

А. Д. АВДЕЕВ

ИНДОНЕЗИЙСКИЙ ТЕАТР «ВАЯНГ КУЛИТ»

Традиционный яванский кукольный театр «ваянг кулит» — выдающееся явление индонезийской культуры¹. Существует много разновидностей ваянг кулит, различия между которыми сводятся, в основном, к разнице в репертуаре.

По жанру — это кукольный театр. Куклы — плоские, вырезанные в профиль, как правило, из хорошо выделанной буйволоковой кожи². Они укрепляются непосредственно на роговую или бамбуковую трость (гапит), удерживающую куклу в вертикальном положении и служащую для ее передвижения. Руки у кукол подвижны, ими управляют также с помощью роговых или бамбуковых палочек (чемпурит), прикрепленных к кистям рук куклы. Необходимыми принадлежностями представления являются экран (келир) из белой ткани, натянутой на раму и окаймленной красными полосами, и два банановых ствола, лежащих параллельно экрану. В них кукловод втыкает трости кукол. Экран освещается специальной лампой (бленчонг), в которой горит кокосовое масло. Она помещается сверху между экраном и кукловодом.

Кукловод (даланг), сидящий перед экраном, — единственный исполнитель всего представления. Он управляет куклами, поет вступительные песни, ведет диалог за кукол, произносит ремарки, характеризующие место действия, дирижирует оркестром, выполняет необходимое по ходу действия звуковое сопровождение. Аккомпанирует представлениям ваянг кулит оркестр национальных инструментов (гамелан). Музыканты располагаются справа и слева от даланга за его спиной.

Многие европейские авторы до сего дня относят традиционный театр ваянг кулит к жанру теневого театра. Так, голландские исследователи называют ваянг кулит *Schaduw spel* или *Schimmenspel*, английские — *Shadow play*, немецкие — *Schattenspiele*, французские — *le théâtre des ombres*. Некритически следуя зарубежным источникам, советские исследователи ваянг кулит также именуют его «теневым театром»³. Особенно категоричной в этом утверждении оказалась Л. А. Мерварт, автор наиболее обширной статьи об индонезийском (или, как она его называет, «малайском») театре. Сравнивая ваянг кулит с другими видами теневого театра — китайским и турецким — и не видя между ними су-

¹ Прежде этот вид театра иногда называли «ваянг Джава» — яванский ваянг, а теперь часто называют «ваянг Индонесиа» — индонезийский ваянг, подчеркивая его общендонезийское значение.

² Отсюда и его название: «ваянг» — значит театр, а «кулит» — кожа. Для новых видов ваянг кулит используются и толстая бумага или картон, видимо, в целях экономии средств.

³ В. Трутовский, Яванские ваянги, сб. «Быт», «Труды этногр. археол. факультета МГУ», вып. 4, М., 1928; Л. А. Мерварт, Малайский театр, сб. «Восточный театр», Л., 1929; В. Г. Триссман и Т. К. Шафрановская, Индонезийский театр теней, сб. «Хочу все знать», вып. 3, Л., 1960; А. Я. Федотов, Ожившие силуэты, М., 1961.

щественной разницы, Л. А. Мерварт пишет, что «малайская культура дает нам своеобразный тип представлений, в котором действующими лицами являются одни только тени» (разрядка моя.— А. А.)⁴. Эта точка зрения нашла отражение и в «Театральной энциклопедии», в статье «Ваянг», написанной также Л. А. Мерварт⁵.

При внимательном рассмотрении имеющихся в нашем распоряжении материалов, и прежде всего самих кукол ваянг кулит, возникает ряд вопросов, заставляющих усомниться в правильности укоренившейся квалификации ваянг кулит как теневого театра. Однако, прежде чем приступить к анализу кукол ваянг кулит, напомним, что именно понимается специалистами под наименованием «теневого театр».

Теневым театром обычно называется такой кукольный театр, в котором воздействие на зрителя осуществляется с помощью теней, отражаемых на ярко освещенный экран. При этом именно тень и только тень, проецируемая на экран, является способом выражения художественного образа и средством эстетического воздействия на зрителя; кроме этой тени зритель ничего не видит. И далеко не всякая тень может служить указанным художественным целям. Как правило, если иногда решение не требует какого-либо специфического постановочного приема, теневое изображение обязательно должно быть резко очерченным, четким по контуру. Для этого куклу во время представления обычно плотно прижимают к экрану⁶.

Известные нам теневые театры существуют обычно в двух различных формах: театры прозрачных кукол (китайский, турецкий), где зрителю демонстрируется тень цветная, иногда — полихромная; и театры теневые в буквальном смысле слова, т. е. театры непрозрачных кукол, отбрасывающих на экран темную тень (японский, сиамский, русский).

В первом случае куклы раскрашиваются прозрачными красками, в другом — они вырезаются из случайного, «бросового» материала и имеют вне демонстрации крайне невзрачный вид, ибо это не играет абсолютно никакой роли: ведь важен только хорошо вырезанный контур, обеспечивающий выразительность тени. В фондах Музея антропологии и этнографии АН СССР (МАЭ) хранится собрание кукол театра ваянг кулит, содержащее пятьдесят девять экземпляров. Они поступили в МАЭ в разное время и от разных лиц, и, к сожалению, ни одна из шести коллекций не представляет собой полного комплекта, необходимого для того или иного спектакля ваянг кулит. Тем не менее даже по ним мы можем вполне судить о характере этого вида кукольного театра⁷.

Особый интерес представляют собой три коллекции, поступившие в МАЭ непосредственно из Индонезии еще в конце XIX — начале XX в.⁸ Куклы индонезийского (точнее — яванского) театра не подходят ни к одной из описанных выше форм теневого театра. Прежде всего, куклы ваянг кулит вырезаны из толстой непрозрачной кожи и на свет не просвечиваются. Но несмотря на это куклы эти ярко и полихромно раскрашены, причем непрозрачными красками типа гуаши, а некоторые из них обильно покрыты позолотой. Таким образом, если считать ваянг кулит

⁴ Л. А. Мерварт, Малайский театр, сб. «Восточный театр», стр. 133.

⁵ Театральная энциклопедия, т. I, М., 1961, стр. 871.

⁶ А. Я. Федотов, Ожившие силуэты, сб. «Пионерский театр теней», М., 1958; БСЭ, т. 42, стр. 210, «Теневой театр».

⁷ Мне удалось также ознакомиться с собраниями кукол ваянг кулит в Музее искусства народов Востока (Москва) и в Музее антропологии им. Д. Н. Анучина при МГУ. Последнее из них является наиболее полным и содержит более ста фигур. Изучение этих собраний подтверждает полностью высказанную в данной статье точку зрения.

