



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

И. Н. Соломоник

ЙОУ ТЭЙ — БИРМАНСКИЕ МАРИОНЕТКИ

В Бирме получила распространение только одна форма кукольного театра — театр марионеток, или кукол, управляемых сверху нитями. Сведения о них появляются в XV в., сначала в виде упоминания имен кукольников в надписи на каменной стеле 1444 г., позднее в поэме «Бурида» Шин Маха Рататары, созданной в 1484 г. В поэме повествуется о жизни короля драконов. Войско драконов, завоевывая страну, нападает с неба; драконы свисают, извиваясь и дергаясь, с деревьев, будто ими, как марионетками, управляют сверху с помощью веревок. В одном из стихотворений, написанном в 1529 г., Шин Маха Рататара еще раз говорит о куклах, участвующих в представлении¹.

Следующие по времени факты связаны с министром королевских развлечений У То и его указами, регламентирующими кукольные представления. Деятельность У То относится к концу XVIII — началу XIX в. У То предписал исполнять в кукольном театре пьесы, которые сочинялись для придворного театра живых актеров, а в костюмах, мизансценах, поведении персонажей на сцене соблюдать нормы придворного этикета. Круг сюжетов был также строго ограничен: они должны были заимствоваться из буддийской литературы (джатак) или официальной национальной истории².

Далее в хронологический ряд источников входят более конкретные свидетельства: картина придворного бирманского живописца 1869 г.³, описания иностранных очевидцев, дополненные со временем местными авторами⁴. Теоретические исследования открывает труд У. Риджуэя

¹ *Bečka J., Bečkova D. Barmské loutky a loutkové divadlo.*— Nový Orient. Praha, ročník 29, 1974, № 7, s. 216; *Ba Han. The Evolution of Burmese Dramatic Performances and Festival Occasions.*— The Guardian. Rangoon, v. 13, 1966, № 9, p. 20; *Попов Г. П. Бирманская литература.* М., 1967, с. 41—42.

Шин Маха Рататара (1468—1530) был потомком короля; свою первую поэму «Бурида» он написал в 16 лет. Успех поэмы был обусловлен тем, что бирманцы, как пишет Г. П. Попов, «в образах мифических героев узнавали свои собственные черты».

² *Htin Aung. Burmese Drama.* Calcutta, 1956, p. 149 (1 ed.—1937). В литературе буддизма большое место занимают сказания и легенды, связанные с личностью Гаутамы — основателя учения Будды. Среди них — джатаки, или рассказы, приписываемые самому Будде, о случаях из его прежних 24 перерождений. 547 джатак входит в канон буддизма, записанный на языке пали и получивший распространение в Бирме. Все джатаки композиционно одинаковы: сначала речь идет о событии, произошедшем в последней жизни Будды, после момента его просветления, и давшем ему повод рассказать о похожем случае из его прошлых существований, потом — рассказ о прошлом, на примере которого Будда в заключение нравственно наставляет слушателей, объясняет в доступной форме свое учение.

На русский язык переведено более 100 джатак (*Захарьин Б. Джатаки.* М., 1979; Повести, сказки, притчи древней Индии. М., 1964, с. 18—52; Поэзия и проза древнего Востока. М., 1973, с. 466—488; Литература древнего Востока. М., 1984, с. 95—101, и др.), на английский — все 547 (*The Jātaka. V. 1—7. L., 1877—1897; The Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births. V. 1—6. Cambridge, 1895—1907*).

³ *Ba Vivian. Court Life and Festival in King Mindon's Palace.*— The Guardian. Rangoon, v. 14, 1967, № 11, p. 20.

⁴ *Forbes Ch. J. British Burma and its People.* L., 1878, p. 152—153; *Mahé de La Bourdonnais A. Un Français en Birmanie.* P., 1886, p. 78—81 (1-e éd., 1883); *Maindron E. Marionnettes et Guignols.* P., 1900, p. 95—97; *Volný J. (Veselý J.). Loutky birmanské.*— Cesky loutkař. Praha, ročník 2, 1913, s. 64—65; *Brown M. I Remember.*— Puppetry. Detroit, v. 8, 1937, p. 33 (1st publ.: Asia, 1919, December); *Hagemann C. Spie-*

(1915 г.). Их пока немного. Основная тема, занимающая ученых,— история и происхождение бирманских марионеток⁵. К этому типу литературы примыкают работы, обобщавшие каждая в свое время накапливавшийся материал. Их авторы: Г. Рэм, М. фон Боэн, Ж. Шэнэ, Дж. Брэндон⁶. В последние десятилетия появилось несколько статей на бирманском языке. Почти все они названы в библиографии к книге Е. А. Запаводовой⁷.

На русском языке опубликованы заметки немецкого режиссера К. Гагемана, небольшой раздел Г. Г. Стратонавича в труде «Народы Юго-Восточной Азии», краткий газетный очерк А. Артамонова (не лишенный, к сожалению, неточностей), более подробное, на несколько страниц, описание Е. А. Запаводовой и около страницы в справочнике «Бирма» (И. Можейко)⁸.

Одна из лучших европейских коллекций бирманских марионеток находится в Мюнхенском музее этнографии. В музее при Государственном академическом центральном театре кукол (ГАЦТК) хранятся две куклы XIX в. (принц и принцесса), подаренные театру в 1956 г.

