за другой) – «Куклы» и «Итого», – во второй из них высказывается намного интереснее; должно быть, считается, что любое слово, произнесенное куклой, смешно и остро само по себе.

Как бы там ни было, условность этих кукол, повто-

ряю, мало чем отличается от условности «восковых персон», и потому более подробно о них говорить, по-моему, излишне, лучше вернуться к проблеме «кукла и литература», чтобы сказать об этом еще несколько слов.

До сих пор мы все время рассуждали, исходя из того, будто текст всегда изначален, а кукла – всегда вторична. Но существует ведь и другая сторона проблемы «кукла – текст», своего рода обратная связь. Я имею в виду изображение кукол (а также статуй, автоматов, манекенов и так далее) в литературных произведениях, изобразительном искусстве, театре и кино. И здесь также существует огромный исторический пласт, огромное количество персонажей, от Голема до Буратино, но в таких произведениях или человек оказывается в кукольном, игрушечном, сказочном мире, как в «Городке в табакерке» Одоевского, или кукла – в человеческом, как в «Винни-Пухе» или «Буратино». В последнем случае, правда, вполне можно считать, что куклы и люди равноправны, но, поскольку здесь не существует «нейтрального пространства», получается, что куклы заходят на нашу, человеческую территорию. Но, принимаясь раскапывать этот культурный слой, понимаешь, что здесь речь может идти уже большей частью не о том, что и как могут и не могут играть куклы, а о том, кем становится кукольный персонаж рядом с человеком. Остается ли он тем, чем является по своей сути: искусственно созданной фигурой, оживленной тем или иным способом? Изображает ли кукла фантастическое существо? Становится ли двойником человека? Тут встает новая и очень большая проблема, и потому об этом речь пойдет в следующей главе.



## IV

### Кукла и человек рядом

**З**десь мне, в который уже раз, придется вернуться к данному в самом начале книги определению куклы, иначе трудно будет ограничить поле исследования. С появлением новых технических средств границы стали нечеткими, расплылись. Кукольный театр все чаще соединяет в одном спектакле «живой план», то есть живых актеров, и самых различных кукол, причем не всегда именно люди вторгаются на территорию кукол, случается и наоборот: куклы, предметы играют наравне с актерами, и здесь речь идет именно о кукольных персонажах, а не о бутафории и реквизите. Кинематограф давным-давно научился совмещать живых персонажей с искусственными, на экране могут существовать одновременно живые и рисованные, живые и кукольные персонажи; куклы много лет назад начали работать вместе с людьми на экране телевизора (достаточно вспомнить хотя бы хорошо всем известную детскую передачу «Спокойной ночи, малыши», хотя это далеко не единственный пример), они достаточно широко используются в рекламе. Новые компьютерные технологии окончательно сместили границы видов и жанров;



на нескольких фестивалях анимационного кино главные призы получал Сергей Овчаров («Фараон» и «Геракл»), а еще раньше, в 1984 году, одним из лучших анимационных фильмов всех времен и народов был признан фильм «Танго» Збигнева Рыбчинского: эти три фильма, строго говоря, анимацией в чистом виде назвать нельзя (хотя пикселизация<sup>125</sup> и является одним из достаточно традиционных способов одушевления и упоминается в этом качестве, к примеру, в «Анимационной книге» К.Лейборна<sup>126</sup>), это отдельный вид искусства, расположенный между игровым и анимационным кино.

Но нас интересуют не все случаи использования в игровых искусствах кукол, а лишь те, где четко прослеживается тема сосуществования, противопоставления, конфликта между живым и ожившим или оживленным, одушевленным, приведенным в движение неживым предметом, те случаи, где кукла сохраняет свою изначальную природу, а не просто подменяет собой, обозначает человека, те, где сосуществуют различные системы условности, свойственные разным персонажам.

Подобные примеры мы можем найти и в литературе, и в мифологии, и здесь даже не приходится особенно углубляться, произведений такого рода множество, они всем хорошо известны. Легенда (и более поздняя литература<sup>127</sup>, а также фильмы) о Големе, пушкинские «Золотой петушок», «Медный всадник» и «Каменный гость», «Венера Илльская» Мериме, «Пиноккио» К.Коллоди и «Золотой ключик» А.Н.Толстого, «Щелкунчик» Гофмана и множество других произведений. Как правило, произведе-

---

<sup>125</sup> Пикселизация – особый вид одушевления, использующий в качестве объекта реальные человеческие фигуры. Камера регистрирует отдельные фазы реального движения, но из-за того, что кадры снимаются с большими интервалами, поведение людей становится странным.

<sup>126</sup> *Kit Laybourne. The animation book, 1979.*

<sup>127</sup> Э.Т.А.Гофман «Тайны»; А.фон Арним «Изабелла Египетская», Г.Майриш «Голем».

дения, в которых оживает изначально неживое, можно разделить на две основные группы: в одной искусственное существо оживляется «незаконным» способом, человек пытается соперничать с Богом, и его творение, в конечном счете, становится опасным для своего создателя и других людей; в другой – искусственное существо одушевляется силой любви и, в конце концов, становится человеком (в этом случае при постановке на сцене или экранизации в роли ожившей куклы чаще всего попросту выступает живой актер), и эти последние произведения, в конечном счете, восходят к мифу о Галатее, если, конечно, остановиться на сознательных представлениях, не заглядывая глубже.

Иногда мотив «чистого» и «нечистого» оживления прочитывается с совершенной ясностью, иногда бывает менее явственным или «многоступенчатым», то есть сначала кукла начинает двигаться, а потом уже получает душу, превращается в человека, но все равно основное деление сохраняется. И конфликт между миром живых и миром мертвых вещей остается и в том, и в другом случае, но разрешается по-разному.

Голем и подобные ему создания – не живые существа и не куклы, это «ожившие вещи», способные двигаться сами по себе и выполнять ту работу, какую им прикажут; Голем, оживленный именем Бога или словом «жизнь», не способен к речи и не обладает человеческой душой, уподобляясь Адаму до получения им «дыхания жизнью». Однако эта фигура может вырваться из-под контроля человека и, не обладая душой, но проявляя слепое своеволие, уничтожить своего создателя.

Сходные мифы можно найти и у других народов; так, например, у коми-пермяков существует история об осиновом человеке. Отличается она от мифа о Големе тем, что охотник, сделавший себе товарища из осинового бревна, искал не работника, а именно товарища, поскольку устал от одиночества. Вырубив из дерева человекообразную

фигуру, он стал уговаривать ее ожить. Идол в конце концов действительно ожил и стал разговаривать, двигаться и даже есть и пить, как настоящий человек, охотиться вместе со своим создателем. Но через какое-то время осиновый человек начал вести себя грубо, отдавать приказы живому охотнику, самостоятельно выбирать путь. Охотник сбежал от него и заперся в доме. Осиновый человек погнался за ним, а потом принялся грызть двери и запоры. На рассвете ему удалось ворваться внутрь, но тут прокричал петух и осиновый человек упал бездыханным. В то же утро его сожгли на костре, чтобы он не ожил снова.

Как мы видим, и здесь, как в случае с Големом (и во многих других историях), единственной возможностью избавить себя и других от смертельной опасности, которую представляет собой ожившее или оживленное неживое, становится уничтожение своего творения. Правда, возможен и другой исход – в пьесе К. Чапека «R.U.R.» и опере Э. Д'Альбера «Голем» искусственные существа, познав любовь, обретают человечность. Но это уже переосмысление, произвольное изменение изначального мифа; как правило, истории с ожившими куклами и прочими созданиями кончаются – если не удастся уничтожить статую – гибелью героя и тогда, когда все происходит лишь в воображении; достаточно вспомнить, например, «Песочного человека» Гофмана. Правда, еще вопрос, что здесь считать реальностью – для Натанаэля реальна была Олимпия.

Точно так же и для пушкинского Евгения сорвавшийся с места Медный всадник – реальность.

Выше уже упоминалось о том, что тема ожившей статуи неоднократно (а точнее – трижды) встречается в произведениях А.С.Пушкина. В исследовании, посвященном этим произведениям<sup>128</sup>, Р.Якобсон подчеркивает, что

---

<sup>128</sup> Р.Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. В сб. Работы по поэтике. М., 1987.

роль статуи во всех трех произведениях одинакова и их «сюжетное ядро, в сущности, одно и то же:

1. Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине.

2. Статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной.

3. После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщина исчезает».

И дальше: «Умерший воплощается в статую: Командор в своем памятнике, Петр – в Медном всаднике, звездочет – в золотом петушке – и наказывает непокорного смельчака».

Оставляя в стороне тему желанной женщины, биографический фон, на котором создавались эти произведения, и тему статуи в личной жизни Пушкина (чья женитьба была поставлена в зависимость от «медной бабушки», гигантской медной статуи Екатерины, точнее, от ее продажи), заметим только, что статуя – та же кукла, неживое изображение – оказывается воплощением умершего в полном соответствии с верованиями различных народов. Статуя вмешивается в жизнь героя всегда одним и тем же способом: уничтожая его, то есть во всех случаях оказывается вершителем человеческой судьбы.

И здесь также мы видим, что искусственная фигура была оживлена «недобрым» способом: статуя Командора ожила благодаря легкомысленному приглашению, золотой петушок – чарами скопца; медный всадник, как мы помним, на самом деле с места не двигался. Конечно, «на самом деле» здесь относительно, здесь трудно говорить о реальности, и в каждом произведении степень реальности и условности своя.

Понятно, что при перенесении этих персонажей на сцену возникает закономерное желание подчеркнуть отличие природы статуи от человеческой, подчеркнуть за-

ложенную в движущейся статуе двойственность, противоречие. Но то, что легко представить себе при чтении, не так легко воплотить на сцене; для того чтобы в точности передать замысел автора, необходимо сохранить «противопоставление безжизненной, неподвижной массы, из которой вылеплена статуя, и подвижного, одушевленного существа, которое статуя изображает»<sup>129</sup>; противопоставление, отраженное и в заглавиях. И если все прочие персонажи – люди, наиболее адекватным исполнителем роли статуи, наверное, будет кукла. Статуя оживает необъяснимым способом, и ни живой человек, ни механизм (если мы понимаем принцип его действия) не могут вызвать адекватной реакции – ужаса от совершающегося на наших глазах невозможного.

