

¹ Мокшин Н. Ф. Этническая история мордвы. Саранск, 1977. С. 249.

² История Мордовской АССР. Т. 2. Саранск, 1981. С. 178.

³ Козлов В. И. О понятии этнической общности // Сов. этнография. 1967. № 2; *его же*. Этнос и экономика. Этническая и экономическая общности // Там же. 1970. № 6; *его же*. Некоторые проблемы теории нации // Вопр. истории. 1976. № 1; Козинг А. Нация в истории и современности. М., 1978; Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М., 1983; Калтахчан С. Т. Марксистско-ленинская теория нации и современность. М., 1983.

⁴ Иордан. О происхождении и деяниях гетов. М., 1960. С. 89, 150; ПСРЛ. Т. 5. 2-е изд. Софийская первая летопись. Вып. 1. Пг., 1925. С. 2, 5. Повесть временных лет. Пг., 1926. С. 4, 10—11; 280; Патриаршия или Николаевская Летопись. М., 1965. С. 5, 12, 139; Новый энциклопедический словарь. Т. 27. Пг., 1916. С. 172.

⁵ Яшкин И. А. Формирование мордовской социалистической нации. Саранск, 1960; *его же*. Мордовская государственность — детище ленинской национальной политики. Саранск, 1970; Дорожкин М. В. Великая Октябрьская социалистическая революция и начало формирования мордовской социалистической нации // Этногенез мордовского народа. Саранск, 1965. Мордва. Историко-этнографические очерки. Саранск, 1981.

⁶ Козлов В. И. Расселение мордвы — эрзи и мокши // Сов. этнография. 1958. № 2.

⁷ Мордва. Историко-этнографические очерки. С. 313.

⁸ Итоги Всесоюзной переписи 1970 г. Т. IV. М., 1973. С. 14.

⁹ Мокшин Н. Ф. Указ. раб. С. 212.

¹⁰ Численность и состав населения СССР по данным Всесоюзной переписи населения 1979 г. Статистический сб. М., 1984. С. 78—79.

¹¹ История Мордовской АССР. Т. 2. С. 178.

¹² Бромлей Ю. В. Указ. раб. С. 181.

¹³ Мордва. Историко-этнографические очерки. С. 310.

© 1990 г.

А. Д. Бурман

БИРМАНСКИЙ ТЕАТР МАРИОНЕТОК КАК ЯВЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ *

Театр всегда занимал особое место в традиционном бирманском обществе. В течение веков он был одним из основных видов социальных коммуникаций, обеспечивающих передачу культуры от поколения к поколению. Театр был хранилищем и передатчиком различных знаний: исторических, философско-религиозных, социальных. Отсюда возникает необходимость его изучения в тесной связи с такими важными аспектами духовной жизни бирманцев, как ритуалы, культы, космологические представления, история и т. д.

Особенно это относится к театру марионеток, который, как полагают в настоящее время многие исследователи, дал начало самобытной национальной драме бирманцев. Театр марионеток — одно из самых ярких порождений бирманской духовной культуры, в своем развитии он прошел те же этапы, что и культура бирманцев в целом. Сохранившаяся вплоть до последнего времени связь бирманского театра марионеток с архаическим ритуалом побуждает нас обратить внимание на древнейшие формы театра, отдавая должное более поздним культурным влияниям — таким, как индийское (индуистское и буддийское), сиамское (опосредованно через кхмерское) и др.

В данной статье будет сделана попытка хотя бы вкратце показать место театра марионеток в системе традиционной культуры, проследить его связи и взаимодействия с соседними культурными ареалами.

* За время работы над статьей государство Бирма вернуло название Мьянма.

Согласно устной традиции, театр марионеток возник в Бирме в глубокой древности. Первоначальные представления разыгрывались кукловодом, сидевшим на дереве и с помощью веревок управлявшим куклами сверху. Впоследствии действие кукольного театра происходило на крытом бамбуковом помосте. Кукловоды помещались за занавеской и оттуда манипулировали марионетками. Объемные деревянные куклы (размером от 70 до 100 см) управлялись кукловодами при помощи веревочных нитей.

Ко времени расцвета театра марионеток на каждую куклу приходилось от 15 до 60 нитей, что давало возможность производить множество сложных движений. В стандартный набор марионеток входило 27 фигур с четко зафиксированными амплуа.

Относительно времени возникновения театра марионеток бирманские исследователи приводят противоречивые сведения: одни связывают его с именем министра У То — реформатора бирманского театра (XVIII в.), другие относят его появление еще ко времени Паганского государства (XI—XIII вв.). В конце XVIII — начала XIX в. театр марионеток представлял собой сложное высоко развитое искусство со множеством условий, которые могли сложиться лишь под воздействием длительной традиции.

В кукольном театре ставились пьесы на религиозные и мифологические сюжеты, действие спектакля могло продолжаться в течение шести — семи ночей. Представление состояло из нескольких сцен, чередующихся в определенной последовательности. Эти представления рассматривались как серьезное зрелище, носившее ритуальный характер, и престиж кукловодов по сравнению с простыми актерами был очень высок. Спектакли театра марионеток отличались большей сложностью действия, более утонченным языком по сравнению с театром живых актеров, сфера грубого площадного смеха в клоунских сценах была более ограниченной. Поэтому трудно согласиться с утверждениями тех бирманских ученых, которые относят время возникновения театра марионеток к XVIII в. Как считает бирманский исследователь У Ба Джо, «возникновение бирманских марионеток представляет собой феномен, не имеющий себе равных во всем мире. Отрицая закон развития, согласно которому из семечка постепенно вырастает растение, бирманский театр марионеток, лишь появившись, достиг полного расцвета. Мы должны приписать это чудо министру У То»¹. Однако такие исследователи, как Ба Хан, У Сейн Ман, Кхин Мьо Чи, придерживаются противоположного мнения².