Бирманцы называют свои марионеточные представления *Йоу тэй бвэ (пвэ)*, где *йоу* — кукла, *тэй* — маленький (ая), *пвэ* — представление. Историк Ба Хан различает две разновидности театральных кукол: «большие куклы» (*йоу чи*) и «маленькие куклы» (*йоу тэй*), подчеркивая при этом, что «большие куклы» вышли из употребления в XIX в. А. Артамонов и Е. Запаводова приводят еще один термин — *альмин табин*, который переводят как «представления на подмостках, возведенных над землей», «театр высокого помоста», «представления на высоком уровне».

Сложились несколько взглядов на происхождение бирманского театра кукол. Первым высказался на эту тему У. Риджуэй. По его мнению, истоки бирманских марионеточных представлений уходят в древнеиндийский теневой театр, однако влияние Индии было не прямым, а опосредованным через теневой театр Явы, Кампучии, Таиланда⁹.

С критикой гипотезы Риджуэя выступил бирманский историк Тхин Аун. Возражения Тхин Ауна основаны на том, что в Бирме никогда не был известен теневой театр, а на марионеточной сцене никогда не исполнялись распространенные в Индии и странах Юго-Восточной Азии сюжеты древнеиндийских эпосов «Махабхараты» и «Рамаяны». С его точки зрения, бирманский кукольный театр не испытывал сильного иностран-

le der Völker. B., 1921, S. 130—137; Clark B. H. Fin de Saison on Broadway.— Drama Magazine. Chicago, v. 16, 1926, May, p. 289; Hürtlimann H. Burmanisches Puppenspiel.— Atlantis. Zürich, Jahrgang 7, Hf. 2, Februar 1935, S. 73—77, 84—85; Hackett W. D. In Burma Today.— Puppetry. Detroit, v. 10, 1939, p. 40; Bowers F. Theatre in the East. N. Y., 1956, p. 120; Vodickova E. Loutkářské dojmy a poznatky z Barmy a Indonésie.— Československý loutkář. Praha, ročník 6, 1956, s. 146—154; Rödle O. S maňásky do Barmy a Indonésie.— Ibid., s. 208—212. U Tha Myat. Puppet Show of Burma.— In: Puppet Theatre around the World/ed. Som Benegal. New Delhi, 1960, p. 42—44; idem. The Burmese Puppet Theatre.— Natya (Theatre Arts Journal). New Delhi, v. 7, 1964; Sein K. [Maung Khe], Withey J. A. The Great Po Sein: A Chronicle of the Burmese Theatre. Bloomington, 1965, p. 16—25; Bečka J., Bečkova D. Op. cit., p. 216—218; Ye Dway [Dagon Aung]. Dramatic Conventions of the Burmese Puppet Theatre.— The Guardian. Rangoon, v. 22, 1975, № 2, p. 10—11, 17; Malkin M. Traditional and Folk Puppets of the World. N. Y., 1977, p. 131—134; Klünder J. Marionettentheater aus Burma in Bochum.— Figurentheater. Bochum, Jahrgang 16, Hf. 1, Juni 1984, S. 3—6.

⁵ Ridgeway W. The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races. Cambridge, 1915, p. 257—262; Htin Aung. Burmese Drama. Calcutta, 1956, p. 148—153; Ba Han. Op. cit., p. 18—24; Tilakasiri J. The Puppet Theatre of Asia. [Ceylon, 1969], p. 36—39.

⁶ Rehm H. S. Das Buch der Marionetten. B., 1905, S. 91—97; Boehn M. von. Puppen und Puppenspiele. München, 1929, B. 2, S. 196—197 (Перевод на англ. яз.: Dolls and Puppets. L., 1932, p. 389—390); Chesnais J. Histoire Générale des Marionnettes. P., 1947, p. 47—49; Brandon J. R. Theatre in Southeast Asia. Cambridge, 1967, p. 72.

⁷ Запаводова Е. А. В стране, где течет Иравади. М., 1980, с. 258—263 (библиография). Приношу глубокую благодарность преподавателю ИСАА при МГУ Е. В. Волковой за помощь в ознакомлении с бирманскими источниками.

⁸ Гагеман К. Игры народов. Вып. 1. Пг., 1923, с. 102—108; Народы Юго-Восточной Азии (серия «Народы мира. Этнографические очерки»). М.: Наука, 1966, с. 329—330; Артамонов А. Самобытный театр.— Известия, 1979, 18 декабря, с. 5; Запаводова Е. А. Указ. раб., с. 131—136; Бирма. Справочник/Под ред. А. Н. Узянова М., 1982, с. 371—372.

⁹ Ridgeway W. Op. cit., p. 262.

ного влияния. Что же касается некоторых сходных черт с представлениями Явы и Таиланда, то объяснить их можно двояко — как воздействием театра этих стран, так и внутрибирманскими факторами. Скорее всего, полагает Тхин Аун, бирманский театр кукол заимствовал какие-то театральные идеи (но не сами представления) у своих соседей, в первую очередь у сиамцев (тайцев)¹⁰.