Именно так были распределены роли в спектакле Камы Гинкаса «Золотой петушок» в Московском ТЮЗе. Петушок не просто кукла – это кукла, которую, как я уже говорила, артисты создают у нас на глазах из подручных материалов: посоха звездочета и снятого с его чалмы украшения. Готовый, заранее сделанный в мастерских петушок остался бы мертвым реквизитом, бутафорским предметом, орудием в самом бытовом смысле слова, хотя, наверное, внешне он и больше походил бы на то, что вынул из мешка звездочет. Впрочем, как мне кажется, и обычная игровая кукла в этом случае не выполнила бы поставленной перед персонажем задачи, поскольку оказалась бы в чужом условном пространстве, актер, которому пришлось бы ею управлять, превратился бы в кукловода, выпав из ткани спектакля. Разумеется, наше восприятие ожившего предмета во многом обусловлено опытом восприятия кукольного представления.

Впрочем, случаи равноправного участия куклы в спектаклях «человеческого» театра являются скорее исключением, чем правилом; да и особой необходимостью в них обычно не возникает. Гораздо чаще мы встречаемся с об-

---

<sup>129</sup> Р.Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина.

ратным: участием живых актеров в кукольных спектаклях наравне с куклами (речь идет именно не о кукловодах, а об актерах, о персонажах, приравненных к кукольным). Более того: многие театры стали называться «театрами куклы и актера», подчеркивая равноправие живых и деревянных участников представления. Конечно, не всегда участие тех и других, доля участия тех и других бывают логически оправданы, и примеров случайного распределения ролей между людьми и куклами можно привести не меньше, если не больше, чем примеров спектаклей, где это представляется необходимым и естественным. И не всегда это деление будет совпадать с делением на удачные и неудачные спектакли.

И пока мы недалеко ушли от «Маленьких трагедий», мне хотелось бы вспомнить двух исполнителей роли Командора.

Если в «Золотом петушке», поставленном в «человеческом» театре, среди актеров появлялась кукла, то в «Каменном госте» Камерного Музыкального театра кукол (а позже – ГАЦТК) роль Командора была, наоборот, отведена человеку. Объясняется такое решение, на мой взгляд, несколькими соображениями. Прежде всего, как уже было сказано, живые и неживые персонажи должны различаться по своей природе. Здесь, должно быть, живыми, настоящими персонажами мы считаем кукол – примерно так, как в фильме «Рука» для нас живым был Арлекин. И так же, как Рука в фильме олицетворяла силу внешнюю и высшую по отношению к миру героя, так и здесь в роли персонажа, обладающего большими, чем у человека, возможностями, побеждающего в конечном итоге человека, – при том, что в этой системе условности человеком является кукла, – должен выступать живой актер.

Кроме того, конечно, имеет значение и масштаб: куклы в спектакле маленькие (легко представить себе их размеры, если я скажу, что спинка обычного стула обознача-

ла решетку ворот, и это соотношение было правильным).

А в пародийном «Дон Жуане» театра «Тень» (правда, на этот раз речь идет уже не о пушкинском персонаже, здесь использована опера) Командором стал игрушечный экскаватор; и хотя, может быть, не следует воспринимать все это слишком серьезно, все же логика в таком решении есть: рядом с уютными зверюшками и куклами этот угловатый металлический «актер» вызывает ощущение безжалостной силы.

Но в последнем случае речь идет уже не о соотношении с человеком, хотя и в этом спектакле играли и люди, и куклы.

Вообще же примеров, особенно за последние десятилетия, накопилось так много, что трудно даже выбрать, с чего начать.

Можно по-разному относиться к знаменитому спектаклю театра Образцова «Божественная комедия»<sup>130</sup>; я далека от того, чтобы считать эту, по определению самого С.В.Образцова, «лирическую сатиру о сотворении мира и первых людях» идеальным спектаклем, но это очень удобный пример для разбора, тем более что в уже не раз упоминавшейся в предыдущих главах книге «Моя профессия» есть достаточно подробное описание работы над пьесой и ее постановкой, рассказ о том, какие изменения вносились в пьесу по ходу работы. И здесь именно некоторая примитивность подхода к теме сотворения мира делает принцип соединения в одном спектакле живых актеров и кукол особенно наглядным.

Достаточно красноречиво выглядит уже сам список действующих лиц пьесы, вернее, два списка: тот, что был в одном из первых вариантов пьесы, и тот, который появился в окончательном ее варианте. Первоначально в спектакле должны были действовать Создатель, ангелы: А (весьма положительный), Б, В, Г (тоже весьма, но поч-

---

<sup>130</sup> Пьеса И.Штока, постановка С.Образцова и С.Самодура, художник Б.Тузлуков.

ти без текста), Д (не весьма; он же Змий, впоследствии Демон, а потом Дьявол), Адам, Женщина (впоследствии Смерть), Ева, Каин, Авель, Лев, херувимы и серафимы, звери, дети Адама и Евы, хор (один человек) и Голос по радио. В конечном варианте остались Создатель, Первый ангел, Второй ангел (впоследствии Дьявол), Адам, Женщина, Ева, херувимы, птицы небесные, звери земные и слуги просцениума.

В первых вариантах Женщина (собственно говоря, Лилит) проваливалась сквозь землю, а позже появлялась снова, уже состарившаяся, в образе Смерти; подвыпивший Дьявол приходил в семью Адама и Евы, пил с Каином водку, за которой посылали Льва, проговаривался о задуманной на небе провокации, в результате которой Каин должен был убить Авеля, после чего Адам и Ева инсценировали ссору Каина с Авелем и убийство, прятали в мешок вместо убитого Авеля пьяного Дьявола и отдавали этот мешок Смерти. В одном из вариантов пьесы была еще и Горилла, сообщавшая, что человек произошел от обезьяны. Как мы знаем, от всех этих сомнительного вкуса находок театр, в конце концов, отказался. Образцов объясняет отказ тем, что эти в общем-то хорошо написанные сюжеты не несли идейной нагрузки; автор пьесы разорвал канву канонической библейской легенды, отчего пропали наивность и юмор. На самом же деле, кроме всего прочего, оказавшиеся лишними персонажи попросту не вписывались в противопоставление кукол-людей и актеров-сущностей; не случайно в окончательном варианте сохранились безликие звери и исчезли наделенные хоть какими-то индивидуальными чертами Лев и Горилла.

По сути дела, Образцов перевернул традиционную, изначально существовавшую схему, в соответствии с которой куклы в торжественных шествиях изображали именно бессмертных богов. Но, похоже, он и сам не понял, что, пытаясь создать смешной спектакль на более чем серьезную тему, по существу, показал на сцене суть куколь-



ного представления. История сотворения мира по Образцову и есть история создания кукольного спектакля: человек, пожелавший соперничать с Богом, берет на себя его функции и из бесформенного материала создает свое подобие, потом дает ему душу. Причем души кукол здесь наглядны, идея передается с предельной ясностью. После того как актер, исполняющий роль Создателя, вдвухает в кукол души, он вызывает на сцену кукловодов, причем в окончательном варианте кукловоды были одеты так, чтобы быть видными зрителю. «... Чтобы не было сомнения, надо или не надо видеть актеров, играющих Адама и Еву, ... я попросил, чтобы актерам сделали темно-фиолетовые костюмы, настолько темные, чтобы они не мешали куклам, и настолько фиолетовые, чтобы всем было ясно, что они не только имеют право, но и обязаны быть видны, ведь они же кукольные души»<sup>131</sup>. Собственно говоря, здесь три вида персонажей и исполнителей: куклы, изображающие людей; люди в масках, по стилю приближенные к куклам, и кукловоды, лишенные внешней индивидуальности и изображающие души. То есть те, кто без движущей, оживляющей силы остается мертвой материей; те, кто способен двигаться и вообще существовать самостоятельно, иными словами, в рамках спектакля – бесмертные, существовавшие изначально, свободные и всемогущие; и души, чье существование также задано изначально, неизмеримо более свободные по сравнению с куклами, но способные проявиться только при помощи данных им кукольных тел. Думаю, подсознательно Образцов ставил спектакль и на эту тему тоже, хотя, кажется, сам об этом и не догадывался.

Подобным же образом противопоставлены друг другу куклы-люди и человек-статуя в спектакле Камерного Музыкального театра кукол «Маленькие трагедии», о котором упоминалось выше. Здесь, как нам уже известно, человеку отводится роль Каменного гостя, и то, что один и

---

<sup>131</sup> С. Образцов. «Моя профессия», с. 277.

тот же актер и управляет куклами, и представляет ожившую статую, подчеркивает, в полном соответствии с мыслью Якобсона, роль статуи – вершителя человеческой судьбы.

Конечно, очень часто соединение живых актеров с куклами в одном спектакле оказывается продиктованным всего лишь соображениями масштаба, соотношения размеров. Само собой напрашивается решение превратить в кукол лилипутов в «Гулливере»<sup>132</sup>, но и здесь, чтобы сравнение, как говорится, «работало», должно быть еще какое-то различие, какое-то противопоставление; если уж речь зашла о Гулливере, можно вспомнить фильм «Новый Гулливер» А.Птушко, где таким образом подчеркивалось превосходство главного героя над лилипутами.

Не всегда сосуществование человека и куклы в едином пространстве означает, что они физически независимы друг от друга. Они могут соединяться друг с другом не менее причудливыми и разнообразными способами, чем известные нам из мифов и сказок гибриды животных или людей и животных: грифоны, русалки, кентавры... Мы уже немного говорили о том, что иногда трудно отделить куклу от маски, костюма, и едва ли не единственный внешний признак, позволяющий это сделать, – расстояние, на котором расположены маска или костюм от тела. Еще, пожалуй, размеры маски или костюма и то, насколько совпадают очертания маски или костюма с естественными очертаниями тела.

В спектакле магнитогорского театра «Буратино» по пьесе Григория Горина «Дом, который построил Свифт» роли лилипутов исполняли куклы-тантамарески; конечно, это не единственный способ передачи масштаба: для того чтобы персонаж показался маленьким, достаточно

---

<sup>132</sup> Например, в поставленном Р.Агуром спектакле «Путешествие Гулливера», 1979, художник Я.Воус.