⁸ Коллекции МАЭ, №№ 158, 241, 1796.

теневым театром, где «действующими лицами являются одни только тени», то и раскраска, и позолота кукол предстанут совершенно бессмысленными, коль скоро никто, кроме кукольника и музыкантов, не видит этих кукол во время спектакля. Больше того, лица кукол окрашиваются в различные цвета в зависимости от характера изображения персонажа. Основных цветов четыре: черный, красный, белый и золотой. Многоцветно и пестро раскрашиваются и костюмы кукол, причем опять-таки различная раскраска костюма также характеризует изображаемый персонаж. Если не видеть этой раскраски, если следить только за тенью, как это полагается в теневом театре, то трудно, пожалуй, невозможно разобраться, кого же изображает кукла. Что же это за странный театр, который скрывает от зрителя наиболее эффектное — яркую раскраску кукол, вынуждая его довольствоваться только их темными тенями?

Один из главных героев индонезийской космогонии — Батара Гуру — наносится контурной линией в профиль на широком фоне, изображающем храм или гору. И только сам этот фон вырезан по контуру⁹. Естественно, что при демонстрации зритель может увидеть на тени только фон, очертания же фигуры героя он при всем желании видеть не может; для этого нужно смотреть на фигуру со стороны кукольника.

Кроме того, при демонстрации в театре ваянг кулит куклы помещаются, в отличие от других систем теневого театра, на некотором расстоянии от экрана (втыкаются в банановые стволы) и при показе к экрану не прижимаются, что не может обеспечить четкого изображения. Вместо него зритель должен созерцать расплывчатую тень с размытыми контурами.

Все это настолько противоречит сущности теневого театра, что даже при формальном анализе кукол вынуждает усомниться в правильности отнесения ваянг кулит к этому жанру. Возникает вопрос, как же смотрели прежде и смотрят теперь в Индонезии спектакли традиционного театра ваянг кулит? Где и каким образом располагаются зрители, и неужели же никогда и ни при каких обстоятельствах никто из них не видел кукол ваянг кулит во всем, так сказать, великолепии их причудливой раскраски? Для чего же (а вернее, для кого) эти куклы так изобретательно украшались?

В 1957 г. в Ленинград приезжала группа индонезийских артистов «Культурная миссия Индонезии». В ее составе был известный даланг Видипражитна. Он согласился по моей просьбе показать свое искусство небольшой группе сотрудников Института этнографии. Сначала даланг показал работу с куклами в жанре «ваянг голек» (деревянные трехмерные тростевые куклы), а потом стал демонстрировать кукол ваянг кулит.

Во время демонстрации ваянг голек Видипражитна сидел к нам лицом, но перед показом ваянг кулит он повернулся к нам спиной и уже в таком положении продолжал представление. Никакого экрана здесь не было и в помине, но на стене все время порхали причудливые расплывчатые тени. Таким образом, зрители видели и кукол и их мелькающие тени. Заподозрив в этом не случайность, а какую-то непонятную еще мне закономерность, я спросил руководителя делегации профессора Сугарда, почему даланг вдруг повернулся к зрителям спиной, что, с точки зрения европейца, невежливо. И профессор Сугарда ответил: «Как раз наоборот! Вы у нас сегодня — самые почетные гости. Даланг хотел вам показать своих кукол именно так, как он привык это делать в Индонезии для самых уважаемых гостей».

⁹ Th. Raffles, The history of Java, London, 1817, vol. 1, стр. 336. Подобная кукла имеется в собрании Музея антропологии им. Д. Н. Анучина при МГУ (колл. № 79).

Значит, в Индонезии даланг сидит спиной к самым уважаемым зрителям? Но в таком случае эти зрители видят не только тени, так как даланг помещается перед экраном, а зритель — за его спиной. Почетные зрители в Индонезии могли, следовательно, видеть прежде всего работу даланга и его кукол и одновременно неясные мелькающие тени их — на экране.

А вот другой факт: в книге журналиста В. Островского «Таноана», посвященной Индонезии, есть следующие строки: «В Джакарте, в президентском дворце, раз в месяц устраиваются представления ваянга — теневого кукольного театра (опять «теневого»? — А. А.). Мне посчастливилось увидеть это зрелище... Все куклы плоские. Они вырезаны из буйволловой кожи и удивительно красиво и ярко раскрашены. Не менее интересно смотреть на кукол и с другой стороны экрана, где отчетливо видны их тени — причудливые кружевные контуры...»¹⁰. «Не менее интересно»... Стало быть, основной интерес все же был связан с созерцанием самих кукол, и автор смотрел кукол, т. е. представление кукольного, а не теневого театра.

Таковы факты. Как видно, они противоречивы: в литературе ваянг кулит именуется теневым театром, в действительности зрители (по крайней мере — часть их) смотрят самих кукол.

Естественно, что в свете этих последних данных определение жанра ваянг кулит становится еще более затруднительным. В самом деле, если театр ваянг кулит является теневым, как это утверждается в европейской литературе, то получается, что наиболее почетные и уважаемые зрители, которые смотрят кукол, тем самым видят представление с второстепенной, так сказать, закулисной стороны. Кто же в таком случае смотрел основное представление, т. е. игру теней?

Вопрос о том, что видит зритель во время спектакля, — вопрос далеко не праздный. Выяснение его дает нам возможность точно определить, с каким жанром театрального искусства в данном случае мы имеем дело. Присутствие зрителя в театре определяет весь смысл театрального представления. Только во время спектакля и осуществляется социальное назначение театра. Именно зритель в театре, стремление удовлетворить его эстетические потребности, стремление воздействовать на него наиболее эффективным способом и вызывает к жизни в конечном итоге разнообразные жанры театрального искусства. Смотря по тому, что показывают зрителю, смотря по тому, что он видит и слышит, и различаются жанры театрального искусства. Где же размещались зрители на спектаклях театра ваянг кулит и что они при этом видели?