Писавшие позднее бирманские исследователи уже без всяких сомнений считают бирманский театр кукол чисто национальным порождением. «Бирманские марионетки — создание бирманского народа», — декларирует Ба Хан¹¹. «Бирманский кукольный театр — изобретение бирманцев», — почти слово в слово повторяет Ба Виван¹². Их взгляды разделяют и небирманские авторы Дж. Тилакашири, М. Малкин, Й. К्लюндер, И. Можейко¹³.

Таким образом, в литературе высказано три мнения о происхождении бирманских марионеток: а) индийском — от теневого древнеиндийского театра через посредство теневого театра Явы, Кампучии, Таиланда, б) местном с возможным влиянием тайского, в) местном, полностью независимом от иноземных влияний.

Слабой стороной предложенных гипотез представляется невнимание к театру марионеток других стран Востока, в первую очередь Индии и Китая. Объективные причины этого в том, что до последнего времени о марионетках Азии писали очень мало. Риджуэю, вероятно, не было о них известно. Кроме того, появившиеся позднее исследования были, как правило, локальными, ученые, занимавшиеся театром одной страны, не привлекали материала о театрах других стран или привлекали недостаточно широко. Тилакашири, например, обобщивший сведения по театру Индии, Юго-Восточной Азии и частично Японии, совершенно не затронул Китая. Это не могло не отразиться на выводах.

Действительно, плоскостной (теневого) и объемный театр очень разные. Увязывать происхождение объемных деревянных кукол, управляемых сверху нитями, с плоскими кожаными фигурами, управляемыми снизу палками, можно, лишь недооценивая роль техники в искусстве кукол, особенно в традиционных его формах. Поскольку в Бирме не было теневых представлений, а в странах Юго-Восточной Азии не использовали марионеток, аргумент о независимости бирманского кукольного театра от теневого театра своих соседей «работает» хорошо. Но ведь в той же Индии, теневого театр которой привлекал к системе своих доказательств У. Риджуэй, с не менее давних времен существовал и театр кукол на нитках. И так же древен он в Китае. Поэтому, когда вписываешь бирманский театр кукол в общую панораму марионеточных представлений Азии, контуры его истоков проступают немного иначе, его полная самостоятельность начинает вызывать сомнения.

Обратимся прежде всего к карте Азии. Если на ней закрасить страны распространения марионеток и при этом по-разному оттенить зоны использования многониточных и малониточных кукол, то цветное поле протянется от Ирана через Индию и Китай до Японии. Оно захватит сверху южный угол Средней Азии (современные Узбекистан, Таджикистан и Туркмению), а снизу, из региона Юго-Восточной Азии, — одну Бирму. Широкая цветная лента окажется как бы сшитой из двух кусков разного тона. Один, соответствующий зоне малониточных кукол, покроет Иран, Среднюю Азию, Индию, часть Бенгалии, Бангладеш и Северный Китай, другой, соответствующий зоне многониточных кукол, — Японию, Южный Китай и Бирму.

Бирма, плотно и глубоко вклинившаяся своим ромбом между Индией и Китаем, не была до такой степени изолирована от своих соседей, как на этом настаивают сторонники самозарождения бирманских марионе-

¹⁰ *Htin Aung*. Op. cit., p. 150—152.

¹¹ *Ba Han*. Op. cit., p. 20.

¹² *Ba Vivian*. Op. cit., p. 19.

¹³ *Tilakasiri J.* Op. cit., p. 36; *Malkin M.* Op. cit., p. 131; *Klünder J.* Op. cit., p. 3; *Можейко И.* Указ. раб., с. 371.