поместить его в большую декорацию, но, во-первых, само по себе это еще не дает нам точки отсчета, нам не понять, Гулливеры ли это оказались среди великанов или лилипуты среди людей, во-вторых, горинские (как, собственно, и свифтовские) персонажи не должны восприниматься буквально, – хотя об этом, по-моему, излишне напоминать, – и, в-третьих, у нас должна сохраняться двойная оптика, мы видим лилипутов одновременно и со стороны, и такими, какими они видят друг друга.

В фильме Марка Захарова эта задача, разумеется, была решена другими средствами, но у кино свои дополнительные возможности, о которых сейчас речь не идет, а вот в театре были использованы такие комбинированные персонажи с человеческими головой и руками и кукольным телом. Нельзя сказать, что это просто актер в костюме: у куклы свое, отдельное тело, которым актер управляет, но это и не вполне кукловод с куклой; лицо актера открыто, он играет, как играл бы «нормальный» драматический артист, одновременно трансформируясь в куклу. Так, словно духовная сущность и душа живого существа, такого же, как мы, была закована, втиснута в эту нелепую оболочку кукольной плоти. «В кукольной ипостаси предстает телесность актера, а духовное его существо – “живое” – глаза в глаза к зрителю»<sup>133</sup>.

Но, как выяснилось, тантамарески способны разыгрывать не только лирические и трагические сцены: в том же спектакле была и прямо противоположная по настроению, гротесковая сцена заседания опекунского совета.

Противоположный прием – актер в маске (нередко выступающий рядом с куклой) – встречается гораздо чаще, и таких спектаклей было много, но и здесь возможны вариации, присм можно развивать и дополнять. Так, в спектакле «Цирк», показанном в 1975 году на одном из фестивалей

---

<sup>133</sup> М Гуревич. Мой кукольный театр глубок и мудр... «Театр», 1987, № 7.

компанией «Le Manteau»<sup>134</sup>, актер включал собственное тело в ткань спектакля, удваиваясь, умножаясь и вместе с тем будто бы разъяв самого себя на части. Лицо в маске словно парило в воздухе, тело в темной одежде становилось невидимым, а на руках были укреплены куклы, для которых трудно подобрать определение, это нечто обратное перчаткам, как тантамарески были противоположностью масок. Маленькие куклы были укреплены на тыльной стороне кисти так, что пальцы кукольника входили в кукольные ручки и ножки и могли ими управлять. Куклы могли свободно передвигаться (в пределах свободы движений рук кукловода), взлетать над канатом, на котором они танцевали. Тело кукольника становилось здесь одновременно и декорацией, фоном, на котором выступали куклы.

Конечно, все то, о чем мы только что говорили, далеко не первые эксперименты совместных выступлений куклы и актера, и в истории театра можно найти еще множество примеров совместной игры живых актеров с неживыми. Актер может прятаться внутрь куклы, как было в «Короле Убю» Микаэля Мешке, или за куклой, как в представлении трагедии «Владимир Маяковский» еще в 1913 году.

Так сложилось, что истории кукольного и человеческого театров существовали порознь и только в последние годы, когда и тот, и другой стали все чаще вторгаться на соседние территории, когда родились многочисленные «театры актера и куклы», появилась возможность осмотреться, сопоставить явления, казавшиеся далекими и расположенные в соседних областях.

Так, о постановке «Владимира Маяковского» упоминают как о явлении «театра художника»<sup>135</sup>. Нас же эта постановка интересует именно с точки зрения сосуществова-

---

<sup>134</sup> Скорее всего, это следовало бы перевести как «Плащ».

<sup>135</sup> Подробнее об этом см. *М.Г. Эткинд*. Союз молодежи и его сценографические эксперименты. В сб. Советские художники театра и кино, 79. М., 1981, с.258, и *В.И. Березкин*. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века, сс.212-213.

ния в одном и том же сценическом пространстве человека и искусственных персонажей.

Главную роль исполнял сам Маяковский, он же был постановщиком трагедии (и, кроме того, разумеется, автором и главным героем).

«Герой трагедии – Поэт, со ступенчатого пьедестала на городской площади подобно оратору взывающий к людям; он без грима и с папироской в зубах, в шляпе и своей желтой кофте, столь изумлявшей публику, с шарфом и тростью. Остальные действующие лица расчленяются костюмами поровну: городские обыватели и чудовища, порожденные городом»<sup>136</sup>. К числу первых принадлежали «Обыкновенный молодой человек», газетчики, несколько женщин – персонажи в бытовых костюмах. Вторую группу составляли герои фантазмагорические: «Человек с растянутым лицом», «Человек без уха», «Человек с двумя поцелуями», «Человек без головы», «Тысячелетний старик с черными сухими кошками». Эти персонажи – нищие-монстры – были нарисованы художником спектакля Павлом Филоновым<sup>137</sup> на больших листах картона и вырезаны по контуру, то есть каждый из костюмов-персонажей представлял собой картонную фигуру в человеческий рост, живописный портрет с элементами коллажа. Например, «Тысячелетний старик с черными сухими кошками» выглядел так: облепленное пухом лицо, тощая фигура, на первом плане – кошки. Пропорции фигур были удлинненными, как обычно у Филонова, лица и руки выкрашены в кирпично-красный цвет. Актер в униформе (белом халате) держал фигуру перед собой, так что виднелись только ступни, и в момент произнесения своего текста высовывался из-за нее.

Была там и настоящая кукла – трехметровая, в лохмотьях и тоже с красным лицом: «Его знакомая».

---

<sup>136</sup> М.Г. Эткинд. *Союз молодежи и его сценографические эксперименты*, с.255.

<sup>137</sup> По другим сведениям, художников была два: П.Филонов и И.Школьник, но костюмы в любом случае делал Филонов.

В том же году, почти одновременно с этой постановкой и даже немного раньше, появился другой спектакль «театра художника» – «Победа над солнцем» Казимира Малевича. Если Филонов эскизов, как правило, не делал, то эскизы Малевича, по-моему, достаточно хорошо известны.

То, что на них изображено, никак не назовешь персонажами в костюмах: это комбинации различных геометрических объемных тел и плоских фигур – конусов, цилиндров, шаров, треугольников; и каждая комбинация предельно точно выражала образ. Главные действующие лица, будетлянские силачи, которым предстояло разрушить все, что имело отношение к старому миру, были собраны из конусов и напоминали не то роботов, не то рыцарей в доспехах. Путешественник по всем временам состоял из черно-белых треугольников; Похоронщик – из красных и коричневых прямоугольников и квадратов; Трусливый прятался под жестким каркасным пиджаком и шляпой, между ней и воротником не было ни головы, ни лица, руки болтались, ноги передвигались словно сами собой; Толстяк состоял, главным образом, из огромного красного живота, а его красная шарообразная бутафорская голова внезапно отлетала.

И в том, и в другом случае художник создавал жесткую форму, которая существовала независимо от актера. Конечно, и в «обычном» театре художник часто не просто рисует костюм, а делает эскиз персонажа, и на сборных выставках, где представлено достаточно много работ, всегда можно увидеть эту разницу. Но здесь мы видим не изображение актера в роли, это самостоятельные существа, собственно говоря, большие куклы, которыми актер управляет изнутри. У каждой такой фигуры раз и навсегда заданный характер, больше в такой образ внести нечего, актер здесь не требуется.

В том же направлении работал итальянский футурист Ф.Деперо, который, разрабатывая костюмы к балету «Песнь соловья» по заказу Сергея Дягилева, «по-

пытался сделать танцоров всего лишь живым “энергетическим ядром”, функция которого – приводить в движение пластические костюмы»<sup>138</sup>. Дягилева, заметим в скобках, это, естественно, не устраивало, и сотрудничество не состоялось, но эта неудача не остановила Деперо.

Узнав, что Дягилеву понравился сюжет футуристического балета «Зоологический сад», он уже без всякого заказа начинает работать над эскизами. Героями спектакля должны были стать животные, решенные в гротесковом ключе. «Поднявшаяся на задние лапы корова с золотыми кольцами серег, в соломенной шляпке с пером, раскрыв над головой желтый зонтик с колокольчиками на ручке, поила из ведра лопухого кролика. Орангутанг в цилиндре, с сигарой в зубах. Медведь в очках, фуражке и с трубой. Наряду с двуногими должны были действовать и четвероногие: золоторогий сохатый, нарядившийся в клетчатую попону в виде фрака и повязавший на шею галстук-бабочку. Зебра и гиппопотам, белка и носорог. Наконец, фантастический белый лебедь, чья голова (маска) просунута сквозь корпус скрипки, при этом длинный клюв оказывался ее декой»<sup>139</sup>.

И здесь мы видим, что присутствие актера не требуется; главным персонажем «театра художника» становится искусственное живое существо, тот же «гибрид» человека и куклы – с той разницей, что этот персонаж более абстрактен, чем традиционная кукла, идея передается только посредством линий, форм, движения действующих лиц на фоне декораций. Деперо осознал, что для осуществления его замысла следовало бы «полностью отказаться от присутствия человека и заменить его живым автоматом, то есть новой марионеткой свободных пропорций, выполненной в фантастическом выдуманном стиле, способной

---

<sup>138</sup> В.И. Березкин. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века, с.219.

<sup>139</sup> Там же.

обеспечить парадоксальную и удивительную жестикуляцию»<sup>140</sup>.

Наконец слово произнесено – «театру художника» потребовалась марионетка!

Для следующих «пластических драм» Деперо, судя по сценариям, требовались то ли рисованные, то ли виртуальные персонажи; во всяком случае, и «Акробатические убийства и самоубийства», и «Электрическое приключение» очень напоминают современную анимацию. Было бы очень интересно сравнить их и проследить эволюцию, но Деперо здесь, по-моему, уже уходит от кукол и, следовательно, увел бы и нас в сторону от темы.

А в 1918 году Деперо поставил спектакль «Пластические танцы», в котором действовали совместно деревянные, ярко окрашенные марионетки и игровые персонажи. Принципиальной разницы между ними не было: и те, и другие для Деперо были лишь элементами пластической композиции. Он мечтал о создании нового художественного мира, где человек, предметы, животные предстали бы в новом преобразованном облике и новых взаимосвязях, мечтал сделать театр равным по своим возможностям кинематографу, то есть способным совершать любые преобразования, свободно оперировать пространством и временем; и вместе с тем театр должен был оставаться театром, то есть – по Деперо – не фотографически изображать действительность, а творить новые художественные миры.