Еще в конце XIX в. исследователь индонезийского театра Л. Серрурье писал, что при представлениях «ваянг пурво» (а это наиболее древняя форма ваянг кулит) «женщины помещались в передней части дома» и видели только тени кукол, «мужчины, напротив, сидят со стороны даланга»¹¹. Таким образом, в конце XIX в. при представлениях ваянг кулит зрители были разделены на две группы, и во время спектакля мужчины любовались мастерством даланга и видели кукол во всем их великолепии, женщины же довольствовались созерцанием теней. Поэтому для мужчин ваянг кулит был кукольным театром, а для женщин — теневым. Подобное расположение зрителей было обычным и наиболее распространенным, о чем Серрурье пишет дальше: «Это мне сообщают из подавляющего большинства мест, как о нормальном (разрядка моя. — А. А.) размещении зрителей»¹². Не ограничиваясь этим общим указанием,

¹⁰ В. Островский, Таноана, М., 1962, стр. 14.

¹¹ L. Serrurier, De Wajang Poerwa, Leiden, 1896, стр. 199.

¹² Там же.

Серрурье приводит ряд сообщений из отдельных районов Восточной и Средней Явы, подтверждающих высказанное им положение. Он приходит к заключению, что «помещение женщин за экраном, а мужчин — со стороны даланга является самым древним обычаем при представлениях театра ваянг пурво¹³. Современный крупный исследователь яванской культуры М. Коварубиас указывает, что для Явы подобное размещение зрителей было правилом¹⁴. О таком размещении зрителей в свое время писали многие исследователи, и в том числе Пунсен, Рассерс и другие.

Существенно важным представляется заключение Серрурье о том, что в отношении размещения зрителей решающую роль сыграли еще доисламские верования, которые пережиточно сохранились и после принятия яванцами ислама. Нет ничего удивительного в том, что ислам не уничтожил, а закрепил этот обычай, согласующийся с исламскими догмами о подчиненной роли женщины в обществе¹⁵.

В книге Р. Меллема о куклах ваянга есть чертеж индонезийского дома, где происходят спектакли ваянг кулит. На нем обозначено расположение экрана, даланга и зрителей¹⁶. Из чертежа следует, что и поныне мужчины размещаются на веранде дома (пендапа). Все они сидят за спиной даланга и видят, следовательно, самих кукол и работу даланга. В дверях дома, ведущих в его внутренние помещения (далем), натягивается экран. Между экраном и местом, где сидят мужчины, образуется площадка (прингитан), на которой располагаются даланг с куклами и оркестр. Женщины сидят во внутреннем помещении дома и видят только тени на экране, слышат музыку оркестра, пение и рецитации даланга¹⁷.

Интересно отметить, что в некоторых случаях, когда устроители представления не располагали достаточным помещением, экран помещался так близко к стене, что находиться за ним не было физической возможности, и тогда все зрители, независимо от пола, смотрели спектакль со стороны даланга. Тем не менее экран при таком представлении наличествовал, хотя его назначение как принадлежности теневого театра сводилось к нулю. Еще более странным может показаться наличие экрана при дневных представлениях (а такие тоже существовали, как сообщают Пунсен и Серрурье), если не предположить, что экран мог выполнять и какую-то другую функцию.

Отдельные факты, сообщаемые Серрурье и Рассерсом¹⁸, свидетельствуют о дальнейшей эволюции этого древнего зрелища. В некоторых

¹³ Там же, стр. 202—203.

¹⁴ M. Covarrubias, *The Island of Bali*, New York, 1956, стр. 238.

¹⁵ Наиболее древняя форма ваянг кулит сохранилась, можно полагать, на о. Бали, где ислам не получил распространения, а сам остров считается заповедником древней культуры. Здесь мужчины также сидят за спиной даланга, женщины видят только тени. См. M. Covarrubias, *The shadow play. The Theatre in Bali*, «Theatre Arts Monthly», 1936, vol. XX, № 8, стр. 631.

¹⁶ R. L. Mellema, *Wayang puppets*, Amsterdam, 1954, стр. 67.

¹⁷ Наиболее внимательные собиратели коллекций, например Стюрлер, чье собрание кукол ваянг пурво поступило в МАЭ в 1885 г., всегда отмечали раздельное размещение зрителей как нормальное. В описании, приложенном к своей коллекции, Стюрлер писал: «При свете лампы их (т. е. кукол.— А. А.) двигают перед занавесью, разделяющей зрителей так, что мужчины сидят в освещенной половине, а женщины — в тени».

Интересно отметить, что об этом характерном размещении зрителей еще в начале XX века было сообщено и на русском языке неизвестным автором, скрывшимся под инициалами М. А. Он писал: «Позади занавеса усаживаются актер, мужчины и дети, почему во время игры им видны также и куклы, тогда как женщины сидят по другую сторону и видят только тени» («Театр и искусство», 1910, № 42, стр. 784). К сожалению, на это указание никто не обратил внимания.

¹⁸ См. L. Serrurier, Указ. раб., стр. 198; W. H. Rassers, *Over de oorsprong van het Javaansche Tooneel*. «Bijdragen tot de Taal-Land en Volkenkunde van Nedetl. Indie», Deel 88, 1931, стр. 345.

случаях, когда спектакль устраивался днем, экран либо поднимали **кверху**, либо опускали вниз, так что кукол показывали из-за него, как из-за ширмы. Иногда экран убирали совсем, но, хотя в данном случае **вместо экрана** оставалась совершенно пустая деревянная рама, зрители **все равно** рассаживались со стороны даланга. Подобное размещение сохранялось и при представлениях **ваянг келитик** (плоские деревянные куклы) и даже **ваянг голек** (театр объемных деревянных кукол). Такова сила древних традиций.

Итак, мы установили, что в древности зрители на представлениях **ваянг кулит** размещались **раздельно**, и мужчины смотрели кукольное представление, а женщины — **теневое**. Как же обстоит дело в Индонезии теперь, когда **яванский традиционный ваянг кулит** стал **общеиндонезийским театром**, а многие установления **адата**, связанные с положением женщины в обществе, уже потеряли свою былую силу? Вот что пишет по этому поводу **индонезийский проф. Прийоно**:

«Зрители могут находиться по обе стороны **келира** (т. е. экрана) — и спереди и сзади... По древнему обычаю перед экраном имели право сидеть только мужчины, а женщины размещались **позади экрана**. Но в наши дни этот обычай уже не соблюдается, и все зрители рассаживаются по своему усмотрению — кто где хочет¹⁹».

Однако сведения, сообщаемые многочисленными информаторами **индонезийцами**, с которыми мне приходилось беседовать, всегда подтверждали существование **раздельного размещения зрителей**, и обязательно такого, при котором **мужчины видят кукол**, а женщины — **только тени**. Информаторы постоянно отмечали древность этого обычая. Особенно интересно отметить, что те **индонезийцы**, которые сообщали о современном способе размещения зрителей, по принципу «кто где хочет» вне зависимости от древнего обычая, тем не менее никогда не забывали подчеркнуть, что **лучшими местами все же считаются места за спиной даланга**, т. е. в прошлом «**мужские**», что их всегда стараются занять в первую очередь и что почетные гости помещаются непременно только здесь. Места за экраном, где можно видеть только тени, занимают обычно те зрители, которые опоздали к началу спектакля и которым не хватило места за далангом. Они довольствуются тенями и восприятием спектакля «**на слух**», только бы не лишиться любимого зрелища совсем.