Упоминания о театре марионеток имеются в трудах средневековых поэтов и писателей, например в поэме «Бурида» знаменитого поэта XV в. Шин Махаратхатары: «Управляя куклами, подвешенными на множестве нитей различной длины, свисающих с развилины дерева, они (кукловоды.—А. Б.) заставляют их играть и танцевать»³.

Тхин Аун полагает, что У То лишь усовершенствовал народный театр марионеток, в котором ранее исполнялась только сцена Химаванта (букв. Гималаи — сцена сотворения мира, о которой далее мы будем говорить более подробно), и трансформировал представление в пьесу, длившуюся в течение нескольких ночей⁴.

Очевидно, именно У То придал народному театру марионеток ту сложную и изысканную форму, в которой он приобрел популярность не только в народе, но и при королевском дворе. Согласно устной традиции, У То был министром исполнительских искусств во время правления короля Схинбьюшина (70—80-е годы XVIII в.). После завоевания Схинбьюшином Сиам первым видом придворной драмы в Бирме стало сиамское представление в масках — Рамаяна, поставленное пленными сиамскими актерами⁵. Бирманцы стремились к созданию собственной национальной драмы, где можно было бы инсценировать джатаки (рассказы о перерождениях Будды), но, как сообщают бирманские ученые, натолкнулись на два препятствия: 1) сопротивление буддийского монашества, которое неодобрительно относилось к театру и считало кощунственным изобра-

Списки кукольных персонажей, приводимые бирманскими авторами

Кукольные персонажи	Авторы			
	У Ба Джо *	У Пхайн **	У Сейн Ман ***	Кхин Мьо Чи****
1. Танцовщица накадо	2	1	2	2
2. Лошадь	1	1	1	1
3. Тигр	1	1	1	1
4. Обезьяна	1	1	1	1
5. Попугай	2	1	1	1
6. Министр	4	4	4	4
7. Король	1	1	1	1
8. Принц	1	1	1	1
9. Принцесса	1	1	1	1
10. Брахман-астролог	1	1	1	1
11. Отшельник	1	1	1	1
12. Волшебник-зоджи	1	1	1	1
13. Слон (белый, черный)	2	1	—	2
14. Старший принц (белолицый, краснолицый)	2	—	2	1
15. Божество	1	—	1	2
16. Старик / старуха	2	—	2	1
17. Клоун	2	—	2	2
18. Билу (красный, зеленый)	—	2	2	2
19. Телохранилитель	—	1	—	1
20. Нат	1	—	1	—
21. Дракон-нага	—	1	1	—
22. Богач	—	1	—	—
23. Королевский распорядитель	—	1	—	—
24. Королева	—	1	—	—
25. Староста	—	1	—	—
26. Адъютант	—	1	—	—
27. Птица-галуун	—	1	—	—
28. Погощик слона	—	1	—	—
Итого	27	27	27	27

* *U Ba Cho*. Op. cit. P. 16.

** *Khin Myo Chit*. Op. cit. P. 30.

*** *U Sein Man*. Op. cit. P. 18.

**** *У Пхайн*. Ейдэпьяза нэ апхейзоун (предисловие к пьесе «Водонос» // *У Поун Ня*. Ейдэпьяза (пьеса «Водонос»). Рангун, 1955.

жение Будды и архатов актерами, чья репутация в обществе была не слишком высока; 2) «врожденную скромность», которая, по мнению самих бирманцев, мешала им демонстрировать на людях какое-либо общение между мужчиной и женщиной. Так как традиция не позволяла мужчине и женщине, не связанным узами брака, даже находиться рядом друг с другом, тем более неприличным казалось бирманцам изображение в театре любовных сцен⁶. Актер, оказавшийся на сцене в подобной ситуации, неизменно становился бы мишенью для насмешек, терял чувство собственного достоинства и уважение окружающих.⁷ Кукольный театр стал тем «компромиссом», который позволил его создателям (устная традиция главным называет У То), с одной стороны, проповедовать буддийские ценности, с другой — включить в театр деревянных «актеров» любовные сцены.

У То уменьшил набор кукол с 36 до 28, впоследствии — до 27. Списки кукольных персонажей, которые приводят бирманские ученые, в основном идентичны, слегка различаясь в числе (от одной до четырех-пяти фигур — см. таблицу).

Исходя из приведенных вариантов, мы можем сделать вывод, что обязательными для всех наборов персонажей были 12 кукол: танцовщица *накадо*, лошадь, обезьяна, попугай, тигр, министр, король, принц, принцесса, брахман, отшельник, волшебник-*зоджи*; наиболее часто встречающимися: слон, старший принц, божество, старик / старуха, клоун, чудовище-*билу*. Однако данный инвариант



Рис. 1. Фигурки бирманского театра марионеток (продаются на рынке)

нельзя считать окончательным, так как привлечение большего количества материалов, возможно, изменит картину.

Следует отметить, что во всех приведенных наборах персонажей большинство кукол распределялось попарно, в основном по принципу противопоставления полов, качеств, цветов и т. д. Например, слон противопоставлялся тигру (в начальной сцене показывалась борьба слона с тигром, которая неизменно заканчивалась победой слона); зеленолицая обезьяна — краснолицей; белолицый принц — краснолицему; белый слон — черному; клоун-весельчак — недотепа; король — королеве; принц — принцессе; старик — старухе.

У каждой кукольной фигуры имелось строго фиксированное амплуа. Куклы, изображающие людей, делались из ценной породы твердого дерева и до мельчайших подробностей воспроизводили человеческий облик (рис. 1). Куклы в амплуа короля, принца, принцессы были одеты в роскошные одеяния, повторяющие официальные костюмы своих прототипов. Лица кукол, изображающих человека, были выполнены в манере, близкой к реалистической. Куклы, изображающие животных или фантастических персонажей, напоминали маски, используемые для этих амплуа в театре живых актеров. Каждая кукла воплощала только один персонаж, ее облик был неизменен. Например, если по ходу действия принцесса должна была переодеться в волшебника-зоджи, она не меняла костюм. Знаком переодевания становилось исполнение танцевальных движений зоджи под его музыкальный лейтмотив⁸.