Но если вся партитура спектакля разрабатывалась раз и навсегда, если от представления к представлению ничего не менялось, если все персонажи – живые, кукольные, механические – превращались лишь в элементы пространства, не проще ли было бы однажды снять это на

---

<sup>140</sup> В.И. Березкин. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века, с. 220. Приведенная цитата взята автором из книги В. Passamani. *Depero e la scena da «Color» alla scena mobile 1916-1930*. Turin, 1970.



пленку? Что, если не объемную анимацию, пытался создать Деперо? Создается такое ощущение, что только отсутствие цветного кинематографа помешало ему совершить следующий шаг. Опять – как в случае с Крэггом – похоже, художник придумал то, для чего еще не существовало технических средств.

Как бы там ни было, нас во всем этом интересует соотношение человека и куклы, живого и искусственного персонажей. И, как мы видим, между ними иногда ставится знак равенства, тот и другой превращаются в чисто изобразительные элементы.

То же самое можно сказать о фигуринах Эль Лисицкого – для него также не имело значения, кто станет «носителем» пластической и динамической идеи.

Параллельно с Лисицким над созданием театра «марионеток и пластических костюмов» в Германии работал Л.Шрейер. В отличие от супрематиста Лисицкого, он предпочитал эстетику экспрессионизма, но при всех различиях к интересующей нас проблеме – соотношению человека и куклы в рамках представления – они подходили, в общем, одинаково. И тот, и другая воплощали у них обобщенно-символические образы.

Одно время Шрейер возглавлял театральную мастерскую Баухауса – созданного в 1919 году института художественно-промышленного искусства. В Баухаусе возрождалась концепция синтеза, его деятельность была направлена на объединение различных видов творчества и создание единого художественного произведения. В первую очередь – архитектурного, но и театрального тоже. В то же время скульптурную мастерскую возглавлял О.Шлеммер; через несколько десятилетий Шрейер, говоря о своих и шлеммеровских экспериментах по созданию театра, скажет, что Шлеммер и он первыми в Германии стремились к полному раскрепощению, к «сверхмарионетке», соединяя механистичность и «таинственность» (по выражению Клейста) марионетки с образностью.

Через некоторое время, когда основным направлением художественных исканий Баухауса стал конструктивизм, Шрейер ушел оттуда, передав свою мастерскую Шлеммеру.

В начале двадцатых годов в Баухаусе появился театр «механической эксцентрики», созданный под влиянием идей и опытов Шлеммера. «Спектакль – это движение формы и цвета в самых разнообразных вариациях, такая калейдоскопическая игра, изменяющаяся до бесконечности и в своей эволюции подчиняющаяся собственным законам, теоретически составляет сцену тотального театра», – писал Шлеммер. Свои первые постановки в Баухаусе Шлеммер называл «пространственным танцем», а свою кинетическую концепцию – «танцевальной математикой». Композиция пространственного танца была тщательно рассчитана и выстроена, ее геометрия наносилась на планшет сцены. Впервые Шлеммер продемонстрировал этот пространственный танец в эскиз-балете «Триада» (1922-1923).

Начав с живописи, Шлеммер перешел к рельефам и цветным скульптурам и потом ему, по его собственному выражению, «ничего не стоило» перенести эти скульптурные представления на танцоров и сделать их явью в пространственном движении. Иначе говоря, Шлеммер дал своим живописным фантазиям объем и заставил их ожить в сценическом пространстве.

Шлеммер рассматривал три возможных ситуации: человек-актер на сцене; человек-актер и механический аппарат на сцене; человек-актер, преобразованный костюмом, или механический аппарат (робот) на сцене. Эта последняя ситуация требовала до неузнаваемости изменить актера костюмом или заменить его роботом. Так появилась концепция «механического костюма» и «механического театра». В театре «механической эксцентрики» главным атрибутом изобразительного ряда спектакля была кинетика. Теперь уже не имело значения, кто именно бу-

дет носителем движения, и чаще предпочтение отдавалось именно механической марионетке. «Она должна была в движениях выразить весь спектр эмоций. Сценическая композиция превращалась в сложную геометрическую конструкцию из плоскостей, простейших плоских и объемных фигур, механических аппаратов и марионеток»<sup>141</sup>. На сцене стали преобладать абстрактные формы.

В балете «Триада» (или, как его по-другому называют, «Триадическом балете»), состоявшем из двенадцати танцев, выступали три танцора; одним из них был сам художник. Костюмы полностью скрывали и преобразовывали тела актеров. В другом спектакле – «Фигуративный кабинет» – действовали разнообразные плоские фигуры, которые носили спрятанные за ними исполнители, отчасти так, как это было сделано Маяковским и Филоновым.

Механические аппараты К.Шмидта – одного из учеников Шлеммера – не столько взаимодействовали с живым актером, сколько находились с ним в конфронтации. Механический актер стремился вытеснить человека или же заставить его уподобиться себе, утратить человеческую природу и подражать кукле. В каком-то смысле это можно считать применением к театру картезианской философии. Но этот театр можно считать разновидностью искусства играющих кукол лишь с некоторой натяжкой. Любопытно, что сам Шлеммер не признавал и собственных балетов, и созданного его учениками «Механического балета» в полном смысле слова механическим искусством, считая, что здесь не удалось полностью вытеснить личность актера.

Существует еще одна разновидность неживых участников представления (и это, наверное, предельный случай, дальше в этом направлении двигаться некуда). Я говорю о манекенах. Собственно говоря, манекен куклой не

---

<sup>141</sup> *С. Погадаева*. Механическая эксцентрика Баухауса. «Кукарт», первый выпуск.

является, поскольку по самой природе своей для движения не предназначен, но ведь нельзя же считать его только частью декорации. Упоминаю о них здесь лишь постольку, поскольку участие манекена в спектакле всегда так или иначе обусловлено сопоставлением с человеком. Так, Тадеуш Кантор считал, что манекен становится моделью для живого актера, но не заменяет его собой. По его словам, только отсутствие жизни может выразить жизнь. В «Мертвом классе» участвовали старики и манекены детей, которыми они когда-то были; в конце появлялась уборщица – «человеческая машина», – которая сметала сначала мусор, а потом и людей.

В «Драконе» по пьесе Евгения Шварца режиссер В.Шрайман и художник М.Борнштейн (Магнитогорский театр кукол «Буратино») использовали манекены как двойников актеров; «омертвев», персонаж тотчас подменялся манекеном. (Правда, этот прием задолго до них был использован Мейерхольдом в финале «Ревизора».)

Но, повторяю, такой «театр манекенов», скорее, сосуществует с кукольным и выходит за рамки темы этой книги.

Разнообразных кукол охотно используют и в кинематографе (здесь, разумеется, речь идет, главным образом, об игровых фильмах, хотя границы, как уже было сказано выше, чем дальше, тем больше размываются). Роль марionеток в кино представляется двойственной: с одной стороны, их делают в большей или меньшей степени существенным, центральным элементом действия игровых фильмов; с другой – куклы очень рано (по сравнению с существованием кинематографа) стали основным элементом объемной анимации; но обе эти категории никогда не были непроницаемыми по отношению друг к другу. Не случайно уже в немецких экспрессионистских фильмах – начиная с наиболее характерного «Кабинета доктора Калигари» (Р.Вине, 1919) – появляется типичный для роман-

тической литературы персонаж – кукольник. Кино здесь возвращается к двойственному, двусмысленному статусу марионетки, куклы, пытаясь его объяснить, – кукла не является ни неодушевленным предметом, ни живым существом.

Тема зловщей куклы, подчиняющей себе своего хозяина-чревоушателя, встречается во многих фильмах, бесконечно повторяется и варьируется (например, в фильме «Magic» Ричарда Аттерборо, 1977). Кстати, во многих голливудских фильмах 30–40-х годов снимался знаменитый чревоушатель Эдгар Берген со своей куклой Чарли Мак-Карти. В фильме Эдгара Ульмера «Синяя Борода» (1944) кукольник эпохи романтизма переносит на марионеток навязчивую сексуальную идею, состоящую в том, что он непременно должен убивать своих любовниц. Здесь марионетка становится не двойником героя, но идеализированным и инертным двойником его жертвы.

Куда более приятным образом использует марионеток для своих целей робкий влюбленный из фильма «Лили» (Ч.Уолтерс, 1952): он всего лишь «заимствует у них голос», чтобы объясниться с понравившейся ему девушкой, то есть, спрятавшись за марионетками, заставляет их «говорить» вместо себя (собственно говоря, получается, что он, как в обычном представлении, им свой голос «одалживает» и объясняется вместо него кукла). Примерно с таким же простодушием использованы куклы в фильме «Païsa» Роберто Росселини (1946): здесь американский черный солдат смотрит традиционное представление сицилийских «пупи» и, проникшись сочувствием к одной из воюющих сторон, пытается вмешаться в ход событий и разрушает театр. Похожий эпизод есть и у Бернардо Бертолуччи в «Novescento» («Двадцатый век», 1976), только здесь уличный театр разрушают полицейские, которых куклы передразнивают.

Еще немецкие экспрессионисты использовали кукол в своих фильмах, для того чтобы схематизировать и про-

комментировать интригу; подобным же приемом воспользовался Дино Ризи в «Matamore» (1959), где влюбленная пара ссорится и мирится в городском саду, а камера показывает нам расположенный позади них крохотный театрик, где точно так же ссорятся черт и Джуди.

И в совсем недавнем американском фильме «Тарантелла» (режиссер Х. де Митчел; 1996), кажется, больше половины экранного времени отдано куклам. С их помощью одна из героинь рассказывает другой историю своей семьи. Девушка, родившаяся в семье итальянских эмигрантов, но оторвавшаяся от своих корней, приезжает домой, чтобы разобрать вещи, оставшиеся от умершей матери; среди этих вещей есть и предназначенная для нее рукописная книга, но девушка не читает по-итальянски. И тогда подруга матери переводит для нее историю, рассказанную в книге: вот эту историю и разыгрывают для нее и для зрителя куклы.