На картине **индонезийского художника Висаде** «Театр теней на о. Бали» изображено современное представление **ваянг кулит**²⁰. Все зрители без различия пола и возраста помещены художником со стороны **даланга** и вокруг него. Экран натянут так близко от стены, что за ним невозможно поместиться ни одному человеку. Интересно, что художника, видимо, совсем не интересуют тени кукол, потому что на экране нет никаких теней. Зато сами куклы выписаны во всем их **многокрасочном великолепии**.

Итак, во время представлений **ваянг кулит** основным зрителем всегда был тот зритель, который помещался за спиной даланга и видел ярко раскрашенных кукол, а не их тени. Первоначально это были зрители **мужского пола**, впоследствии — зрители-гости, и те, кто успевал занять лучшие места. Экран в процессе его исторического развития обнаруживает тенденцию к **исчезновению**. Если бы **ваянг кулит** был действительно **теневым театром**, экран не мог бы исчезнуть ни при каких обстоятельствах: без экрана **теневого театр существовать не может**.

¹⁹ Прийоно, Кукольный театр в Индонезии, «Иностранная литература», 1957, № 1, стр. 243.

²⁰ «Lukisan-lukisan koleksi ir. dr. Sukarno», t. IV. Пекин, 1961, № 16, стр. 21—22.

Возможно ли после всего изложенного продолжать называть ваянг кулит по-прежнему теневым театром? Ответ, думается, может быть только отрицательным. Ваянг кулит представляет собой совершенно исключительное, уникальное явление в истории кукольного театра, и именовать его следовало бы «театр плоских кожаных кукол», так как основной его зритель — мужчины — всегда созерцали игру кукол, а не теней. Именно так и определяет этот жанр крупный исследователь яванских театральных представлений Теодор Пижо. В словаре местных терминов, приложенном к его труду «Яванские народные представления», слово «ваянг» определено так: 1) кукла, употребляемая в кукольном театре; 2) кукольный театр различных видов, преимущественно театр плоских кожаных кукол — ваянг пурво или ваянг кулит, сопровождаемый, как правило, музыкой гамелан салендро»²¹. О том, что ваянг кулит не теневой театр, совершенно ясно пишет Р. Л. Меллема: «Ваянг не теневой театр. Ошибочное представление о ваянге как о теневом театре возникло в результате ошибочного понимания его европейцами... Под термином «ваянг» надо понимать плоскую или объемную куклу, используемую во время представления. Поэтому представление ваянга — это театральная постановка с куклами в роли актеров... Отсюда следует, что тень, отбрасываемая на экран, имеет второстепенное значение»²².

Тем не менее, несмотря на все эти факты, наибольшее распространение получила противоположная точка зрения, а именно — представление о том, что ваянг кулит — теневой театр. Впервые эту точку зрения высказал в 1817 г. в своей двухтомной «Истории Явы» бывший английский губернатор Явы Томас Раффлз, который утверждал, что во время представлений ваянг кулит зрители созерцали тени кукол²³. К вопросу, каким образом случилось так, что Раффлз присутствовал на представлении теневого, а не кукольного театра, нам придется еще вернуться. Вопрос этот носит далеко не случайный характер. Вслед за Раффлзом ваянг кулит называли теневым театром и Пунсен (несмотря на то, что он первый отменил разделение зрителей в соответствии с полом), и Рассерс (несмотря на то что он впоследствии много сделал для исследования происхождения ваянга) и многие другие²⁴.

На основании чего же исследователи отнесли представления ваянг кулит к жанру теневого театра?

В индонезийском языке многие слова, заимствованные с яванского, вместо «в» пишутся через «б». Напр., слово «голландский» вместо яванского «вланди» пишется как «бланди», сталь, броня — соответственно вместо «ваджа» — «баджа», видение — «вахью» — «бахью», граница — «ватас» — «батас», мудрый — «виджаксана» — «биджаксана», современный — «вару» — «бару» и т. д. Имеется в индонезийском языке и слово «баянг» (видимо, соответствующее яванскому «ваянг») и обозначает оно... тень.

В индонезийском языке слово «ваянг» употребляется в двух основных значениях: 1 — изображение человека из кожи (дерева) для театра; кукла, марионетка; 2 — индонезийский теневой или кукольный театр²⁵.

²¹ Th. Pigeaud, *Javaanse Volksvertoningen*, Batavia, 1938, стр. 28.

²² R. L. Mellema, Указ. раб., стр. 5.

²³ Th. Raffles, Указ. раб., vol. I, стр. 337—338.

²⁴ C. Poensen, *De Wajang*, «Mededeelingen van Wege het Nederl. Zendelinggenootschap», т. XVI, 1872; «Encyclopedie van Nederl. Indie», vriede Deel, Leiden, 1921, стр. 395—404; «Aanvuleingen en wijzigingen», 1935, стр. 1630—1632; M. Covarrubias, *The island of Bali*, New York, 1956, стр. 193, 218; F. Bowers, *Theatre in the East*, New York, 1956, стр. 218; G. A. de Jong, *Nusantra, Wunderwelt Indonesia*, Wien, 1959, стр. 167.

²⁵ См. «Индонезийско-русский словарь», составл. Р. Н. Коригодским, О. Н. Кондрашкиным и В. М. Зиновьевым, М., 1961

Яванское слово «ваянг», понимаемое как «театр», вошло в качестве составного во многие определения различных театральных жанров как в яванском, так, позднее, и в индонезийском языке. Кроме названий различных видов кукольного театра, как напр. ваянг кулит (кулит — кожа), ваянг пурво (пурво-древний), ваянг гедог (значение слова «гедог» неясно), ваянг голек (голек — древняя кукла), ваянг келитик (келитик — яв. плоская деревянная кукла) и т. д., это слово входит в наименования: ваянг бебер — представление с показом картин (бебер — разворачивать), ваянг топенг — театр актёра в маске (топенг — маска), ваянг вонг или ваянг оранг — театр актёра (вонг — яв. человек, оранг — инд. человек) и т. д. Некоторые сугубо современные понятия выражают также с помощью этого слова, напр. кино — ваянг гамбар (гамбар — картина), цирк — ваянг куда (куда — лошадь) и т. д.