Сцена кукольного театра сооружалась из стволов бамбука, причем при ее

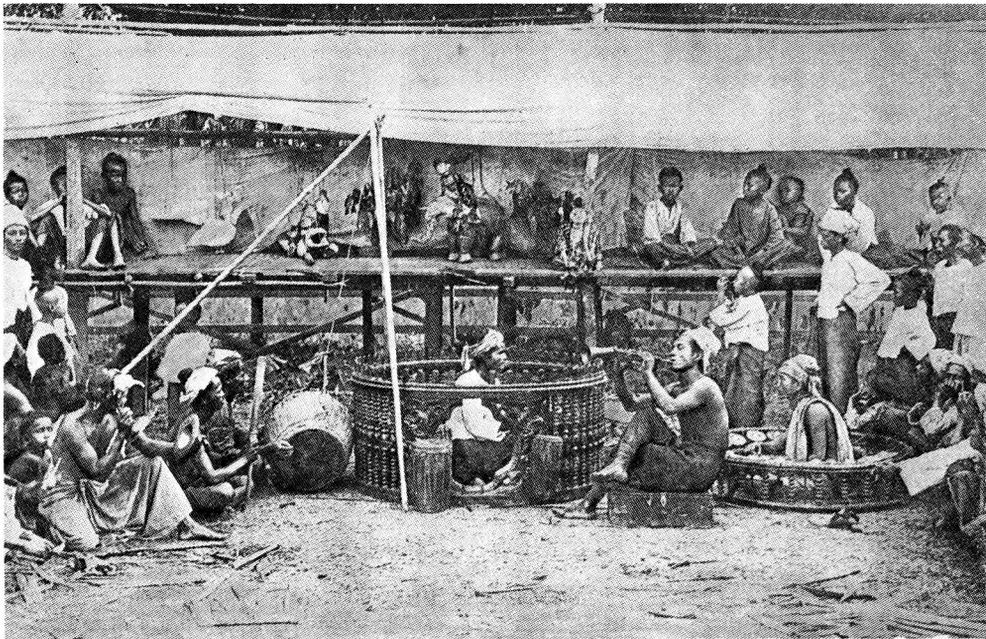


Рис. 2. Сцена современного бирманского театра. Внизу располагается оркестр (в центре — музыкант, играющий на круговом барабане — *схайнвайне*; справа — играющий на бирманском гобое — *хне*; еще правее — музыкант, сидящий в центре кругового гонга — *дживайна*)

изготовлении соблюдались некоторые условности. Например, она обязательно помещалась на восточной окраине деревни так, чтобы экран был направлен на запад⁹. Сцена была довольно велика, но в собранном виде умещалась на телеге, собрать и разобрать ее можно было в течение часа. Кукловоды обычно помещались за экраном и были видны по плечи (рис. 2). О создании иллюзии их отсутствия в кукольном театре не заботились — зрители просто не замечали ни кукольников, ни их рук, мелькающих над экраном¹⁰. Декораций на сцене не было, бутафория также была лаконична: золотой трон, обозначающий королевский дворец, золотой зонт, ветка дерева. Необходимым предметом на сцене было *кадопвэ* — подношение для духов, состоявшее из кокосового ореха и нескольких бананов на подносе, украшенном цветами. Вставленная в бамбуковую трубку ветка дерева выполняла на сцене несколько функций: если дерево находилось на сцене слева, оно означало лес; расположенное между двумя декорированными пространствами — границу между двумя враждующими королевствами. Поэтому действие на сцене могло происходить в двух местах одновременно, демонстрируя принцип синхронности, характерный и для других традиционных театров, а также для европейских средневековых мистерий.

Сравнение с другими театрами Юго-Восточной Азии показывает, что ветка дерева в бирманском театре марионеток выполняла примерно те же функции, что и *кайон* — символическое изображение мирового дерева в яванском силуэтно-театре *ваянг*, где он обозначает начало и конец пьесы, разграничение ее на эпизоды, может служить показателем времени и места действия (например, леса). Отсюда и технический термин яванских кукольников — «вставлять деревце», что означает — «дать занавес» в конце сцены или пьесы¹¹. Подобный символ в виде стилизованного цветущего деревца используется и в тенево-театре Таиланда. Таким образом, ветвь дерева в бирманском театре марионеток, так же как и деревце в яванском и тайском тенево-театрах, функционально соответствовала декорациям и занавесу европейского театра.

Фигуры бирманского театра марионеток, так же как и куклы тенево-театра



Рис. 3. Танец двух чудовищ-билу

ров Индонезии, делились на правые и левые (благородные и неблагородные персонажи). Одни — такие, как король, министр, слон, появлялись только с правой стороны сцены и после представления их складывали в правый сундук¹², другие — старик, старуха, тигр, обезьяна — выходили только слева, затем их помещали в левый сундук. Это правило до сих пор строго соблюдается как в бирманском, так и в индонезийском кукольных театрах.

Подобная особенность характерна и для театров живых актеров: в современном бирманском театре персонажи высокого статуса выходят с правой стороны сцены, персонажи низкого звания — с левой.

На сцене кукольного театра бирманцев семантической значимостью обладали не только левая и правая стороны, но и верх и низ театрального пространства. Сверхъестественные персонажи, такие, как волшебник-зоджи, божества, духи, появлялись на сцене не сбоку от экрана, как другие куклы, а перелетали через него, демонстрируя тем самым свои сверхъестественные качества — умение летать по воздуху, преодолевать огромные расстояния, быть видимым или невидимым и т. д. Эта условность соблюдается и в современном китайском теневом театре¹³.