Таким образом, куклы – оказываются ли они в центре сюжета, критикуют ли действие изнутри или противопоставляют себя персонажам – нередко становятся двойниками персонажей или дублируют само действие фильма.

Во всех описанных случаях куклы оставались куклами, то есть включались в повествование, действовали именно как куклы, откровенно управляемые людьми. Мера условности оставалась та же, что и в кукольном театре, вернее даже было бы сказать, что персонажем этих фильмов, как правило, становится именно кукольный театр; больше того, здесь, чтобы поверить в реальность происходящего, от нас потребовалось бы двойное усилие, для начала нам пришлось бы отождествить себя с персонажем фильма.

Другие куклы естественно входят в реальную среду, изображая фантастическое существо, вторгшееся в действительность. Долгое время самой знаменитой из таких кукол оставался монстр Кинг-Конг («Кинг-Конг» Э.Шедсака и М.Купер, 1933). Почти полвека спустя по-

явился другой сверхпопулярный персонаж – Е.Т., Инопланетянин Стивена Спилберга («Е.Т. the Extra-Terrestrial», 1982). Конечно, и между ними, и позже было множество фильмов с участием кукол-монстров, но я выбрала только самые известные, что называется – «культовые» фильмы. Действие «Е.Т.» происходит в маленьком калифорнийском городке, невероятное существо появляется в самой обычной обстановке, и именно реальность всего окружающего заставляет поверить и в реальность Е.Т. Кукла здесь используется для создания персонажа, подчеркнуто непохожего на человека (думаю, Е.Т. с полным правом можно считать куклой, то есть искусственно созданной фигурой, – вернее, здесь использованы несколько фигур разной степени сложности, – управляемой человеком, пусть и не непосредственно, а при помощи электромеханического устройства); именно такой, ни на кого не похожий персонаж лучше всего давал возможность поговорить о любви ко всему живому, так же, как его стремление вернуться на равно далекую от всех персонажей и зрителей фильма планету помогало передать идею «дома». Кукла оживлена в соответствии с законами, существующими в анимации, – скрыто от зрителя, для которого кукла двигается «сама по себе», естественно располагается в реальной среде, – на самом деле куклой при помощи нитей и рычагов управляли пятнадцать кукловодов, которые должны были по словам самого Спилберга «стать единым целым». Двойственность куклы здесь снимается, она остается только персонажем, человек внешне устраняется от управления сценой, она и прочие персонажи фильма полностью равноправны.

Я видела передачу о съемках «Инопланетянина», в которой Спилберг среди прочего рассказывал и о работе над образом главного героя, и меня поразило, насколько его метод совпадает с методом работы Юрия Норштейна. Для Инопланетянина, как и для персонажей Норштейна, буквально заимствовали глаза у хранившихся в павильо-

не фотографий разных людей (главным образом – стариков). Он должен был смотреть, как смотрит, например, Эйнштейн. И, на мой взгляд, именно это сделало куклу живой – как оживает она, когда искусственное тело делает человеческий жест. Правда, сам режиссер остался не вполне доволен результатом и сейчас, через двадцать лет, когда появилась такая возможность, дополнил куклу-Инопланетянина еще и цифровой моделью, желая усовершенствовать ее мимику.

Конечно, фильм так сильно воздействует на зрителя и имеет такой успех не только благодаря самому Инопланетянину, дело не только в удачной кукле, а и в том, что для режиссера это очень личный фильм, в который он вложил много «от себя». И все же не только мы все вместе с другими персонажами фильма полюбили Е.Т., но именно его изображение растиражировано в игрушках и на майках...

Другая категория – ожившие куклы, ожившие игрушки, о которых уже говорилось выше; но если в «Щелкунчике» Гофмана кукла полностью превращается в человека, утрачивая кукольные качества, то кукольные персонажи «Пиноккио» К.Коллоди и «Золотого ключика» А.Н.Толстого действуют именно в качестве ожившей куклы. Причем оживает она непонятным образом, не по желанию и не по вине человека; если он и присваивает божественные функции, то чисто случайно, а вернее всего, оказывается случайным орудием. На примере этих двух сказок, многократно инсценировавшихся и экранизированных как в игровом кино, так и средствами анимации, особенно интересно проследить за вариациями воплощения главного героя и других участвующих в повествовании кукольных персонажей. Два крайних случая – живые актеры и рисованные персонажи – практически соединяются. На сцене или экране для живых актеров и рисованных персонажей, изображающих людей, кукол, а в рисованном фильме еще и животных, существует одна и та же



мера условности, они созданы «из одного материала». И в спектакле театра имени Маяковского, и в игровом фильме «Приключения Буратино» Л.Нечаева, и в одноименном рисованном фильме И.Иванова-Вано нет существенной разницы между Буратино и, к примеру, Дуремаром. Правда, в игровом фильме роли Буратино, Мальвины и других кукол исполняют дети, так что они несколько отличаются от других персонажей, и не только ростом. Разумеется, все сказанное вовсе не означает, что вот этот вот выбор того или иного жанра более правомерен, что одна экранизация «лучше», а другая «хуже», здесь речь может идти даже не о соответствии первоисточнику, чем так дорожили всего несколько лет назад, а о том, что именно хотел взять из этого первоисточника автор спектакля или фильма. И в случае, когда речь идет именно о Буратино, не лишним будет вспомнить, что сказка А.Н.Толстого – пародия, что за кукольными и звериными персонажами скрываются не просто люди, а в большинстве случаев люди хорошо известные, так что здесь использование живых актеров, пожалуй, ближе к замыслу автора.

Одной из экранизаций сказки «Золотой ключик» был фильм, поставленный А.Птушко в 1939 году. Здесь нет необходимости вдаваться в технические подробности, тем более что приемы, использованные при работе над этим фильмом, достаточно подробно описаны самим режиссером и работавшим с ним оператором<sup>142</sup>. В фильме снимались и куклы, и живые актеры; по техническим причинам в некоторых эпизодах актеры подменяли кукол, именно живые актеры выступали в роли кукол, но по сути происходящего кукольные персонажи существовали в той же среде, что и человеческие, выходили за пределы театра и, сохраняя прежний облик, действовали в условиях реальной жизни. Здесь персонажем становилась живая

---

<sup>142</sup> А. Птушко, Н. Репков. Комбинированные и трюковые киносьемки. М., 1941.

кукла, больше того – кукла, не подчиняющаяся своему создателю или хозяину, ожившая вопреки его воле, примерно так, как это происходило с Пьеро в эстрадном номере Филиппа Жанги или с куклами в фильме И.Гараниной «Балаган», хотя в последнем случае куклы не просто обрывали нити, а изменялись, и разница между ними и первоначальными персонажами была примерно такой же, как между гусеницей и бабочкой.

За несколько лет до «Золотого ключика», в 1935 году, А.Птушко поставил куда более знаменитый фильм «Новый Гулливер» – первый в истории мировой кинематографии полнометражный объемно-мультипликационный фильм.

Птушко начал работу в кино в 1927 году, конструктором кукол, и сразу же начал экспериментировать, снимая маленькие кукольные фильмы. В его ранних фильмах был постоянный герой – Братишкин – кукла ростом двадцать сантиметров, действовавшая в реальной обстановке. Птушко был, наверное, не менее одаренным конструктором кукол, чем Владислав Старевич<sup>143</sup>, но, в отличие от него, секретов своих не скрывал, и конструкции его кукол широко использовались впоследствии и другими кукольниками в разных странах, в частности – чешскими мультипликаторами при постановке кукольных фильмов, которые в 40–50-х годах принесли чехословацкой кинематографии мировую славу.

Птушко совместно с художником А.Никитченко и оператором Н.Ренковым разработали методы комбинированной съемки, позволявшие объединить в одном кадре реальную среду и живых актеров с мультипликационными куклами. Успех этих опытов и подтолкнул его к созданию большого комбинированного фильма «Новый Гулливер» (автором кукол была художница Сарра Мокиль).

---

<sup>143</sup> Старевич также в своих фильмах, например в «Волшебных часах», совмещал участие живой актрисы – своей маленькой дочери – с кукольными персонажами.

Фильм имел огромный успех. В нем были не только грандиозные массовые сцены, в которых участвовали сотни кукольных персонажей, причем куклы были замечательно проработаны, а игра их виртуозна; особенный восторг и удивление зрителей вызывали те сцены, в которых участвовали одновременно куклы-лилипуты и живой актер, исполнявший роль Гулливера. (Кстати, в данном случае участие живого актера создавало определенные трудности; объемная анимация – дело трудоемкое, процесс съемок полнометражного фильма растягивается на несколько лет. И за те три года, пока делался фильм, снимавшийся в нем мальчик успел заметно вырасти.)

Здесь соединение живого актера с кукольными персонажами оправдывалось не только необходимостью совместить разномасштабных героев; фильм был задуман как «сатира на современное капиталистическое общество, выполненная средствами острого гротеска»<sup>144</sup>. То есть куклы были использованы не для того, чтобы показать существо, отличное по своей природе от человека, а скорее чтобы продемонстрировать существо, отличное по своей природе от советского и единственно правильного человека, и потребовались в основном для того, чтобы вызвать к ним соответствующее в этом смысле отношение. Птушко и в записи звука использовал довольно забавный прием: при записи актеров на роли кукол-лиллипутов он, изменяя частоты прохождения звука в момент записи, изменял и тембр живой речи актера, доводя его до предельно высокого звучания, едва ли не до писка, и тем самым добивался характерного «кукольного» голоса персонажей, соответствия голоса и внешности. Особенно сильный эффект это создавало, конечно, в сценах диалога Гулливера с лилипутами.

Невозможно, да наверное и нет необходимости, перечислять все фильмы с использованием кукол; так или иначе, их можно разделить на несколько основных групп:

---

<sup>144</sup> *И.Иванов-Вано*. Кадр за кадром. М., 1980, с.94.

фильмы, где куклы использованы именно в качестве кукол и остаются скорее вставным эпизодом, более или менее связанным с основным сюжетом (как, например, «Лили»); фильмы, где кукла, оставаясь куклой, действует среди людей («Magic») или где куклы и люди действуют в реальной среде («Золотой ключик»); фильмы, где кукла исполняет роль живого фантастического существа («Е.Т.»), и, наконец, фильмы, где живой актер оказывается в кукольной среде («Волшебные часы», «Новый Гулливер»).