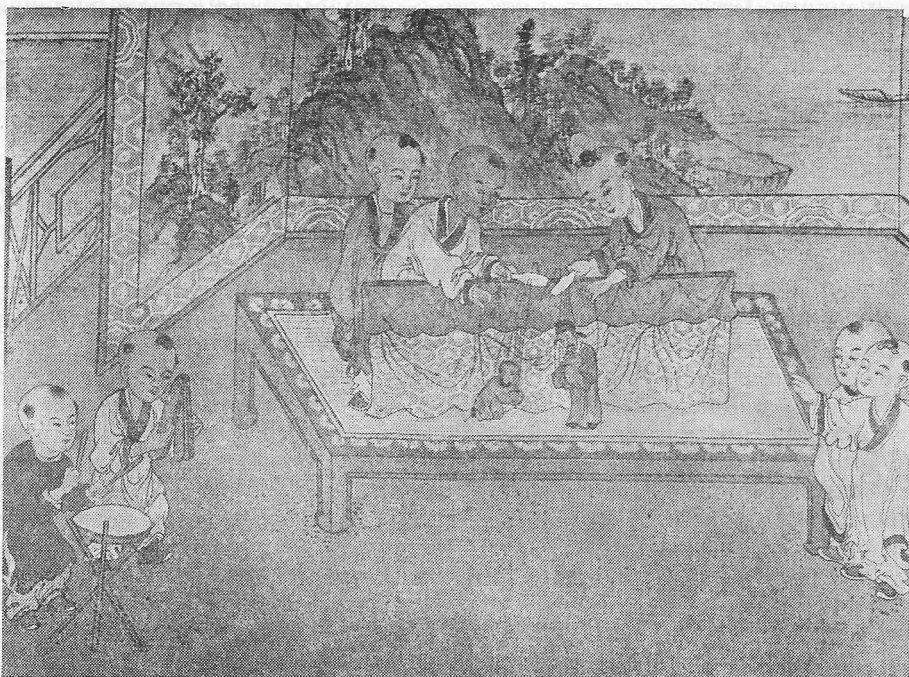


Рис. 1. Китайская марионеточная сцена эпохи Мин

ток. Достаточно вспомнить, что предки современных бирманцев — сначала племена пью, а затем мранма (бранма), давшие название стране, пришли с севера, с территорий современного Китая. В IX в. в долине р. Иравади был основан г. Паган, превратившийся со временем в столицу большого и сильного одноименного государства. «Паган стал господином торгового пути из Китая в Индию, и во взаимных интересах Китая и Пагана было установлено спокойствие на этом пути», — пишет И. Можейко. В другой своей работе он еще раз подчеркивает, что, «хотя Бирма отделена от Индии и Китая... горами и лесами, издавна через ее северные районы проходили пути из Индии в Китай»¹⁴. Факты же истории кукольного театра говорят о том, что на «спокойных» дорогах вместе с торговыми караванами продвигались из страны в страну и бродячие кукольные труппы. Следовательно, несмотря на географическую изолированность Бирмы, на окружение горными хребтами и джунглями, вполне допустимо предположить, что иноземные кукольники могли попадать в долину Иравади.

Чтобы решить, чье влияние более вероятно или проявилось сильнее, попробуем обратиться к технической стороне театра — к устройству кукол и сцены. Для индийского театра марионеток наиболее характерны малое количество ниток и устройство сцены прямо на земле, без помоста. В Китае распространены и мало- и многониточные куклы, но главная зона применения многониточных — в южных провинциях, т. е. в тех, что находятся ближе к Бирме. Сцена марионеточного театра повсюду в Китае устраивается на помосте. Какой она была в эпоху Мин (XIV—XVII вв.), можно судить по китайской картине, воспроизведенной в книге Б. Бэрда¹⁵ (рис. 1). В бирманском театре используют многониточных кукол, а представления дают на помосте. Таким образом, сравнение технической стороны бирманских марионеточных представлений с китайски-

¹⁴ Можейко И. В. Паганское царство. — В кн.: Можейко И. В., Узянов А. Н. История Бирмы. М., 1973, с. 41; Можейко И. В. 5000 храмов на берегу Иравади. М., 1967, с. 4.

¹⁵ Baird B. The Art of the Puppet. N. Y., 1965, p. 133.

ми и индийскими обнаруживает большое сходство с первыми и значительное отличие от вторых.

Далее, если выйти за рамки театральной техники и сравнить способ изложения содержания в индийском, китайском и бирманском театрах кукол, выясняется следующее. В индийском театре в любой его традиционной форме обязательно около сцены, на виду у зрителей, находится рассказчик, в повествовательно-описательной форме знакомящий публику с событиями истории и действующими персонажами, он лишь время от времени предоставляет куклам возможность вести диалог между собой или с ним. В Китае такого отключенного от мира пьесы «лица от театра» зрители никогда не видели и не слышали, содержание излагалось непосредственно через действие и речь кукольных персонажей. В Бирме публика также не видит рассказчика. Описательно-повествовательные пассажи вложены в уста кукольных персонажей, произносящих длинные монологи; актеры, говорящие и поющие за кукол, стоят на помосте, позади скрывающего их занавеса. Следовательно, и эта условность сближает бирманский театр с китайским и отдаляет его от индийского.

Сравнивая репертуар марионеток рассматриваемых стран, нельзя пройти мимо аргумента Тхин Ауна, отметившего, что на бирманской марионеточной сцене никогда не исполнялись сюжеты из «Махабхараты» и «Рамаяны». Можно также добавить, что наиболее старая часть бирманского представления содержит короткие пантомимические сценки, более родственные китайским, нежели индийским.

Вероятность заимствования бирманских представлений у китайцев подкрепляет и еще одно обстоятельство. Е. А. Западова пишет, что правила бирманской этики распространялись на театральные представления и требовали, чтобы актеры играли на земле: «Уважение к старшим... проявилось на театральном поприще — местные актеры обязательно выступали на земле. Ведь среди публики могли оказаться люди разного возраста, и уже по одному этому молодые исполнители не должны находиться выше их»¹⁶. Если Западова права, то тогда чем объяснить, что представления марионеток вопреки существующим нормам поведения и приличия происходили на помосте? Не тем ли, что первоначально эти представления давали чужеземные актеры, знакомые с правилами местной этики и поэтому невольно их нарушающие? И не тем ли, что при дальнейшем усвоении бирманцами чужого типа представлений противоречащее местным принципам устройство сцены было скопировано бессознательно?

Высказанные соображения дали повод усомниться в полной самобытности бирманского кукольного театра. Но, говоря о вероятности китайского влияния на бирманский кукольный театр, следует подчеркнуть, что на местной почве он приобрел специфические черты, выработал приспособления, несомнимые и удобные для выражения национального репертуара, вытеснившего со временем иностранные, малопонятные вещи, или переосмыслил заимствования в рамках своего мировоззрения.