Пространственное размещение персонажей на сцене было значимым и в других культурах, например, сцена в античной драме разделялась на правую и левую стороны (проходы-просцени, через которые выходили персонажи разного статуса), а также на верх и низ («бог из машины» всегда спускался сверху). В средневековых мистериях ад соотносился либо с левой стороной, либо с низом сцены (современная оркестровая яма); рай — обычно с верхом (отсюда название — раек)¹⁴. Следы этой традиции еще сохранились в европейской опере XVIII в., где актеры располагались на сцене слева направо по степени своей значимости.

Возвращаясь к бирманскому театру марионеток, следует вспомнить высказанное выше наблюдение: куклы здесь распределялись в основном попарно. В сцене битвы, обычно завершавшейся победой слона, он выходил с правой



Рис. 4. Танец принца и принцессы

стороны сцены, тигр — с левой. То же происходило и в поединке дракона-наги с птицей-галоун. Затем выходили два чудовища *билу* — зеленое и красное — и танцевали по очереди, демонстрируя свою необычайную силу (рис. 3). Вот как эта сцена описывается немецким исследователем К. Гагеманом: «Сперва появляется нечто вроде тигра: гротескное чудовище с гигантской мордой, которая открывается и закрывается, словно пасть крокодила... Наконец, он пляшет акробатический танец, исполнение которого нарушается слонем, который прыжками приближается с другой стороны в сопровождении своего хозяина. Тотчас же завязывается жаркий бой между слонем и тигром... Всякий раз, как слон наступает, тигр, кувыркаясь, отскакивает назад... Слон и тигр исчезают теперь с поверхности и сменяются двумя диковинными бурлескными животными, по-видимому, изображающими буйволов. Они тоже исполняют крайне комичный поединок. Исход боя остается неопределенным. Затем на сцене появляются две обезьяны, которые прыгают с дерева на дерево и исполняют верно подмеченный танец, раскачиваясь на бамбуковых шестах и проделывая массу других типичных для обезьян движений. За ними следуют два великана...»¹⁵ Нам представляется, что выход из разных сторон сцены двух персонажей, противопоставленных по какому-либо признаку, и их поединок, героическое или любовное состязание (например, любовная сцена между принцем и принцессой, где они поют и танцуют по очереди — рис. 4), можно сопоставить с агонем античной драмы¹⁶.

Поскольку театр марионеток пользовался определенным набором типовых персонажей, то каждому амплу соответствовал специальный костюм, атрибуты, танцевальный шаг, присущие лишь ему музыкальные лейтмотивы. Последние указывали также на начало и конец сцены, обозначали сценическое движение, в том числе и воображаемое (например, скачка на лошади, путешествие по лесу, морю, воздуху), все церемониальные эпизоды (обряд подношения духам-натам, королевская аудиенция, свадьба, военный парад), а также служили для обозначения различных эмоций. В течение спектакля могло исполняться около 100 мелодий, которые являлись для зрителя источником дополнительной информации. Мелодии исполнялись на определенных музы-

кальных инструментах (например, рог и раковина использовались в сценах коронации, военного парада; особые барабаны и цимбалы — в умиловительном прологе и т. д.).

В начале XIX в. в Бирме существовало уже четыре вида театра марионеток — *синдоджи* (большая королевская сцена) и *синдoley* (малая королевская сцена) — театры, которые содержались королем; *тамидосин* (сцена для принцесс) — театр, спектаклемы принцессами, и *айасин* (местная сцена) — народный театр. Поскольку кукольный театр находился в основном на содержании королевского двора и не зависел от вкусов публики, он был более устойчив и консервативен, чем допуская никаких отклонений от традиции. Кроме того соблюдались два основных правила, введенные, как сообщает устная традиция, все тем же У Го: пьеса обязательно должна была создаваться на сюжет джатаки или исторической хроники; в ходе представления неукоснительно соблюдались дворцовый этикет и церемониал.¹⁸

Джатаки, из которых брались сюжеты для пьес, оказались неисчерпаемым источником для показа на сцене самых различных ситуаций, типов характеров и человеческих страстей. Пьесы носили откровенно дидактический характер и включали в себя целые проповеди, касающиеся основных принципов дхаммы — буддийского учения. В «Махабхарате» человек сравнивается с марионеткой, так как, подобно кукле, он не имеет собственной воли и управляется нитями, идущими от божества, посылающего радость и горе. В буддийской интерпретации страсти, желания и привязанности управляют человеком помимо его воли, подобно махиснетке, которую дергают за нитки. По мнению бирманских ученых, представления кукольного театра в XIX в. рассматривались скорее как поучительное, нежели развлекательное зрелище.¹⁹ Оно было призвано пробуждать в благочестивых людях угрызения совести и желание раскаяться в совершенных грехах, глядя на все, происходящее в 31 мире *камалоки, рупалоки* и *друпалоки*, на которые делит вселенную буддийская космология.²⁰

Глубокий символический смысл имело и ограничение числа кукол 28 персонажами, введенное министром У Го. Данный набор олицетворял, согласно каждой школе Абидхаммы, *рупаскандху* — группу формы, одну из пяти групп — *скандх* (форма, чувства, восприятие, интеллект и сознание), на которые буддийская психология делит индивида. Рупаскандха в свою очередь делится на четыре *махабхуты* — великие элементы, соответствующие первостихиям натурфилософии — землю, воду, огонь и воздух (ветер) и на 24 *упадаярупы* — связанные со стихиями элементы рупаскандхи²¹, которые бирманцами характеризуются как привязанности ко всему земному.

Набор кукол, как сообщают бирманские исследователи, так же делится на четыре плюс 24 — из них четыре министра олицетворяли стихии махабхуты, а остальные 24 куклы — упадаярупы.²² Однако бирманские ученые не расшифровывают их символику, которая в настоящее время скорее всего забыта и кукловодами, и зрителями.