Кроме кукол, в последние годы часто используются виртуальные персонажи (равно как и виртуальная среда). Так, например, в фильме «Джуманджи» дети, открыв коробку с игрой, выпускают на волю целый фантастический мир, пронизывающий, опутывающий и подчиняющий себе реальность. По настоящим улицам несутся, перескакивая через настоящие автомобили, виртуальные хищники; виртуальные лианы прорастают через настоящий дом, превращая его в джунгли.

В последней по времени версии «Пиноккио» главный герой, до тех пор пока не становится настоящим живым человеком, представляет собой нечто среднее между куклой и трехмерным компьютерным персонажем; вернее, сначала снимали настоящую куклу, что позволяло сохранить материальность персонажа, постоянно напоминая нам о том, что это все-таки деревянный человечек, а потом образ доделывали на компьютере, что давало свободу движений и возможность вписаться в реальную среду.

Конечно, говоря о куклах в кино, нельзя не вспомнить фильм Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» – и не только потому, что в нем появляются марионетки. Собственно говоря, марионетки в нем скорее присутствуют, чем действуют, играющая кукла появляется только в одном эпизоде. На мой взгляд, существеннее другое: для Александра весь окружающий его мир наполнен жизнью, нет резкой границы между людьми и предметами, как нет

непреодолимой преграды между живыми и умершими. Это особенно легко заметить при чтении сценария. Александр, в одиночестве исследующий квартиру бабушки, разглядывает статую – «обнаженную белую даму с отрубленными руками. Она стояла, наклонившись вперед, и задумчиво глядела на Александра. Он много раз видел ее раньше, но никак не мог решить, считать ли ее чуточку живой и в таком случае немножко опасной, хотя в то же время необъяснимо привлекательной. Сейчас, в одиночестве, обнаженная дама с отрубленными руками была определено живая, он чувствовал это нутром»<sup>145</sup>.

Мир театральной иллюзии, с рождения знакомый персонажам фильма (поскольку театр – дело жизни нескольких поколений семьи Экдаль), переплетается с реальным миром, который, в свою очередь, лишь часть другого, неизмеримо большего и более сложного мира или соединения миров. «Дядя Исак утверждает, что мы окружены множеством миров, наслоенных один на другой. Он говорит, что кругом кишат привидения, духи, призраки, морюки, демоны, ангелы и дьяволы. Он утверждает, что даже самый малюсенький камешек живет собственной жизнью»<sup>146</sup>.

И разумеется, в разговоре о куклах в кино никак нельзя обойти куклу – возлюбленную Казановы в фильме Феллини. В ней ничего от суррогата, напротив: это идеальная подруга, лишенная недостатков, она ничего не требует, ничем не ограничивает героя, не сковывает его свободы, не мешает ему. «Гениальная догадка Феллини состоит в том, что единственной женщиной, способной по-настоящему вдохновить и воодушевить Казанову, в конечном счете становится... кукла. С куклой, с прелестным манекеном эпохи рококо, этот поденщик алькова превращается в поэта любви, ремесленник – в виртуоза,

---

<sup>145</sup> *И. Бергман*. Фанни и Александр. В кн. Бергман о Бергмане. М., 1985, с.329.

<sup>146</sup> Там же, с. 456.

наемный работник – в творца. Безмолвный, изящный манекен, словно сошедший с полотен Фрагонара, ничем не помешает свободному полету вдохновения. Только с бездушной куклой Казанова равен самому себе, только ей он может раскрыть и подарить свою душу, а она не сможет отвергнуть его дар»<sup>147</sup>.

Понимаю, что переход к телевидению заставит нас резко спуститься с высот, на которые мы поднялись, говоря о Бергмане и Феллини, но что поделаешь, если здесь куклы существуют только для развлечения.

Первыми кукольными персонажами на телевидении, кажется, были хорошо всем известные герои передачи «Спокойной ночи, малыши». С годами они изменялись, одни персонажи уходили, другие появлялись, но суть от этого не менялась: кукла оставалась автономным существом, механизм управления куклами был скрыт от зрителя; кукольная суть персонажа настолько забывалась, что в одной из передач промелькнул забавный сюжет: Хрюшу повели на выставку театральных кукол, и там он сначала испугался при виде Снежной королевы, а потом живо стал интересоваться, из чего она сделана, то есть резко подчеркнул различие между ею и собой, воспринимая ее как существо по самой природе своей иное, чем он сам. Правда, кукла в этот момент была лишь объектом, предметом, экспонатом выставки, как становится предметом и всякая театральная или кинокукла, перестав быть персонажем, «играть роль». Но любопытно, что телевизионные куклы постоянно отождествляют себя, – если можно говорить об их восприятии себя, хотя об этом можно судить по их поведению, – с людьми, они «на равных». Заставка, которая идет до и после передачи (в том числе и кукольная, как предварявшая и завершавшая несколько лет тому назад «Спокойной ночи» пластилиновая застав-

---

<sup>147</sup> *Т. Бачелис*. Венеция в искусстве Висконти, Стреллера и Феллини. «Випперовские чтения», 1986.

ка А.Татарского или последняя по времени создания перекладочная заставка Ю.Норштейна), и мультфильм, который зверюшки смотрят вместе с нами, существуют в другой системе условности, с этими персонажами Хрюша и Степашка себя никак не связывают.

Точно так же в передаче «Выставка Буратино» оживал на телеэкране Буратино (появившийся на экране, возможно, даже раньше кукол из «Спокойной ночи»). Героem здесь не был человек с куклой: Художник – Вадим Курчевский – и Буратино опять-таки существовали на равных, если между ними и можно было обнаружить какую-то разницу как в персонажах, то это была разница в возрасте, это было различие опыта, разный уровень профессиональных знаний и навыков. Буратино являлся воплощением детей, присылавших свои рисунки, Художник оставался самим собой. Собственно говоря, Буратино вел себя по отношению к Курчевскому именно так, как вел себя по отношению к папе Карло персонаж «Золотого ключика».

В других детских передачах участвуют одновременно живые, рисованные и кукольные персонажи – без каких-либо объяснений сосуществование разнородных фигур принимается как данность, и в этом случае точки отсчета смещены, реальным не воспринимается никто. Можно вспомнить, например, уже не существующую передачу «Кактус и компания».

Уже почти пятьдесят лет на телеэкране существует «Маппет-шоу»; сегодня эта известная во всем мире «труппа» представляет собой не только эстетическое, но и социологическое явление. Muppets внесли заметное обновление в искусство играющих кукол: в самом деле, экран телевизора, для которого они были специально созданы, заменил им ширму кукольника. Это была первая удачная замена кукольному театру: сохраняя все достоинства выступления на театральной сцене, представления Muppets были избавлены от его основного недостатка, то есть не-

обходимости держать дистанцию как между куклами и публикой, так и между самими куклами.

Впервые Muppets, придуманные Джимом и Джейн Хенсон, появились на экранах в 1954 году, в скромной местной программе NBC, под названием «Sam and friends»; этим пятиминутным представлением начинались вечерние передачи для взрослых. Передача имела огромный успех и продержалась восемь лет, обрастая новыми персонажами. В конце шестидесятых появился цикл «Sesame street», в семидесятых – еще несколько передач («Saturday night», «Jug-band Christmas»). Джим Хенсон, начавший работать с телевизионными куклами еще студентом, постепенно оказался во главе настоящей кукольной империи. Но он не только управлял, он сам придумывал и тексты, и персонажей, и создавал новые материалы.

В 1978 году в карьере Muppets произошел существенный поворот: они стали единственными исполнителями (в отличие от передач, где участвовали вместе с людьми) в полнометражном фильме, предназначенном для показа как по телевидению, так и на большом экране.

Такая долгая карьера не могла обойтись без изменений стиля, происходивших независимо от разрастания «семьи» (так называли своих персонажей их создатели). Первые Muppets были вполне абстрактными, лишь несколько черточек напоминали об их зооморфном характере. Постепенно облик персонажей начал изменяться, они приобретали то традиционные, вполне реалистические черты животных, то антропоморфный характер. Неизменным оставалось лишь требование делать куклу как можно более легкой, прочной и подвижной; это относится как к маленьким куклам, так и к большим, представляющим собой нечто среднее между куклой, маской и костюмом (то есть те куклы, которых актер водит изнутри, управляя ими уже не рукой, а всем телом).

Персонажи «Sesame street» – или, на российском телеви-



дении, «Улицы Сезам» – это и реальные люди, и сказочные персонажи. Появление этих кукол в реалистической декорации, среди реальных людей никак не объясняется, они сосуществуют с людьми так же естественно, как, скажем, домашние животные, с той разницей, что разговаривают на одном языке с людьми. Отличие этих персонажей от Muppets (кроме внешних различий) состоит в том, что Muppets в своей передаче были ведущими, хозяевами; человек был гостем в их мире, их среде; с одной стороны, граница между живыми и кукольными персонажами все же оставалась, с другой, поскольку такой же человек, как зрители (более того – хорошо известный всем человек), попадал в этот мир, существовал в нем, общался с окружающими, этот мир делался реальным. На «улице Сезам» люди и куклы живут вперемешку, граница проходит только по экрану, между актерами и зрителями. Но, как мы видим, это мало что меняет в восприятии.

Каждый раз, разбираясь в природе условности того или другого вида кукол, я начинаю с вопроса о том, для чего в том или другом случае понадобилось использовать именно эту форму, почему потребовались именно кукольные, а не живые или рисованные персонажи, и насколько оправданным был этот выбор. Говоря об использовании куклы на телевидении, особенно интересно разобраться в том, почему понадобились «кукольные» ведущие. И здесь выясняется, что во многих случаях человек пытается подражать кукле, скрыться под маской, приближающей его к кукольному персонажу. И происходит это в тех случаях, когда ведущему нечего сказать от своего имени. Поскольку здесь речь идет, главным образом, об анимации, удобнее всего взглянуть на передачи, существовавшие до недавнего времени и существующие сегодня на телевидении и рассказывающие об этом искусстве. «Аниматека» Натальи Лукиных и «Анимация от А до Я» Ирины Марголиной и Марка Ляховецкого обходились обычными ведущими (правда, в «Аниматеке» суще-

ствовал рисованный двойник ведущей, но самостоятельной роли у этого рисованного персонажа не было, фигурка всего лишь напоминала о хозяйке передачи). А вот вообще парадокс: в передаче «Мультиазбука» обошлись без кукол, но ведущий – Тимофей Мультияхин (артист Евгений Стычкин) – ничего не говорит «от себя», просто произносит текст, играет роль и в этой роли вольно или невольно приближается к облику анимационного персонажа. Судя по анонсам еще одной передачи, премьеры которой еще не состоялась, люди зашли в подражании куклам еще дальше и намерены в буквальном смысле слова влезть в шкуры рисованных и кукольных персонажей «КОАП». Но это уже несколько уводит нас в сторону от проблемы.