Не составляет большого труда установить, что во всех приведенных примерах слово «ваянг» понимается, как театр.

Однако в древних яванских хрониках это слово, как и индонезийское «баянг», обозначало тень. Можно думать, что это отчасти и дало основание европейским исследователям с легкостью назвать ваянг кулит теневым театром (ваянг — тень, кулит — кожа).

Тем не менее у нас есть основания утверждать, что само слово «тень» (ваянг) понималось древними яванцами в ином смысле, совсем не так, как его толковали европейцы XIX—XX столетий.

Более того, примеры, взятые из самых разнообразных языков — и африканских, и азиатских, и даже европейских, — обнаруживают, что понимание слова «тень» гораздо шире привычного толкования (тень — отражение предмета).

Имеющиеся в нашем распоряжении языковые материалы можно классифицировать, в основном, по трем группам.

Первая группа — одно и то же слово употребляется для выражения двух понятий, одно и то же слово обозначает и «тень» и «душа человека». Это прежде всего у многочисленных народов Сибири: негидальское «ханян», эвенкийское «хенян», эвенское «ханян», ороческое «ханян», удэгейское «ханя», нанайское «панян», ульчское «панян», орокское «паня», селькупское «ти», нганасанское «саданга», «сыданга», ненецкое «сиданга», у манси — «ис» — душа, а «исхор» — тень. У народов Африки: у бангала (болоки) — «элилинги», у бакаонго — «мфуму куту», у ашанти — «сунсум»²⁶. По-вьетнамски «бонг» — тень, силуэт, а «бонг виа» — душа. Наконец, подобное же двойное значение имеет и латинское «умбра».

Вторая группа — понятие о тени уточняется в смысле «душа умершего». Души умерших предков понимаются как тени, а тень человека — это его душа, которая после смерти переселяется в потусторонний мир, где и продолжает свое существование как тень, кстати сказать, вполне материально себе представляемая. Так, у ватсонга словом «нтжхути» или «шитжхути» обозначается и «тень» и «душа умершего человека», у йоруба для этого существует слово «оккан»²⁷. У китайцев словом «инь» обозначается «тень, загробный мир». Отсюда производные: «инь цин» — «день рождения умершего родителя», т. е. «день рождения тени», а «инь чжай» или «инь ди» — «могила», т. е. место, где находится тень. Необходимо отметить, что кукольный теневой театр по-китайски называется «инь си» («си» — развлечение, представление, а «инь» — тень, загробный мир), где применяется тот же самый иероглиф, что и для сло-

²⁶ См. Б. И. Шаревская, Старые и новые религии тропической и южной Африки, М., 1964, стр. 67, 82, 160

²⁷ Б. И. Шаревская, Указ. раб., стр. 56, 144.

ва «тень». В узбекском языке для обозначения понятия «тень, призрак» существуют два слова: «шарпа» и «арвох». Одновременно с этим «арвох» понимается, как «душа умершего», «дух предков». В таджикском языке для обозначения тени также имеется два слова — «шабах» и «арвох», при этом «арвох» — это множественное число от «рух», что значит — «духи умерших».

С несколько неожиданным толкованием слова (на первый, конечно, взгляд) мы встречаемся при переходе к европейским языкам. Оказывается, и известное латинское «умбра» тоже понимается как тень умершего; английские слова «shade» и «shadow» переводятся, как тень и дух умершего (отметим, кстати, что теневой театр по-английски «shadow play»); немецкое «schatten» — тени умерших, умершие, душа усопшего, а «schattendienst» — культ теней умерших (опять-таки кстати: «schattenspiele» — теневой театр!)... Интересное сообщение по этому поводу мы находим в известном толковом словаре немецкого языка братьев Гримм. В статье «Schatten», которое авторы считают равнозначным латинскому *umbra*, голландскому *Schaduw* (а *schaduwspel* — теневой театр), английским *shade* и *shadow*, шведскому *skugga*, датскому *skygge*, составители словаря пишут: Schatten — душа покойного. Представление о душе как тени не чуждо немецкому представлению, т. к. существует мнение, что душа после смерти продолжает призрачное существование в качестве тени²⁸.

Представление о тени как душе умершего мы находим и в русском языке (см. «Толковый словарь живого великорусского языка», собранный Вл. Далем, — «тень»).

И, наконец, третья группа — слово «тень» осмысливается как призрак, бесплотный дух. Однако, часто это понятие все же связывается с представлением об умершем. Подобное толкование мы находим в языках латинском, итальянском (*ombra*; ср. итал. *ombra sinesi* — китайский теневой театр и *l'ombra eterna* — могила), английском, французском (*l'ombre*; ср. *les ombres chinoises* — китайские тени²⁹), финском (*varjo*), японском (кагэ; ср. кагэ сибай — теневой театр), болгарском (сяпка), датском (*skygge*; ср. *skyggespil* — теневой театр), чешском (*stin, prihrak* — тень загробная, *říše stínu* — царство теней), латышском (*ēne, ēnu valsts* — царство теней), чувашском (мелка), суахили (кивули), балуба (мвелефу) и т. д.

Из приведенных лингвистических примеров можно заключить следующее: 1) представление о тени как «душе», «душе умершего» распространено достаточно широко; 2) представление о тени эволюционирует: на более ранних ступенях развития представление о душе совпадает с представлением о тени, позднее это представление осмысливается как «призрак», но не теряет смысловой связи с представлением об умершем человеке; 3) в наименованиях теневого театра (наименованиях поздних) сохранилось древнее представление о тени как «душе умершего». Это существенно важно для решения вопроса о происхождении теневого театра как жанра. С большой долей вероятности мы можем предполагать, что именно в этом смысле и понималось в древности яванцами слово «ваянг» — тень (тень — душа).

Кроме того, слово «ваянг» (*wajang* — тень) можно рассматривать в качестве сложного слова³⁰. Если с этой точки зрения мы попытаемся про-

²⁸ W. u. J. Grimm, Deutsche Wörterbuch, vol. VIII, стр. 2246.

²⁹ Многие историки кукольного театра считают, что именно так был назван теневой театр в Европе, так как появился он из Китая.

³⁰ См. «Индонезийско-русский словарь», составленный Р. Н. Коригодским, О. Н. Кондрашкиным и Б. И. Зиновьевым, М., 1961, стр. 1169—1170.