Четыре министра по-бирмански обозначаются как *минджилайба* (досл. четыре великих царя), что является точной калькой с палийского *чатумахараджа* (четыре великих царя) — имеются в виду *локапалы*, стражи стран света в буддийской космологии. Функции министров как в бирманском обществе, так и в театральном представлении распределялись таким образом: главный министр, военный министр, министр судопроизводства и министр финансов. Очевидно, каждый из них соответствовал определенному локапале: так, министр финансов соответствовал локапале севера (он же Кубера, бог богатства и хранитель сокровищ); министр судопроизводства — главе запада Вирупакхе, так как запад — это страна смерти и казни (в Бирме преступников всегда казнили на западе). Кстати, в индуистской классификации локапал, где страна смерти помещается на юге, ее хранитель — Яма, бог смерти, он же — царь правосудия.²³ Военный министр соотносился с локапалой Вирулхо, вож-

дем кумбхандов, чьим атрибутом был меч, и соответственно главный министр — с Дхатаратхой — главой гандхарвов.

Любопытно, что эта схема полностью совпадает с принятой в древнем Китае, где также существовала очень четкая соотнесенность стран света с временами года, стихиями и даже с функциями государственных учреждений. Так, северу соответствовало министерство общественных работ, оно же министерство финансов (благодаря работам накапливаются богатства); востоку — министерство церемоний (ведущее ведомство, так как ритуал считался в Китае начальным принципом поведения человека); югу — военное ведомство (стихия огня и крови); западу — министерство юстиции (смерть и казнь)²⁴. Соответствие классификационных схем ориентации по странам света в бирманской и китайской традиции объясняется, возможно, их глубокой древностью, исходящей из общности китайско-тибето-бирманского культурного субстрата.

Еще один момент представляется нам существенным: согласно буддийским мифам, четыре махараджи-локапалы 3 раза в месяц (в полнолуние, новолуние и 14-й день месяца) собираются и записывают в книгу все дела, совершенные людьми, а затем передают ее своему главе — королю богов Сакке-Индре²⁵. Если учесть, что бирманский король как в жизни, так и на сцене ассоциировался с Саккой, то особое значение приобретают две ключевые сцены, обязательные для каждого спектакля: 1) четыре министра обсуждают государственные дела и события, происходящие в стране; 2) министры отправляются на аудиенцию к королю, чтобы доложить ему об обстановке в государстве. Скорее всего король здесь символизирует Сакку, а четыре министра — четырех локапал. Отсюда можно сделать вывод, что та метафорическая соотнесенность мира людей и мира богов и духов, которая характерна для традиционной бирманской культуры, в театре марионеток оформляется в духе буддийской традиции.

Если набор из 28 кукол в бирманском театре марионеток олицетворял рупаскандху — материальный срез психологической индивидуальности человека, то, очевидно, остальные четыре рупы — такие составные части личности, как *ведана* (чувства), *санна* (восприятие), *санкхара* (интеллект) и *виньянам* (сознание) реализовались уже в самом театральном представлении — в сюжете пьесы, выраженных в ней чувствах и мыслях.

Вплоть до начала XX в. любое представление театра марионеток в Бирме открывалось обязательной стандартной сценой сотворения мира. Три удара цимбал и барабанов возвещали о начале спектакля. На сцене показывалось возникновение мира (его пожирал огонь). Затем образовывались горы и долины (потоки дождя разрушали и этот мир). После этого возникал третий мир, существующий и поныне. Далее появлялись солнце, луна и другие небесные тела, выдвигалась из первичного океана гора Меру. Вначале в мире обитали высшие наты, т. е. боги (по воззрению бирманцев наты делятся на высших, обитающих на небесах, и низших — местных духов, находящихся на земле). Чтобы приветствовать мир высших натов, выходила марионетка *накадо*. Она пела и танцевала, восхваляя райскую обитель натов, предлагала королю богов Индре-Сакке-Тиджамину подношение — рис, кокосы и бананы, просила его спуститься из небесного дворца, чтобы благословить землю. Затем возникали *Химаванта* — первобытные джунгли, нарисованные на заднике сцены. Появлялось первое животное — белая лошадь, прискакавшая с небес, чтобы взглянуть на землю и умчаться обратно²⁶. Пробежала черная обезьяна с зеленой мордочкой, красный попугай, тигр, слон.

Далее следовала традиционная битва слона и тигра, затем танец двух чудищ-билу, красного и зеленого. Далее маг-зоджи в красной бархатной мантии и тюрбане исполнял свой стремительный танец. Потом следовал эпизод *пидекхан* (основание государств). На сцену, изображавшую в этот момент дворцовый зал, под церемониальную музыку выходили четыре министра и король. В следующем эпизоде *запанзэй* (завязка пьесы) в беседе короля с министрами обрисовывались главные персонажи и конфликт. Наконец, играли

собственно пьесу — чередование смешных и грустных сцен, где демонстрировались страсти, которые могли послужить предостережением для ревностного буддиста.

Все театральное представление знатоки театра толковали следующим образом: периодическое созидание и разрушение бесчисленных миров; создание Земли и появление в ее центре горы Меру; заселение Земли духами-натами; прибытие с небес Индры-Тиджамина; возникновение на Земле растительности и животного мира; неизбежное зло, грозящее человечеству в образе схватившихся в поединке чудовищ-билу; попытка человека с помощью волшебства овладеть окружающим миром, что символизировал стремительный танец мага-зоджи; возникновение государственности (сцена дворцовой аудиенции) и, наконец, рассказ о жизни человека на Земле (ее символизировало дальнейшее развитие сюжета пьесы)²⁷. Таким образом, театр олицетворял как микрокосм души человека (вспомни о наборе из 28 кукол, как бы представлявшем совокупность психических черт отдельной личности), так и макрокосм среды его обитания (сцена сотворения мира и дальнейшей эволюции человека).