Ба Хан, ссылаясь на художественный образ нашествия драконов в «Бурида», заключает, что первоначально кукловоды сидели на деревьях. Однако такое буквальное толкование поэтического сравнения не очень убеждает. Поэтому лучше оставить вопрос о первоначальной форме театра открытым (предложив для дискуссии китайскую сцену-платформу) и перейти к более бесспорным фактам. Самый ранний из них — картина, созданная для украшения дворца короля Миндона в 1869 г. (сейчас она хранится в Парижском музее дальневосточных древностей, или, как его называют по имени основателя, Музее Гиме). На длинном 30-метровом полотне изображен, сцена за сценой, полный годовой цикл праздников и церемоний, происходивших при дворе бирманских королев. На финальной части, посвященной мартовским празднествам (по бирманскому лунному календарю год начинается в апреле, март оказывается последним месяцем годового цикла), изображено кукольное представление. «Наш

¹⁶ Западова Е. А. Указ. раб., с. 139.

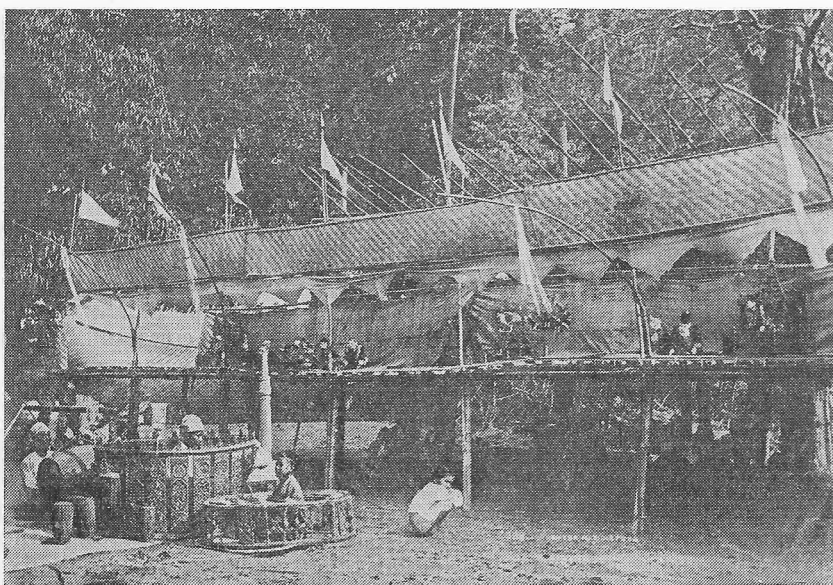


Рис. 2. Бирманская марионеточная сцена в XX веке

В центре — небольшое дерево, символизирующее лес или границу между царствами; по краям сцены, слева и справа — троны с сидящими на них правителями; около тронов группы коленопреклоненных придворных; слева и в центре за задником проглядываются фигуры двух кукловодов в белом; перед помостом — музыканты, играющие на национальных инструментах (круговом барабане, круговом гонге и других)

художник, — комментирует Ба Вивиян, — показывает представление больших кукол. Мы видим сцену и бирманский оркестр. Большинство зрителей сидит на циновках, разложенных на земле, только двое смотрят из крытой ложи „зэйя“. Сезон прохладный, некоторые зрители закутались в яркие хлопчатобумажные покрывала „саун“. Горит костер, бродят торговцы, продающие разную снедь и сладости»¹⁷.

Почти век спустя около Мандалая была сделана фотография представления. Ее передали в музей ГАЦК в 1956 г. (рис. 2). Это представление «маленьких кукол». Но во всем остальном, вероятно, изменений почти не произошло. Иногда лишь варьировала длина сценической площадки, ее определяют то в 20 (Тхин Аун), то в 25 (Кеннет Син), то в 30 футов (Чарльз Форбс), т. е. в 6—9 м¹⁸. Вся конструкция собиралась из бамбука. Столбы поднимают платформу на 1—1,2 м над землей, подполье сцены свободно просматривается насквозь. Глубина игровой площадки — 1,2 м, большая часть помоста — рабочая, она отгорожена невысоким, по грудь человека занавесом, натянутым вдоль всей постройки. За ним находятся актеры и весь театральный реквизит, развешены на длинных палках куклы. Торцы игровой площадки закрыты соломенными циновками, сверху вдоль переднего края платформы тянется такая же плетеная лента, укрепленная на высоте 0,9 м от пола сцены. В чем назначение этого соломенного бордюра — эстетическая ли потребность замкнуть кукольное действие в раму или же желание скрыть в дополнение к невысокому заднику фигуры кукловодов, создать иллюзию самостоятельной жизни кукол — сказать трудно. Во всяком случае, если в этом и заложена идея иллюзионного театра, то она предстает здесь в несколько размытом виде: зрителям, сидящим на земле и смотрящим на кукольную сцену немного снизу вверх, в большей или меньшей степени кукловоды

¹⁷ Ba Vivian. Op. cit., p. 19.

¹⁸ Htin Aung. Op. cit., p. 149; Sein K., Withey J. A. Op. cit., p. 19; Forbes Ch. Op. cit., p. 152. А. Маэ де ля Бурдонне (Mahé de La Bourdounais A. Op. cit., p. 79) дает размер 2,5 м, но, по всей вероятности, это ошибка: такая сцена не производила бы впечатления очень длинной, а ее необычную вытянутость подчеркивают все очевидцы.