анализировать слово «ваянг» (wajang), мы прежде всего обнаружим, что в яванском языке словом «янг» (jang) выражалось понятие «дух», точнее — «дух умершего». В индонезийском языке это слово сохранилось в редуцированной форме (янг-янг — jang — jang) и переводится как «боги, божества», можно думать, «предки»³¹. В то же время словом «ва» (wa) обозначались старший брат или старшая сестра отца или матери. В индонезийском языке существует слово «уа» (ua), или «уак» (uak), что переводится как «дядя, тетя», т. е. старший брат или старшая сестра отца или матери³². Так же обращаются к пожилым людям, когда хотят выразить им свое почтение. Таким образом, сложное слово «wa jang» можно понимать как «тени», «тени умерших старших», т. е. «предки»³³. Наиболее древний вид театра ваянг кулит — ваянг пурво. Если «ваянг» понимать как «тень», а «пурво» значит «древний» или «первый», то «ваянг пурво» следует понимать как «древние тени». И это, несомненно, указывает на отношение этого театра к «теням», т. е. «душам умерших».

Из многочисленных фактов, накопленных этнографией, хорошо известно, что представление о тени как двойнике человека, человеческой душе (или как об одной из его душ, которая существует вместе и рядом с человеком, а после его смерти переселяется в иной, загробный мир, где и продолжает свое существование в форме тени) было очень широко распространено.

Об этом в свое время сообщали многие этнографы и археологи³⁴. Так, напр., еще Тейлор писал об этом: «Почитание теней умерших составляет одну из обширных ветвей религии человечества». И в другом месте — «Дух, или призрак, являющийся спящему... имеет вид тени, и, таким образом, последнее слово вошло в употребление для выражения души».

Многочисленные примеры этому приводят и Тэйлор, и Штернберг и другие этнографы³⁵.

Представление о душе как тени нашло свое отражение в многочисленных фольклорных произведениях. Так, например, в удэгейской сказке рассказывается, как в лунную ночь один человек шел по тундре, а его тень вдруг отделилась от него и убежала. А он сильно испугался и стал

³¹ Примеров подобного перехода от «предка умершего» к «божеству» этнография дает очень много.

³² В словах, заимствованных с яванского, в индонезийском языке «в» переходит часто в «у», подобно переходу «в» в «б», как это отмечалось в свое время.

³³ Иное толкование происхождения слова «ваянг» предлагает Коваррубиас (см. Coarribias, The island of Bali, стр. 316). Он обратил внимание, что у балийцев существует уверенность, что после кремации души кремируемых становятся предками и получают наименование «дева-янг» (dewa-yang). Кроме того, все так называемые местные божества (т. е. как раз наиболее древние.— А. А.), а также предки именуется у балийцев «сангхианг» (Sanghyang). A Sang и huang или «уанг» — это термины, которыми обозначается все священное.

Кроме того, слово «дева» (dewa) является санскритским синонимом для «янг» (yang). А так как ваянг, несомненно, связан с почитанием предков, Коваррубиас приходит к заключению, что «дева янг» (dewa-yang) легко со временем могло перейти в «ва-янг» (wa-yang). Как бы там ни было, несомненной является связь наименования этого вида театра с древнейшими обрядами почитания предков. Об этом будет сказано ниже. Изменение понятия, в частности — значения слова «ваянг» (сначала «предки», впоследствии «театр»), не должно казаться странным: это закономерное явление (См. А. Д. Авдеев, Происхождение театра, Л., 1959).

³⁴ См. Г. Шурц, История первобытной культуры, вып. 2, М., 1923, стр. 636; В. Харузина, Этнография, вып. I, М., 1909, гл. XVI. Представление о душе; В. И. Равдоникас, История первобытного общества, ч. II, Л., 1947, стр. 111; М. О. Косвен, Очерки истории первобытной культуры, М., 1953, стр. 149.

³⁵ Э. Тэйлор, Первобытная культура, М., 1939, стр. 266—267, 348 и др.; Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936.

заговариваться³⁶. В другой сказке, у селькупов, рассказывается, как один человек попал в загробный мир к теням умерших³⁷.

Интересно отметить, что аналогичные же представления нашли свое отражение и в художественной литературе. Вспомним хотя бы историю Питера Шлемиля, героя одноименного произведения Шамиссо, вспомним сказку Андерсена об ученом и его тени, вспомним поэтичнейшую сказку Уайльда о рыбаке, из-за любви к русалочке отрезавшего свою тень и потерявшему из-за этого свою душу.

В «Божественной комедии» Данте, когда герой попадает в чистилище и встречается с душами умерших, последние сразу узнают, что к ним пришел живой человек, так как его тело отбрасывало тень. А тени умерших не имели никакого отражения (вполне понятно: они сами — тени!).

Этнографические исследования сообщают нам, что и яванцы в прошлом также отождествляли душу человека с его тенью, и что подобные представления у них были широко распространены. Известен, например, ряд своеобразных запретов. Так, например, запрещалось наступать на тень человека, а совершивший это наносил владельцу тени тяжелое оскорбление и подлежал суровому наказанию (он ведь обижал «душу» человека!); воспрещалось употреблять в пищу те продукты, на которые упала тень человека (понятно: пищу принимала его «душа») и т. д.³⁸

Возвратимся теперь к индонезийскому театральному представлению ваянг кулит.

Многочисленные церемонии, связанные с организацией и осуществлением этого представления, существовавшие с древних времен и по традиции сохраняющиеся как обычай и до настоящего времени, свидетельствуют с несомненностью о том, что в древности это представление носило обрядовый характер. Организацией представлений ваянг кулит яванцы отмечали (и отмечают до сего дня) все более или менее выдающиеся события в своей жизни: празднуется ли свадьба, рождается ли ребенок, делает ли он первые шаги на земле, приступает ли к изучению корана, держит ли экзамен в умении читать, достигает ли периода половой зрелости, заканчивает ли яванец свой жизненный путь. Более того, представление ваянг кулит устраивалось во всех случаях, когда требовалось отворотить болезнь или какое-либо иное несчастье, избежать неурожая, вызвать дождь и предупредить засуху, во всех случаях, когда требовалось задобрить потусторонние силы, испросить благоволения, помощи и удачи в делах и т. п.

На о. Бали до середины пятидесятих годов сохранялся обычай устраивать представления ваянг кулит во время погребальных церемоний перед сожжением тела, а для омовения трупа именно во время спектакля приготавливалась священная вода.