Если мы сопоставим сцену сотворения мира с обязательным прологом, который по сей день исполняется перед каждым представлением театра живых актеров, становится ясно, что этот пролог является сокращенным вариантом сцены сотворения мира в театре марионеток. До недавнего времени в него входили: музыкальное вступление, символизирующее созидание и разрушение миров; выход танцовщицы накадо и совершение ею обряда поклонения четырем странам света; трехчастный гимн-инвокация к Индре-Тиджамину (с просьбой спуститься на Землю), к духам-натам и публике; подношение даров; стремительный танец со все возрастающей скоростью, исполняемый танцовщицей.

Целенаправленность прибытия на Землю Индры-Тиджамина в прологах кукольного театра и театра живых актеров заставляет нас обратиться к самому известному бирманскому празднику — Тинджан (праздник Нового года).

Основным событием праздника является ежегодное «сошествие» на Землю короля богов Индры-Тиджамина. Он проводит на Земле два или три дня старого года, а в день его отбытия наступает Новый год. Праздник начинается в середине апреля и длится в течение трех-четырёх дней. В это время верующие постятся, соблюдают десять буддийских заповедей и совершают приношения в монастырях и пагодах. Точное время прибытия и ухода бога вычисляют астрологи, они же составляют гороскоп на следующий год. После удара пушки, возвещающего сошествие бога на Землю, наступает праздник воды, когда все жители высыпают на улицу и обливают друг друга водой.

Объяснение ежегодному сошествию Тиджамина в мир людей можно найти в этиологическом мифе о сотворении Земли, заимствованном бирманцами (с некоторыми изменениями) из буддийского трактата «Абидхаммакоша» Васубандху²⁸.

Сопоставление мифа о происхождении Земли со сценой сотворения мира в театре марионеток показывает, что последняя по сути дела довольно точно воспроизводит миф. И в том и в другом случае совпадают все основные моменты: сотворение Земли; появление небесных светил; обитание на Земле высших натов; призыв к Тиджамину спуститься на Землю; возникновение растительности и животных. Единственное отличие состоит в том, что в театре марионеток инвокацию к Тиджамину осуществляют не наты, а их «заместительница» — накадо (символическая супруга ната, т. е. шаманка).

Исходя из того, что миф о творении объяснял ежегодное сошествие на Землю Тиджамина в праздник Нового года, можно предположить, что сцена сотворения мира в бирманском театре марионеток была реминисценцией ритуала (или части ритуала), воспроизводившего миф о сотворении мира в дни празднования Нового года и, следовательно, имеет весьма древнее происхождение. Здесь хотелось бы подчеркнуть несколько моментов.

1. До реформы У То сцена *Химаванта* составляла, по-видимому, основное содержание кукольного спектакля.

2. Устойчивый, повторяющийся характер этой сцены в течение нескольких веков вплоть до настоящего времени свидетельствует о ее высоком статусе в иерархии культурных ценностей бирманского народа.

3. Исполнение в Бирме в наши дни перед всеми видами театральны х п р е д с т а в л е н и й умиловительного пролога является фрагментом из сцены *Химаванта*.

4. Сохранение магического смысла пролога — считается, что он способствует установлению мирового порядка и гармонии; если он не будет исполнен, актеров и зрителей постигнет несчастье.

5. Неизменность процедуры пролога, сохранение текста гимна, пения и танца *накадо*, которые, как полагают бирманские ученые, представляют наиболее древние образцы бирманского искусства.

В настоящее время у нас не имеется сведений о том, как совершали в древности новогодний ритуал, каким образом его представляли на сцене бирманского театра. Предварительная реконструкция ритуала, повторявшего картину созидания космоса при переходе от старого года к новому, приводит нас к рассмотрению сходного обрядового праздника в древней Индии.

По свидетельству древнеиндийского театрального трактата «Натьяшастра» (II—III вв. н. э.), возникновение театра связано с ритуальными представлениями, на которых изображалась победа Индры над асурами (демонами). Как показали недавние исследования видного индолога Ф. Б. Дж. Кёйпера, *пурваранга* — вступительная сцена санскритской драмы — была в древности не прологом спектакля, а его основной частью, где воспроизводился ведийский миф о сотворении мира Индрой. Она заканчивалась воздвижением победного столпа Индры, что означало установление *axis mundi*, которым Индра отделял небо от земли в начале творения. Повторение акта сотворения мира должно было освящать каждый последующий год, следовательно, *пурваранга* была ритуалом, воспроизводящим на сцене первобытный сакральный миф²⁹.

Если верно наше предположение о том, что сцена сотворения мира в бирманском театре марионеток была когда-то ритуалом, повторявшим космогонический акт Тиджамина-Индры во время праздника Нового года, то налицо его явное соответствие с обрядом *пурваранга* в древнеиндийском театре. Совпадают такие моменты, как музыкальное вступление, символизирующее вселенские катастрофы, круговой обход сцены и поклонение четырем странам света, символическое нисхождение Индры, исполнение трехчастного гимна-инвокации, стремительный, все ускоряющийся танец — все они имеют четко выраженные мироустроительные характеристики³⁰ и, как уже говорилось, сходны в бирманском, яванском и тайском театре. Все это позволяет предположить, что бирманский театр марионеток возник в глубокой древности и носил первоначально чисто ритуальный характер.

Надо отметить, что в бирманском театре марионеток воспроизводился не ведийский миф творения, как в санскритской драме, а буддийский, трансформированный в соответствии с анимистическими представлениями бирманцев. Однако те поразительные совпадения, которые имеются в прологах бирманской и санскритской драмы, наводят на мысль о том, что архаический индуистский обряд был заимствован бирманцами от их предков *пью*, которые обитали на территории современной Бирмы еще в первые века нашей эры. Впоследствии на этот обряд наложился шаманский ритуал (шаманка *накадо*, танцующая у дерева и призывающая Индру-Тиджамина спуститься с небес, чтобы соединиться с ней), а затем и буддийский космогонический миф.