видны. Кроме того, актеры, «не стесняясь», своими руками выносят на сцену кукольную мебель, бутафорские деревья и т. п., поправляют запутавшиеся нити. Бирманцы относятся к этому спокойно, европейцы неизменно удивляются. «Я смотрел, мало что понимая в пьесе... от которой публика, очевидно, получала большое удовольствие, как вдруг произошел гротескный случай: одна из нитей, управляющих королем, порвалась, и я увидел спускающуюся с неба гигантскую руку, которая навела порядок», — пишет А. Маэ де ля Бурдоннэ¹⁹. «Кукольники и система проводов явственно видны зрителям. О создании иллюзии не заботятся», — делает вывод К. Гагеман²⁰. «В поле зрения публики постоянно попадают руки кукловодов, то распутывающих нитки, то устанавливающих декорации», — отмечает М. Гурлиман²¹. О том, что это не случайные накладки, а вполне допустимая, «узаконенная» условность, свидетельствует констатация этого факта в описании Тхин Ауна: «Руки кукловодов видны зрителям»²².

Таким образом, главной особенностью бирманской марионеточной сцены можно считать ее необычайную вытянутость по горизонтали. Важно также отметить, что устройство сцены не обеспечивает условий для иллюзионного показа, хотя, возможно, его и предполагает.

Традиционное представление происходило обычно на поляне. Громоздкое на вид и внушительное по размеру сооружение было хорошо приспособлено для постоянных разъездов, быстро собиралось и разбиралось. Бамбуковые столбы, брусья, доски настила, шесты для крепления занавеса, бордюра из циновки, прочее имущество укладывались в телегу, запряженную волами, и перевозились из деревни в деревню. Требовалось не более часа, чтобы разобрать театральную постройку, уложить весь скарб и отправиться на новое место.

В традиционный комплект входит до трех десятков кукол. Среди них можно различить куклы животных, людей и сверхъестественных персонажей. Обязательным дополнением к комплекту служит кукольная мебель (тропы, скамьи, кушетки), бутафорские деревья, зонты (зонт в королевской Бирме — показатель социального ранга и заслуг его владельца), повозки. Первая группа включает коня, тигра, слона (или двух слонов — белого и черного), двух буйволов, одну или две обезьяны, крокодила, несколько птиц (попугаев, сову). Вторую группу составляют: король, несколько принцев (один из них — главный герой представления) и принцесс (одна из них — героиня), четверо министров (иностранного дела, или войны, внутренних дел, или двора, финансов, или казны, юстиции, или главный судья), астролог, отшельник, брахман, алхимик-чародей «зоджи»²³, несколько простолюдинов (среди них комик), одна или две танцовщицы «эпьюудо» и др. (ряд кукол появился сравнительно недавно, например «англичанин», «англичанка», «футболист», «рикша», «богач»). Из сверхъестественных персонажей на кукольную сцену могут являться духи «наты»; великаны-людоеды «билу», дракон «нага», мифическая птица «галуун».

Кукол вырезают из дерева. У них много сочленений и соответственно много нитей. У человекообразных фигур — по 10—15 нитей, у самой сложной из них — танцовщицы их может быть до 20²⁴. Нити собраны на

¹⁹ *Mahé de La Bourdonnais A. Op. cit.*, p. 80.

²⁰ *Gageman K. Указ. раб.*, с. 106.

²¹ *Hürlimann M. Op. cit.*, S. 75.

²² *Htin Aung. Op. cit.*, p. 149.

²³ Зоджи — «алхимик», «маг», «чародей»; слово происходит от индийского «йога», но бирманский алхимик, как пишет Тхин Аун, не имеет ничего общего с индийским аскетом. Считалось, что можно стать зоджи, если ввести в свой организм «правильное» сочетание разных металлов. Человек (но только мужчина), которому это удастся, приобретает сверхъестественную силу, живет миллионы лет, летает по воздуху, ходит по воде, путешествует под землей и пр. Вера в зоджи, связанные с зоджи, были очень популярны в Бирме вплоть до XX в. *Htin Aung. Op. cit.*, p. 148; *idem. Folk Elements in Burmese Buddhism. L., 1962*, p. 41—50; *Занаводова Е. А. Указ. раб.*, с. 134.

²⁴ Тхин Аун пишет, что у танцовщицы эпьюудо может быть до 60 нитей. Думается, что это ошибка, которая с его легкой руки стала повторяться из работы в работу (для управления такой куклой потребовалось бы несколько кукловодов, а в бирманском театре одну куклу редет один кукловод).