В качестве искупительной жертвы за целый ряд проступков или нарушений жизненных норм устройство представления, или даже серии представлений, ваянга считалось обязательным. Эти случаи следующие: если котелок с рисом падал в огонь, если мельничный жернов или вал были повреждены, если кто-нибудь уронит во время представления деревянную раму, на которую натягивается экран — келир (очень интересный и существенный факт, к нему нам предстоит еще вернуться), если в семье появляются близнецы, если обнаруживается бесплодие одного из супругов и т. д.

³⁶ В. А. Арсеньев, Лесные люди — удэгейцы, Соч., Владивосток, 1926, стр. 43—45.

³⁷ Любезно сообщено мне Е. Д. Прокофьевой.

³⁸ «Encyclopedie van Nederl. Indie», Leiden, 1921.

Нетрудно догадаться, к кому в этих случаях обращались за помощью, на чье заступничество и покровительство рассчитывали и кого призывали во время представления-обряда. По нормам еще первобытнообщинного строя это могли быть только «тени умерших старших»; т. е. ва янг — предки.

О тесной связи представлений вааянг кулит с обрядами почитания предков писали многие исследователи индонезийской и яванской культур. Так, Серрурье еще отмечал, что «фигуры вааянг пурво рассматриваются яванцами и балийцами как весьма почтенные предки, наделенные сверхъестественной силой»³⁹. Д-р Рассерс, утверждая, что «ритуальное значение вааянг кулит нигде в мире так явно не сохранилось, как на Яве», категорически заявляет, что «название вааянг-тени свидетельствует только о том, что здесь показываются тени предков»⁴⁰. К обрядам вызывания предков вааянг кулит относили и Хазе («Он должен был вызывать души предков, чтобы привлечь благоволение и отвратить несчастье»), и Рассерс, и Коваррубиас («В древние времена вааянг представлял предков»), и Вагнер («В куклах и без сомнения также и в движущихся теневых изображениях видели предков») ⁴¹ и многие другие.

В обстоятельном исследовании, посвященном теневому театру в Келантане, И. Туисинье заявив, что «его религиозное происхождение несомненно», специальную главу посвящает рассмотрению особой группы кукол вааянг, именуемых «керамат», что значит «священные». Эти фигуры хранятся отдельно от других, завернутые в желтую материю. Каждую неделю даланг разворачивает их, совершает перед ними воскурение и приносит им жертвы в виде риса, произнося при этом соответствующие молитвы. Среди этих фигур находятся изображения таких персонажей, как Семар, который почитается вместе со своими сыновьями в качестве одного из древнейших предков-божеств индонезийского народа. Перед началом спектакля даланг с куклами «керамат» в руках, в сопровождении музыканта и лиц, несущих жертвоприношения, обходит все помещение, где должен состояться спектакль, причем разбрасываются жертвенные приношения рисом и мукой ⁴².

Если представление вааянг кулит в прошлом являлось обрядом вызывания предков и общения с ними, очевидно, что даланг представлял собою посредника между миром живых и царством умерших предков. Его роль совпала с функциями жреца, и значение его как такового также неоднократно отмечалось всеми писавшими о вааянге кулит. Поэтому понятно особо почетное положение даланга в обществе, профессия которого передается по наследству.

Устройство спектакля всегда считалось весьма почетной обязанностью для устроителя, а приход даланга в дом являлся большой честью для хозяина.

Собственно спектаклю, как правило, предшествовали следующие обряды: освещение жертвоприношений, молитва — призывание предков и принесение жертв, пляска даланга, ритуальный обход помещения. Кроме того, даланг окуривал себя и своих кукол в специально огороженном для этого месте. Именно здесь «предки» якобы сообщали далангу, какую именно пьесу ему надлежит сегодня исполнять. Специальной пля-

³⁹ L. Serrurier, Указ. раб., стр. 269.

⁴⁰ W. H. Rassers, Указ. раб., стр. 357, 429.

⁴¹ G. H. I. Hazeu, Bijdrage tot de Kennis van het Javaansche Tooneel, Leiden, 1897, стр. 37—38; M. Covarrubias, The Theatre in Bali, стр. 630; его же, The Island of Bali, стр. 236; F. A. Wagner, Indonesien. Die Kunst eines Inselreiches, Baden-Baden, 1959, стр. 118.

⁴² S. Suisinier, Le théâtre d'ombres à Kelantan, Paris, 1957, стр. 83—90.

ской даланг приводил себя в состояние экстаза и после ритуального обхода приступал к самому представлению.

Жертвоприношения, которые предстояло освятить, располагались около банановых стволов в определенном порядке: справа — приношения для богов и героев, слева — для великанов и демонов. В течение всего представления эти приношения находились около даланга, а после спектакля он забирал их себе в качестве вознаграждения за труд. Он обязан был поделиться священной жертвой с музыкантами. Даланг обращался со словами приветствия к предкам-охранителям четырех сторон света («Я шлю привет собранию предков») и разбрасывал рис на четыре стороны, а затем заклинал злых духов деревни, земли, деревьев и воды⁴³.

Далангу воспрещалось выходить из-за экрана и покидать свое место до окончания представления, а оно продолжалось всю ночь! Только в случае крайней необходимости он мог в перерыве между пьесами отойти от экрана, но обычно этим правом даланги пользовались крайне редко, позволяя себе только поддерживать силы чашечкой кофе, которую подносил ему какой-нибудь сердобольный зритель.

Репертуар ваянг кулит, в частности его наиболее древней формы — ваянг пурво (древние тени), составляют прежде всего древнеяванские, малайские и полинезийские мифы и сказания и только позднее — индийский эпос «Рамаяна» и «Махабхарата» в их индонезийском варианте. Для более поздних форм, например, ваянг гедог, использовались сказания периода государства Маджапахит.

Как бы там ни было, яванцы сами считали, что в представлениях ваянг воссоздавались древнейшие периоды их легендарной истории. Д-р Рассерс, проделавший большую работу по анализу структуры и содержания сценариев ваянг кулит, пришел к выводу, что «все лаконы (так они называются по-явански.— А. А.) — это изложение земной жизни божественных предков»⁴⁴.

Подведем итоги. Спектакль ваянг кулит в прошлом являлся способом общения с предками; во время представления даланг вызывал предков, чтобы испросить у них помощи. Этой цели и служили изображения предков — куклы ваянга, которые демонстрировались потомкам на фоне белого экрана. В этом смысле и надо понимать значение слова «ваянг», переводимое как «тень». «Главными в представлении были куклы, а не тени. Название Wajang — тени свидетельствует только о том, что показываются тени предков»⁴⁵.