Вплоть до недавнего времени ни один буддийский праздник не обходился без представления театра кукол. Но особенно необходимым оно считалось во время церемонии погребения буддийского монаха-*поунджибъян*. Обычно спектакль показывали перед совершением обряда кремации, когда набальзамиро-

ванное тело умершего находилось на погребальной платформе. Любопытно сопоставить бирманский обряд с погребальными церемониями в древнем Китае, где примитивные театральные представления разыгрывались либо куклами, либо актерами в масках. Один из актеров обычно изображал покойника перед помостом, на котором должен был находиться усопший. Чаще всего это был мальчик *ши* (шаман)³¹. Некоторые китайские исследователи выводят возникновение театра марионеток (и всего китайского театра в целом) именно из похоронного обряда. Подобный ритуал под названием «Collocatio» существовал и в римских погребальных церемониях, в которых усопшего (или изображавшую его куклу) клали на высокий помост, пели печальные или прославляющие песни. Иногда на площади ставили помост, на него — домик, где помещали ложе с изображением покойного; иногда актеры в масках изображали усопшего, стоя на помосте-телеге³². Подобные действия во время погребальных церемоний, очевидно, связаны с представлениями о вселении души умершего в его кукольное изображение. Например, у сибирских народов шаман во время проводов души покойного в мир мертвых «заманивал» его «душу» в небольшого идола — некоторое подобие куклы. У амурских народов во время поминок делали куклу из гнилого дерева, одевали ее в одежду, принадлежащую умершему, и шаман зазывал в это чучело душу покойного, которую оно должно отвезти в *буни* — нижний мир³³. В теневом театре южного Таиланда — *нанг талунг*, напротив, запрещалось давать представление во время похоронного обряда (из страха, что душа покойного может вселиться в одну из кукол). В наши дни этот запрет соблюдается не так строго, но если спектакль теневого театра показывают перед кремацией, то сначала производится специальная очистительная церемония³⁴.

Дальнейшее исследование этих обрядов в сравнительно-историческом плане могло бы, как нам кажется, пролить свет на проблему происхождения не только театра марионеток, но и театра живых актеров, поскольку, по мнению некоторых исследователей, кукольный театр — это древнейший вид театрального представления³⁵. Что касается бирманского театра марионеток, то здесь архаический обряд, связанный с анимистическими культами и, очевидно, типологически сходный в различных точках земного шара, переосмыляется в буддийском духе. Зрители одновременно и участвуют в торжественном ритуале, оказывая почести буддийскому монаху, и получают удовольствие от зрелища.

Несмотря на разногласия относительно времени происхождения театра марионеток, бирманские исследователи единодушны в том, что это вполне оригинальное и самобытное явление национальной культуры. В настоящее время мы не располагаем данными, позволяющими проследить прямые связи бирманского театра марионеток с театрами Индии, Китая³⁶, Юго-Восточной Азии. Предварительное сопоставление показывает, что типологически бирманский театр марионеток ближе всего к силуэтным театрам Камбоджи, Таиланда и Индонезии. Об этом свидетельствует аналогичное музыкальное оформление (музыкальные лейтмотивы), сходство танца, сценического движения и жестов кукол, исполнение перед спектаклем умиловительного обряда и т. д.

Сравнение с силуэтными театрами Явы и Бали также обнаруживает некоторые сходные моменты, например запрет для женщин не только входить в актерскую группу, но и ступать на сцену кукольного театра. Вплоть до начала XX в. женские роли в театре марионеток исполнялись мальчиками, хотя этот запрет не распространялся на все другие виды бирманских театральных представлений. Выше уже упоминалось, что в бирманском театре марионеток, так же как и в теневых театрах других стран Юго-Восточной Азии, кукольные фигуры делятся на правые и левые, а ветка дерева равнозначна по своим функциям символическому изображению мировой горы или мирового дерева на сцене силуэтных театров Юго-Восточной Азии.

Подобные соответствия можно объяснить либо заимствованием, либо единым источником происхождения театров Юго-Восточной Азии, поскольку гипо-

теза о происхождении театра марионеток из Индии не опровергает окончательно³⁷. Одним из аргументов в ее пользу может служить, на наш взгляд, наличие уже упоминавшихся соответствий между прологовыми сценами в санскритской и бирманской драме. Наблюдения показывают, что прологи перед кукольными представлениями в других странах Юго-Восточной Азии также имеют структурное сходство с санскритской пурварангой. Тем не менее такие существенные аспекты, как отсутствие в Бирме силуэтного театра (в отличие от других стран Юго-Восточной Азии), специальных циклов пьес по мотивам «Махабхараты» и «Рамаяны», которые обязательно сопутствуют кукольным театрам Индонезии, Таиланда и Камбоджи, управление куклами при помощи веревочных нитей, а не тростей, как в Индонезии, указывают на неоднородность проблемы генетического родства и необходимость дальнейших исследований.

Примечания

¹ *U Khin Zaw* Burmese Culture, General and Particular. Rangoon, 1981. P. 16.

² *Ba Han*. The Growth of Burmese Drama // The Working People's Daily. Rangoon, 1966. 25 July; *Khin Myo Chit*. Burmese Marionette Theatre // The Guardian. Vol. 23. № 6, June. Rangoon, 1977; *U Sein Mann*. Revitalizing Puppetry // Forward. Vol. XI. № 4. Oct. Rangoon, 1972.

³ *U Sein Mann*. Op. cit. P. 20.

⁴ *Maung Htin Aung*. Burmese Drama. Oxford, 1957. P. 148—149.