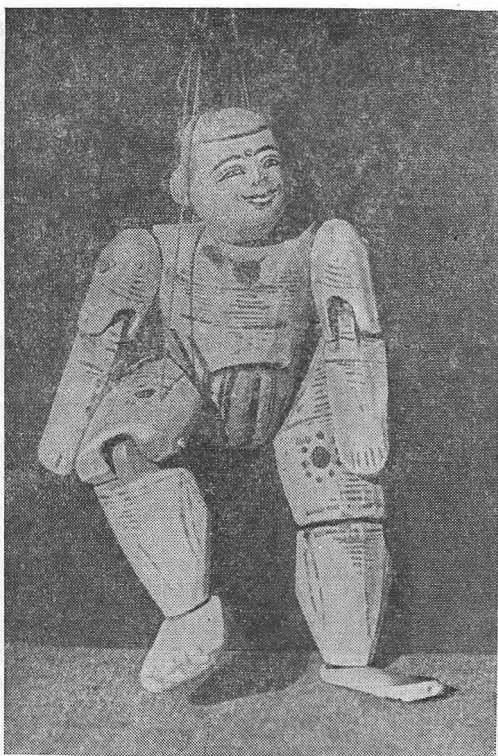


Рис. 3. Конструкция бирманской марионетки

ляемых деталей. У бирманских кукол не делают подвижных частей лица, не соединяют шарнирно кисти или пальцы рук, поэтому они не могут вращать глазами, поднимать веки, открывать рты, шевелить отдельно от всей руки кистью или пальцами.

Высота кукол 60—90 см. Нитки толстые, крученые (иногда их называют «веревками»). Духи «наты» носят остроконечные головные уборы. Лица великанов-людоедов «билу» отличаются круглыми, вытаращенными глазами и оскаленными ртами. Лица «людей» гораздо реалистичней, в чертах героя и героини отражены, очевидно, бирманские народные идеалы красоты. Костюмы большинства кукол копируют придворные платья конца XVIII — начала XIX в., на них много украшений и «драгоценных камней» (рис. 4); комики одеты в рубахи и штаны.

Бирманские кукольные труппы вели бродячий образ жизни (исключение составляли лишь придворные театры, функционировавшие до 1885 г. — года аннексии Бирмы англичанами). В труппу входило от четырех до десяти человек, в деревенских театрах это были обычно члены одной семьи. Как и во многих других странах Востока, играли по приглашению, сами кукольники инициативы не проявляли. Но недостатка в заказах они не испытывали: даже самая бедная деревня, пишет Тхин Аун, всегда была рада случаю пригласить кукольную труппу, редкий праздник в Бирме не сопровождался кукольным спектаклем. Приглашение могло исходить от одного лица, от группы лиц, от всей деревни, кукольников могли позвать и служители храма. Расплачивались с актерами организаторы праздника, на представление приходили все, кто пожелает.

Представление длилось всю ночь, начиналось после девяти и заканчивалось часам к четырем утра. При дворе было принято играть три ночи подряд, в народном театре чаще всего ограничивались одной, и только в особо торжественных случаях играли и на следующую ночь. Публика расстилала свои циновки, заменявшие бирманцам кресла партера, и оставалась на них до рассвета. Молодежь иногда вставала, чтобы размяться, купить сигару или сласти, дети засыпали, время от времени

деревянную вагу и спускаются от нее к кукле в следующем порядке: по две к голове, по две к плечам, одна к спине, по две к верхней части рук, по две к кистям рук (которые вырезаются вместе с предплечьем), по две к бедрам, по две к ногам ниже колен; у танцующих кукол еще по две нити идут к пяткам (рис. 3). Марионетки поворачивают и наклоняют головы, свободно двигают руками, гибкость которых создают шарнирные соединения в плечах и локтях, поднимают ноги, опускаются на колени и т. д. Хобот слона или хвост дракона, тигра расчленены на секции и поэтому получают очень эластичными. Две куклы комплекта — тигр и дракон — раскрывают пасти.

Относясь к многониточным куклам и примыкая этим своим качеством к театру Китая, бирманские марионетки все же проще китайских, они уступают им в числе отдельно управ-

дремали и взрослые, но никто не уходил домой, не досмотрев спектакль до конца. (Провести всю ночь без сна помимо интереса к спектаклю помогали также тонизирующие смеси, приготовленные из листьев бетеля или чая.) Все сидели на земле, только хозяин праздника, пригласивший труппу, строил для себя и почетных гостей крытую ложу «зейя»; туда ставили диван, кресла, столы с угощением. На представление собиралось несколько сот человек. Толпа вела себя тихо, ни громкий смех, ни аплодисменты не нарушали хода спектакля, лишь после окончания очередной сцены сидевшие рядом люди тихо переговаривались между собой.

Перед платформой на земле расставляли свои инструменты музыканты. В полном составе оркестра «сайн» было до 12 инструментов и до 9 музыкантов. В сайне нет струнных, в него входят ударные (барабаны, гонги, кастаньеты, трещотки, цимбалы) и духовые инструменты. Главный инструмент — это набор барабанов, числом 21, укрепленных на круглой деревянной раме диаметром 1,5 м. В центре рамы сидит музыкант, который все время вертится вокруг себя, ударяя по разным барабанам пальцами или ладонями рук. Играет на круговом барабане музыкант очень высокого класса, он же — руководитель оркестра. Играют всегда без нот.

Впечатления иностранцев от бирманской музыки разные. Немецкий режиссер Гегеман, например, называет ее «кадским шумом». Французскому инженеру Маэ де ля Бурдонне она также кажется «оглушительной», а по мнению американца Фоубиана Бауэрс, музыканта по образованию, бирманская музыка занимает второе место в Азии, уступая в привлекательности лишь яванскому гамелану. Естественно, для бирманцев она — лучшая в мире; доля ее в художественном языке кукольного спектакля очень велика: оркестр звучит почти непрерывно всю ночь.