В чем же смысл соединения в одном пространстве, в одной среде, в одной реальности телевизионного экрана человека и куклы или, если вспомнить, к примеру, Братьев Пилотов с «Чердачка Фруттис» или героев ежедневной «информационно-успокоительной» передачи «Тушите свет», человека и виртуальных персонажей? Разница здесь, главным образом, лишь в технике исполнения, суть дела от этого не меняется. Куклы ли служат своего рода «приманкой», которая должна привлечь нас к разговору с гостем студии, или же гость, интересный сам по себе, должен втянуть нас в общение с куклой или виртуальной трехмерной фигурой, заставить нас обратить на нее внимание? Думаю, куклы дают возможность более свободно высказываться, могут позволить себе задавать провокационные вопросы, не рискуя вызвать раздражение: ответить кукле – все равно что самому себе или никому, это практически монолог. Кукла не заискивает перед собеседником и не смотрит на него свысока: она по самой природе своей зависима, несамостоятельна.

Существует еще один аспект, главным образом, коммерческий, но достаточно интересный и с точки зрения психологии. Возможно, с самого начала, когда кукольные персонажи только появлялись на телеэкране, это и

не учитывалось, но, так или иначе, сейчас система существует. Кукольные персонажи превращаются просто в кукол, в обычные игрушки. Конечно, это происходит не только с куклами – ведущими телепередач: за рубежом давно можно было купить и Е.Т., Инопланетянина, и Альфа, да и у нас продавались Карлсоны, Буратино и Чебурашки. Только что, к столетию Сент-Экзюпери, Францию буквально наводнили всевозможные Маленькие Принцы и Лисы, в том числе и куклы. Но все эти выдернутые из книг и фильмов персонажи в реальной жизни оказываются неживыми, утрачивают всякий смысл и превращаются в простые сувениры в буквальном смысле слова – в напоминания о любимом произведении, вроде фотографий актеров. Но здесь мы уже переходим в другую область – психологии игры, напрямую с темой книги не связанную.

Так что же происходит, когда человек появляется на сцене или экране рядом с куклой не в качестве кукловода, а равноправным партнером? Кукла может либо приравниваться в природе одушевления к человеку – мы ведь видим, что они общаются между собой на равных, либо человек подчеркивает различие своей и кукольной природы (как в спектакле «Божественная комедия»). В том и другом случае это попытка расширить границы кукольного театра, создать некий новый жанр. И кукла, и человек при этом стремятся к большей свободе.

Кукла, изначально бывшая исключительно антропоморфной, освободилась от необходимости внешнего подobia человеку. Ее развитие состоит не только в том, чтобы посредством усложнения системы управления, добавления лишних ниток, использования электроники и другими способами добиться большего правдоподобия; напротив, современные куклы часто оказываются упрощенными до предела.

Кукловод перестал скрываться за ширмой, все чаще он

открывает свои секреты, он вышел к публике открыто, и это потребовало от него превращения в актера.

Но, как бы там ни было, кукольник – безразлично, в кино или театре, – в отличие от художника, режиссера, имеющего дело с элементами готового мира, должен создавать свой мир заново. Кажется, все ему позволено, ничто не сковывает его свободы в созданном им самим мире, где он должен творить и формы, и жест, и сюжеты. Он должен быть поэтом, художником, ремесленником, аниматором, режиссером, актером...

И кукольнику захотелось максимально воспользоваться своей свободой: во второй половине XX века кукольниками завладела мечта о тотальном театре, созданном тотальным человеком. Из этого эстетического смешения и кипения вышли все новые разновидности кукол и кукольного искусства: абстрактные куклы и ожившие формы, гигантские куклы и микро-куклы, театр в воде, проекции, огромные труппы и солисты-виртуозы, куклы, специализирующиеся в различных видах зрелищных искусств, в мюзик-холле, на телевидении. Конечно, как и везде, здесь появились свои выдающиеся фигуры и свои шедевры, но в большинстве случаев безграничная свобода в выборе средств привела лишь к неразборчивости и невнятности. До тех пор пока кукольники существовали в рамках собственных традиций, эти традиции создавали или заменяли собой культуру. Освободившись от «ремесла», выйдя из рамок кукольного театра и забредая на чужие территории, кукольник не столько начал изобретать новое, сколько повторять, и часто не лучшим образом, старые театральные формы. Под предлогом стремления обогатить куклу и расширить поле ее деятельности слишком часто в результате получались посредственные спектакли плохого театра. Выйдя к публике и заговорив от собственного имени, кукольник должен стать одновременно и актером. В этом нет ничего невозможного, и, как показывает опыт, не всегда путь идет именно в этом на-

правлении – кукла может включиться в ткань «человеческого» спектакля, и при этом от актеров не требуется виртуозное мастерство кукловода.

В кукольном искусстве, как и в любом другом, сказывается технический прогресс. Если несколько десятилетий назад, допустим, древних ящеров изображали – показывали в кино с помощью остроумных и изобретательных съемок обычных ящериц и черепах, сейчас можно создать практически любое электронное чудо, не говоря уж о виртуальных персонажах, дающих возможность и, отождествив себя с этим персонажем, войти в любую реальность, и воздействовать в интерактивных фильмах на этих персонажей, изменяя по своему усмотрению сюжет. И чем совершеннее технологии, чем меньше остается места для чуда, тем сильнее воздействуют самые простые вещи. Всегда остается нечто, неподвластное технологиям, существующее за их пределами. Всегда остается необъяснимым тот момент, когда оживает для нас сложно устроенный Инопланетянин или обычная шерстяная варежка (ведь по сути в фильме Качанова, внутри кукольного фильма, речь тоже идет о человеке и кукле).

---

---

## Послесловие

**К**уклы существуют так давно, они настолько тесно связаны с нашей жизнью, так часто используются различными видами искусства, что в этой книге оказалось возможным охватить лишь, так сказать, «надводную часть айсберга»: ведь мы лишь чуть-чуть затронули тему куклы в литературе и совсем не говорили о куклах в изобразительном искусстве: живописи, графике... Не шла речь и о сопоставлении объемной и рисованной анимации, хотя разделение, которое пришлось произвести для данной работы, представляется мне достаточно насильственным, да и во многих фильмах используется не одна техника анимации, а несколько – кукольная и рисованная, объемные куклы и перекладки, натурные съемки в сочетании с анимацией, не говоря уже об участии людей в рисованных фильмах или рисованных персонажей – в игровых. Но, выбрав путь, приходится придерживаться его до конца.

На этом пути я попробовала проследить, как развивалось (да и развивалось ли вообще) кукольное искусство с древнейших времен и до наших дней, как и насколько оно было связано с другими видами игрового искусства; вер-

нее сказать, попробовала выяснить, с какой целью и в какой степени кукла делалась участницей того или другого представления.

В самом начале искусство было синтетическим, отдельно кукольных представлений не было, да, собственно, не было еще и самих представлений. Человек не выделял себя из окружающего мира, существовал в единстве с природой и, облачаясь в шкуру животного, не осознавал, что становится персонажем, отличным и от него самого, и от того, кого изображает; взяв в руки предмет и наделив его таинственной жизненной силой, не осознавал, что тем самым дает начало кукольному искусству, так же как, рисуя на стенках пещеры, не знал, что из этого разовьется искусство изобразительное, а также, как в последнее время принято считать, и анимация, которая тем самым из младшей сестры кинематографа превращается в его далекого предка. И когда у человека возникли представления о сотворении мира и его самого, в них, в этих представлениях, обнаруживается ощущение полного родства с куклой: ведь и человек точно так же, как и она, был вылеплен из глины или вырезан из дерева...

Первые куклы (вернее, первые сделанные человеком куклы, если самыми первыми куклами считать руки-ноги) предназначались для магии, с их помощью пытались воздействовать на природу и других людей. Этим кукол незачем было оживлять, они и без того обладали таинственной жизнью, как обладают своей таинственной жизнью камень или дерево.

Потом, когда человек стал старше и, как ему казалось, умнее, он захотел ощутить свою власть над куклой. Теперь конструкция куклы изменилась, части тела стали подвижными – иначе как бы она смогла плясать по приказу человека?

Кукла развлекала – многочисленные подтверждения этому мы находим в текстах древних авторов. И вместе с тем служила философам идеальной моделью, при помощи

которой они могли иллюстрировать свои представления о мироздании, о месте человека в мире, о свободе воли и так далее.

Но и кукла не осталась в долгу – она принялась пародировать, высмеивать человека и продолжает, как мы видим, делать это и по сей день.

Когда появились профессиональные кукольники, отношения между человеком и куклой усложнились: теперь существовали кукла, кукловод и зритель. Но, конечно, до появления настоящего театра было еще очень далеко.

Постепенно кукол становилось все больше, они делались все разнообразнее. Огромные и совсем крошечные, неподвижные и изумлявшие ловкостью и разнообразием движений. В конце концов, из всего этого разнообразия постепенно выделилось то, что и стали считать собственно кукольным театром. Для этого, конечно, требовалось, чтобы вообще появился театр и чтобы куклам было кому подражать. Потому что на каком-то этапе своего развития кукла попыталась из образа человека превратиться в его подобие. Она изображала человека вообще, заимствовала его голос и движения, роли и костюмы; кукольным оставалось только тело.

Конечно, не было в истории такого времени, чтобы везде и все куклы стали одинаковыми, в каждой стране складывалась собственная система, и, если построить таблицу, в которой соединились бы все куклы всех времен и народов, мы ясно увидели бы, что куклы самых разных конструкций и систем управления, от простейших до очень сложных, существовали и существуют одновременно.