⁵ В свое время структура тайского театра была заимствована из классической придворной драмы Камбоджи. Тайская драма в данном случае сыграла посредническую роль в культурном обмене между Камбоджей и Бирмой, что не было редкостью для стран Юго-Восточной Азии.

⁶ Табуирование каких-либо физических контактов между мужчиной и женщиной в бирманском обществе, отчасти сохранившееся и в настоящее время, по-видимому, ведет свое начало от архаических представлений о сегрегации полов, связанной с вредоносной магией, которая приписывалась женщине. Эти представления до сих пор существуют во многих традиционных обществах.

⁷ *U Ba Cho*. // Op. cit. P. 16.

⁸ *Khin Myo Chit*. Op. cit. P. 29.

⁹ Символика ориентации по странам света играет большую роль в культурных представлениях бирманцев. Каждое направление обладает определенной семантической значимостью. Например, наиболее благоприятным направлением считается восточное, затем южное. Северное и западное, по мнению бирманцев, неблагоприятны. Деревенская улица всегда ориентирована на восток. На восточном краю деревни обычно располагается буддийский храм, на западном — кладбище.

¹⁰ *U Ba Cho*. Op. cit. P. 29.

¹¹ *Крыжицкий Г.* Экзотический театр. Л., 1927. С. 16.

¹² Белый слон был одной из главных королевских регалий как в Бирме, так и в других странах Юго-Восточной Азии. Считалось, что государь, владеющий белым слоном, становится владыкой на земле, как бог Тиджамин на небе. Ездить на белом слоне мог только король, слону оказывались почести, равные королевским, при нем состоял целый штат прислуги. Поэтому слон в театре марионеток выходит с правой, наиболее почетной стороны.

¹³ *Swiderski R. M.* The Aesthetics of a Contemporary Chinese Theatre // Asian Folklore Studies. Vol. XLIII. № 2. Nagoya, 1984. P. 266.

¹⁴ *Фрейдберг О. М.* Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство. № 2. М., 1978; *Иванов В. В.* Пространственные структуры раннего театра и асимметрия сценического пространства // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М., 1979.

¹⁵ *Гагеман К.* Игры народов. Вып. 1. Пг., 1923. С. 103—104.

¹⁶ *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.

¹⁷ *U Sein Man* Op. cit. P. 21.

¹⁸ *Maung Htin Aung*. Op. cit. P. 19.

¹⁹ *У Пхаин*. Указ. раб. С. 3.

²⁰ Согласно буддийской космологической схеме, мир по вертикали делится на три части: 1) *камалоку* — мир страстей и желаний, куда входят ад, мир животных, мир теней, мир падших богов, мир человека и шесть низших небесных миров; 2) *рупалоку* — 16 высших небесных миров, где боги лишены желаний и страстей и имеют лишь материальные очертания; 3) *арупалоку* — четыре высших небесных мира, где боги становятся нематериальными и обретают полное блаженство.

²¹ К 24 упадаярупам относятся такие элементы, как глаз, ухо, нос, язык, тело, форма, звук, запах, вкус, мужское, женское, жизненное начало, сердце, телесная и словесная коммуникация, элемент пространства, легкость телесного, гибкость телесного, рабочее состояние телесного, становление телесного, продолжение телесного, старение телесного, бренность телесного, материальная пища.

²² *У Пхаин*. Указ. раб. С. 4.

²³ *Невелева С. Л.* Мифология древнеиндийского эпоса (пантеон). М., 1975. С. 82—83.

²⁴ Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М., 1975. С. 25.

²⁵ Сакка (Индра) — в буддийской мифологии — король богов на небесах Таватимса (одном из небес камалоки). В Бирме Сакка считался не только королем богов, но и верховным правителем духов-натов и получил имя Тиджамин.

²⁶ Согласно информации У Пхайна, появление лошади означало, что в момент создания из первобытного хаоса неба и земли сначала на небе появилось созвездие *атаванинаккха* (санскр. *ашвиннакшатра*) — первый из 27 лунных домов по астрономическим представлениям бирманцев, заимствованным из Индии (см. У Пхайн. Указ. раб. С. 3).

²⁷ Описание сцены сотворения мира дается по нескольким источникам: *Табинвун У Ну*. Мьямма табин лока (Мир бирманского театра), Рангун, 1963. С. 80—82; *Sein K. and Withey J. A.* The Great Po Sein A. Chronicle of the Burmese Theatre. Bloomington, 1965. P. 20—25. *Khin Myo Chit*. Op. cit. P. 27.

²⁸ Более подробно см.: *Бурман А. Д.* Сцена сотворения мира в бирманской и санскритской драме. (в печати).

²⁹ *Kuiper F. B. J.* Vāguna and Vidīśaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam, 1979. P. 129, 138—141.

³⁰ Более подробно см.: *Бурман А. Д.* Кадопвэ и пурваранга (сравнительный анализ прологов в бирманской и санскритской драме) // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока (XXI годичн. науч. сессия ЛО ИВ АН СССР; докл. и сообщ., 1987). Ч. II. М., 1987.

³¹ *Васильев Б. А.* Китайский театр // Восточный театр. Л., 1929. С. 201.

³² *Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности. С. 42.

³³ *Новик Е. С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984. С. 92.

³⁴ *Mattani Rutnin.* Nang Talung and Thai Life // East Asian Cultural Studies. Vol. XV. March № 1—4. Tokyo, 1976. P. 5.

³⁵ *Пишель Р.* Родина кукольного театра // Временник камерного театра. № 2. М., 1923; *Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности; *ее же.* Семантика архитектуры вертепного театра

³⁶ Интересная гипотеза о возможном заимствовании бирманских кукольных представлений из Китая (основанная на анализе технической стороны театра) была высказана в содержательной статье И. Н. Соломоник «Йоу тэй — бирманские марионетки» (Сов. этнография. 1986. № 3). Однако для ее подтверждения требуются дальнейшие исследования.

³⁷ *Пишель Р.* Указ. раб.