Д-р В. Х. Рассерс в солидном исследовании «О происхождении яванского театра» категорически утверждает, «священное», т. е. обрядовое, происхождение ваянга, где основными участниками его и зрителями являлись прежде всего мужчины. Это был мужской обряд, и некоторые черты его пережиточно сохранились и до наших дней. «В первую очередь он (т. е. ваянг) является представлением для взрослых мужчин и мальчиков (разрядка моя.— А. А.). Только они видят представление в правильном соотношении и правильной группировке»⁴⁶.

В таком случае для главного зрителя — мужчин — экран прежде всего служил освещенным рефлектирующим фоном, на котором наилучшим способом и в наилучшем виде демонстрировались ярко раскрашенные изображения героев-предков. «Экран — это незаменимый фон для кукольного представления», — заключает Рассерс⁴⁷.

⁴³ Там же, стр. 134—148.

⁴⁴ N. H. R a s s e r s, Указ. раб., стр. 337.

⁴⁵ Там же, стр. 00.

⁴⁶ J. C u i s i m e r, Le théâtre d'ombres à kelantan, 1957, Paris, стр. 363.

⁴⁷ Там же, стр. 365.

Но этим роль и значение экрана не ограничивались. Далангу запрещалось адатом показываться перед экраном. Даланг и его работа должны были быть скрытыми от взоров женщин. Место, где помещался даланг, почиталось как самое священное, что-то вроде алтаря. Это место полагалось отделять от взоров непосвященных, и в первую очередь от женщин. «Это ограниченное священное пространство, где могли находиться только мужчины, а женщины не допускались». Так было в древности. В этом случае экран должен был выполнять функцию стены, ограничивающей священное пространство. И Рассерс высказывает предположение, что «растянутая ткань была первоначально стеною, закрывающей священный мужской дом от женщин». В доказательство правоты своего предположения он приводит свидетельство Хазе, который связывал название одного из видов ваанг кулит — ваанг гедог с яванским «гедог», что значит «стена, перегородка», напр. дома, а также с мадурезским «геджуг» — «досчатая перегородка». Рассерс прибавляет: «Может быть, в этом живет воспоминание о непрозрачном ограждении священной территории»⁴⁸.

В архитектуре и организации мужских домов и в церемониях, совершавшихся там, Рассерс убедительно ищет основания для понимания сущности представлений ваанг кулит. «Все особенности ваанг кулит, — пишет он, — которые были необъяснимы, пока считали, что здесь показываются только тени, мы находим в мужском доме»⁴⁹. Можно считать установленным, что в прошлом представления ваанг кулит не только являлись обрядовой церемонией вызывания и почитания предков, не только служили средством воспитания и обучения молодежи, но и были специфически мужской церемонией, из участия в которой женщины всегда исключались. Это явление, характерное для всех так называемых мужских или тайных союзов, широко распространенных во многих частях света⁵⁰. Именно с деятельностью этих союзов (а одной из главных их задач была подготовка молодежи) связано возникновение многих театральных представлений.

Каким же способом женщины все-таки проникли в это специфически мужское действо? Этнография предоставляет нам множество тому примеров. Первоначально женщины и все непосвященные полностью исключаются из участия в мужских плясках и церемониях, но с течением времени они все более и более допускаются к созерцанию этих церемоний, пока их присутствие не уничтожит мистический характер церемонии, а сама она не превратится в театральное зрелище.

Именно так получилось и с ваангом. Первоначально это был мужской обряд строго изолированного характера. С течением времени женщин стали допускать, но не к участию, а к созерцанию церемонии, да и то с ее закулисной стороны. На священную территорию женщины по-прежнему не допускались. Они довольствовались тем, что смотрели только тени. Наконец, почти что в наши дни, и женщины завоевали право смотреть спектакль со стороны даланга, вместе с мужчинами, а обрядовое представление «древних теней» стало любимым народным развлечением.

Однако, как сообщают из Индонезии, и теперь, хотя ваанг кулит давно уже стал народным театром, существуют еще мужские и женские места, и женщина имеет право сидеть с мужчинами только с их согласия и

⁴⁸ Там же, стр. 366. Вспомним, что даже невольное нарушение порядка (падение экрана) почиталось тяжким проступком.

⁴⁹ W. H. R a s s e r s, Указ. раб., стр. 378. См. о теории Рассерса также в его работе «Panji, the culture hero», Hague, 1959; глава «On the origin of the Javanese Theatre».

⁵⁰ См. А. Д. Авдеев, Происхождение театра, стр. 125—141.

разрешения. Мужчина же прилагает все усилия, чтобы не оказаться на женской территории.

Почему же иностранцы, в частности, многие европейцы так определенно относили ваянг кулит к жанру теневого театра? Да именно потому, что первых европейских информаторов (среди них, надо полагать, был и сэр Раффлз), как непосвященных в таинство обряда, не допускали на священную территорию даланга, а помещали вместе с женщинами, откуда они и созерцали игру теней. Подтверждение тому мы находим в фактах, сообщаемых Серрурье: «Эпизоды войны братаюда (это яванизированная Махабхарата.— А. А.) нельзя показывать иностранцам и китайцам, так как это может навлечь несчастье и на даланга и на зрителей». И далее: «Требовалось, чтобы приглашенные европейцы сидели со стороны теней»⁵¹.

Это первые европейские зрители яванг кулит, увидев игру теней и не уяснив, что они находятся «за кулисами» представления, назвали этот театр привычным для них термином — теневой театр. Это наименование по инерции дожило до наших дней, несмотря на то, что для многих исследователей специфические особенности ваянг кулит были ясны давным-давно и не вызывали сомнения.

Все это лишний раз обращает внимание на то обстоятельство, что писавшие об индонезийском театре этнографы не считали для себя необходимым разбираться в вопросах специфически историко-театральных, а историки театра исследованием истории театра народов Азии занимались и занимаются до сих пор крайне недостаточно.

SUMMARY

The article is devoted to one of the most widespread and popular among Indonesians scenic arts, known as the «wayang kulit» theatre. The author elucidates the problem of origin and specific traits of this theatre from a new standpoint. The overwhelming majority of previous researchers considered wayang kulit as a shadow play. The author argues with this concept and comes to a conclusion that wayang kulit is not a shadow play but an entirely specific and unique theatre of flat leather puppets.

The article traces in details the history of origin of this theatre, its sources in the popular tradition. The role of the screen is given a special examination. The article demonstrates the erroneousness of the concept of wayang kulit as of a shadow play and shows why this erroneous concept has not been seriously objected for a long time.

⁵¹ L. Serrurier, Указ. раб., стр. 200, 212.