У кукол богатая и полная приключений история, не менее драматичная, чем человеческая. И люди, сделавшие куклу своей спутницей – или пожелавшие стать спутниками куклы, с какой стороны посмотреть, – должны были разделить ее судьбу. Кукол изгоняли из городов и жгли на кострах, кукольников преследовали и отлучали



от церкви, считалось, что они знают с нечистой силой.

Но кукла – и человек, который был с ней неразлучен, – все выдержали, все вытерпели, сумели выжить и потихоньку старались отвоевывать новые пространства.

Как только появился кинематограф, куклы заявили о своем праве занимать экран наравне с людьми; первые же кукольные фильмы до сих пор считаются непревзойденными шедеврами.

Но постепенно как-то так получилось, что кукольное искусство стало считаться детским развлечением. Точно так же, как и анимация в течение очень долгого времени прочно считалась «искусством для детей», да и теперь, надо сказать, нередко звучит ласково-пренебрежительное определение: «мультяшки», «мультяшки». Потому нельзя сказать, чтобы это были давние, отжившие взгляды. Совсем не так давно, и пятнадцати лет не прошло с тех пор, как поэт Давид Самойлов на вопрос о кукольном театре честно ответил, что, как ему кажется, главная функция кукольного театра «осталась прежней – быть театром для детей». И заметим, что, по его мнению, она такой и была изначально, как будто бы кукольное искусство с самого начала исключительно для детей и создавалось. «Мне кажется, – признается он, – для взрослого зрителя это некая театральная экзотика – как если бы обучили вдруг медведя и медведицу выступать в роли Гамлета и Офелии... Наверное, многие со мной не согласятся, но, по-моему, наиболее действенно это искусство именно как детский театр, потому что куклы – та условность, которую очень хорошо воспринимают дети. В кукольном театре можно все сыграть для детей и далеко не все для взрослых»<sup>148</sup>. Вот так вот просто и незатейливо решался замечательным поэтом вопрос о возможностях и задачах кукол.

Конечно, это всего лишь одно из мнений, но я привожу его именно как пример того, насколько мог заблуж-

---

<sup>148</sup> «Театр», 1987, № 7, с. 132.

даться (хотя каждое заблуждение – заблуждение лишь для тех, у кого иная точка зрения) даже такой умный, тонкий, талантливый и при этом нежно любящий кукольное искусство человек. Что уж тут говорить о других?

Что оставалось делать куклам? Куклы стали доказывать свою взрослость и самостоятельность. И так же, как в какой-то момент с экранов практически исчезла анимация для детей, а режиссеры поголовно принялись трактовать сложные проблемы и попутно исследовать новые технические возможности, – так и куклы захотели играть трагедию, набросились на «большую литературу», потребовали равноправия. Возможно, это был всего лишь подростковый бунт, как знать... Девочка, которой отчаянно хочется быть взрослой, через несколько лет с упоением будет покупать своему ребенку те игрушки, которые не купили когда-то ей и, скрывая (а иногда и не скрывая), что делает это и для собственного удовольствия, снова включится в игру.

Это не теоретические рассуждения. В театре «Тень» мне рассказали, что родители буквально требовали поставить какой-нибудь спектакль для самых маленьких, для младших дошкольников. Театр, как говорится, пошел навстречу пожеланиям зрителей. Поставили спектакль, рассчитанный на детей от двух с половиной лет. И что же? На представлениях неизменно оказывается больше взрослых, чем детей. И ни для кого из родителей это не является принудительной обязанностью, ни один не «отбывает время», более того – еще неизвестно, кто получает больше удовольствия от происходящего на сцене, дети или родители.

А мы – я имею в виду тех, кто практически или теоретически занимается искусством играющих кукол, – продолжаем решать все те же вопросы: что могут и чего не могут делать куклы, что должны и чего не должны делать куклы да и зачем, собственно говоря, они нам нужны?

Кукольное искусство тем временем снова стало синте-

тическим, теперь уже спорят и о том, что является кукольным искусством, а что не является; какой театр и какой спектакль можно считать кукольными, а какой нельзя; до какой степени человек имеет право подменять собой куклу, сохраняя за собой название кукловода, и в какой момент превращается просто в актера.

Примерно то же самое происходит и в анимации. Делались даже попытки подсчитать, сколько процентов поккадровой съемки дают фильму право называться анимационным.

Мы стараемся дать ответ на все эти частные вопросы, но ведь за века и тысячелетия еще ни одному ученому, ни одному философу не удалось объяснить, что такое душа, ни один не разгадал тайну жизни. А пока мы будем искать ответ на эти главные вопросы, пока будем пытаться понять, где она, граница между живым и неживым, нам не обойтись без кукол. И поскольку вечные вопросы потому и вечные, что на них вечно ищут и никогда не найдут ответа, куклы останутся с нами навсегда.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Анимационные записки.* Сборник, выпуск 1. М., 1991.
- Асепи С.* Фантастический киномир Карела Земана. М., 1979; Мир мультфильма. М., 1986.
- Багратион-Мухранели И.* Похвала свету и тени. В журнале «Искусство кино», 1999, № 12.
- Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М., 1983.
- Бергман о Бергмане.* М., 1985.
- Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997.
- Закржевская Л.* Вадим Курчевский. М., 1987.
- Иванов-Вано И.* Кадр за кадром. М., 1980.
- Йорик.* История марионетки. СПб., 1913, М., 1990.
- Каранович А.* Мои друзья куклы. М., 1971.
- Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры. В журнале «Декоративное искусство СССР», 1978, № 2.
- Мифы народов мира,* тт. 1–2. М., 1980–1982.
- Мудрость вымысла.* Сборник. М., 1983.
- Мультипликация, аниматограф, фаитоматика...* Сборник. Киев, 1989.
- Новацкий В., Уварова И.* Она родилась вместе с человеком. В журнале «Кукарт», первый выпуск.
- Норштейн Ю.* Метафоры. В журнале «Искусство кино», 1994, № 8; Снег на траве. В журнале «Искусство кино», 1999, № 10.
- Образцов С.* Моя профессия. М., 1981.; Зачем людям театр кукол. В журнале «Театр», 1978, № 7.
- Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Проблемы синтеза в художественной культуре.* Сборник. М., 1985.

*Симонович-Ефимова Н.* Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980.

*Смирнова Н.И. И...* оживают куклы. М., 1982; Искусство играющих кукол. М., 1983.

*Соломошк И.Н.* Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра объемных форм. М., 1992; Куклы выходят на сцену. М., 1993; Ваянг бебер: театр или магический обряд? Старинное представление картин на острове Ява. М., 2001; Марионетки Италии. В журнале «Кукарт», 1994, № 2.

*Створение фильма.* Сборник. М., 1990.

*Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. Л., 1928.

*Тетерин С.* «Двойняшки» – пермский оракул для гадания и привлечения личной удачи. К., 2000.

*Феллини Ф.* Делать фильм. М., 1984.

*Фрейденберг О.М.* Семантика постройки кукольного театра.

*Художники советского мультфильма.* М., 1978.

*Шуман П.* Радикализм театра кукол. В журнале «Кукарт», первый выпуск.

*Юнг К.Г.* Человек и его символы. СПб., 1996.

*Юрковский Х.* Четыре принципа. В журнале «Театр», 1987, № 7; Кукла между ритуалом и театром. В журнале «Кукарт», первый выпуск; Стимуляторы развития театра кукол. В журнале «Кукарт», 1994, № 5; Пупи сицилиани. В журнале «Кукарт», № 2, без даты.

*Françoise Gründ.* Le sexe des marionnettes. Fonctions du corps, secret de l'art. «Puck», 1989, № 2.

*Magnin Ch.* Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Paris, 1862.

*Les marionnettes.* Paris, 1982.

*Pavis P.* Dictionnaire du théâtre. Paris, 1987.

*Sordi I.* Le sacré et le profane. Les géants procesionnels en Italie. «Puck», 1990, № 3.

*Vrielynck R.* Le cinéma d'animation avant et après Walt Disney. Bruxelles, 1981.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	5
I. Человек и кукла .....	17
II. Кукла в пространстве сцены и экрана. Из чего может быть сделано тело куклы.....	68
III. Кукла и слово. Двойственность куклы .....	116
IV. Кукла и человек рядом .....	156
Послесловие .....	194
Библиография .....	200

**Василькова Александра Николаевна**  
**ДУША И ТЕЛО КУКЛЫ**

ПРИРОДА УСЛОВНОСТИ КУКЛЫ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА:  
ТЕАТР, КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ

**Серия «Волшебная флейта»**  
**Подсерия «В поисках смысла»**

**В оформлении обложки**  
**использован акварельный рисунок**  
**«Флорентийский народный кукольник**  
**с Пульчинеллой», 1839**

**Редактор *И. Парина***  
**Компьютерная верстка и дизайн *Г. Егорова***

ИД № 03974 от 12.02.01 г.  
Подписано в печать 10.12.02. Формат 84x108/32  
Печать офсетная. Гарнитура «Newton»  
Усл.-печ. л. 10,92. Тираж 1500 экз. Заказ № 5486

Книги издательства «АГРАФ» оптом и в розницу  
можно приобрести в издательстве, а также  
заказать наложенным платежом по адресу:

**129344, Москва, Енисейская ул., 2**

**E-mail: [agraf.ltd@ru.net](mailto:agraf.ltd@ru.net)**  
**<http://www.ru.net/~agraf.ltd>**

**т./ф. 189-17-35**  
**т. 189-17-22**

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных диапозитивов на ГИПП «Вятка».  
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.









Одна из сложных мизансцен  
где все подчинено живописному ре



«МАСТЕРА ИЗ КЛАМСИ»,  
съемки с помощью технологии объемной мультипликации

**В** первые кукла как объект исследования рассматривается одновременно в театре, кино и других видах искусства. Как складываются взаимоотношения человека и куклы в различных видах искусства? Менялись ли эти взаимоотношения с ходом времени? Каким образом? Что представляет собой тело куклы — видно всякому. Что такое кукольная душа — не знает никто. Кажется, она окутана еще большей тайной, чем душа человеческая. Тем сильнее влечет к себе эта тайна.

ISBN 5-7784-0226-0



АГРАФ