Уже упоминалось, что в этой кукольной традиции нет рассказчика, стоящего или сидящего около сцены, на виду у зрителей. Все кукольники: и водящие кукол и говорящие или поющие за них — находятся на помосте, позади фонового занавеса. Роли героев исполнялись парой (или двумя парами, если труппа многочисленная) ведущих актеров: один в паре управлял куклой, другой говорил и пел за нее. Роли остальных персонажей не раскладывались на двух исполнителей: если актер выводил на сцену марионетку, он же и озвучивал ее. Состав трупп был исключительно мужским; по поверьям, женское присутствие на сцене влекло за собой беду, женская нога никогда не должна была касаться помоста. (Впервые это традиционное правило было нарушено накануне второй мировой войны, когда один из кукольников, не найдя, вероятно, актеров-мужчин для всей труппы, начал работать с женой и дочерью.)²⁵



Рис. 4. Принцесса. Бирманская марионетка XIX века

²⁵ Bečka J., Bečkova D. Указ. раб., с. 218.

Марионеточники, как и все бирманцы, были буддистами, но, как и все бирманцы, прежде всего поклонялись духам натам²⁶. И хотя единственный вид жертвы, допускаемый буддизмом,—подача милостыни странствующим монахам, кукольники приносили 37 верховным натам жертвы в виде риса, орехов, бананов, яблок, цветов, бетеля, яиц, кусков ткани, бутылок с ликером. Представление неизменно начиналось ритуальным танцем куклы эпьоудо. Танец шел под последовательное исполнение 37 мелодий, посвященных каждому из божественных натов. Управлял этой куклой лучший куковод труппы (в последующей части он водил куклу героя или героиню), а лучший певец труппы пел молитвы, обращенные к каждому нату.

Кукольные актеры пользовались в Бирме большим почетом. Их слава порой затмевала славу актеров-некукольников. «Бирманцы, как это ни странно, считают театр марионеток высшим образцом театрального искусства»,—с удивлением писал Чарльз Форбс²⁷. Все, кто занимался исследованием бирманского театра, отмечали влияние марионеток на театр живых актеров, особенно на стиль исполнения бирманских классических танцев. А сами бирманцы говорили, что хороший актер должен танцевать, как марионетка. Показателем высокого уважения к профессии кукольного актера служит следующий факт: король Тибо (последний король Бирмы) выдал самому знаменитому кукольнику своего времени патент на золотой зонт, т. е. наградил его высочайшим знаком отличия²⁸.

После 1885 г., утратив поддержку официальной власти, не имея сильного религиозного стержня, подобного тому, на котором до сих пор держатся яванские представления «ваянг пурво» или некоторые южноиндийские театры кукол, не обладая необходимой для выживания гибкостью репертуара, способностью прилаживаться к новым условиям, меняющимся вкусам публики, связанный громоздкой техникой, теснимый наступающими широким фронтом кино, радио, дешевыми массовыми изданиями пьес (которые раньше можно было увидеть только в кукольном представлении), традиционный театр кукол Бирмы стал быстро угасать. Заказов на спектакли становилось все меньше, кукольникам все труднее было существовать за счет своей профессии. Число трупп сокращалось, старые марионеточники уходили из жизни, молодежь не восполняла ряды ушедших. К 1929 г., как пишет Тхин Аун, сохранились только две труппы, да и те давали спектакли редко. Вторая мировая война, японская оккупация окончательно прервали традицию. В 60-х годах была предпринята попытка возродить народное кукольное искусство, но для этого пришлось пригласить марионеточников из Европы (!), настолько оно оказалось забытым в родной стране. Усилия, направленные на восстановление театра марионеток, увенчались, очевидно, успехом — об этом говорят проходившие в 1984 г. в Западной Германии гастроли современной бирманской труппы.

Теперь о том, каково было содержание спектаклей. После ритуального вступительного танца куклы эпьоудо, продолжавшегося около получаса, следовало собственно представление. Оно состояло из двух совершен-

²⁶ Древние бирманцы поклонялись духам «натам» («нат» — «господин», «владыка», «повелитель», «властитель»). Были наты гор, рек, озер, деревьев, местностей, деревень. У каждой деревни был свой нат-покровитель, которому приносили жертвы. Со временем выделилось 36 персонифицированных верховных натов, которым поклонялся весь народ. Главными среди них считались Повелитель Большой Горы и его сестра Повелительница Золотое Лицо. После введения буддизма 36 натов были включены в буддийский пантеон, но при этом к ним был добавлен 37-й нат, возглавивший пантеон богов. Это был буддийский царь богов Сакка («могущественный»), получивший в Бирме имя Тиджамина. В народе анимистические добуддийские верования до сих пор уживаются с буддизмом. В Бирме поклоняются 37 верховным натам официального бирмано-буддийского пантеона, и наряду с этим многие бирманцы, особенно крестьяне, считая себя буддистами, верят в местных натов-покровителей, совершают обряды, связанные с их почитанием, умилением.

О натах см.: Temple R. C. The Thirty-Seven Nats. L., 1906; Htin Aung. Folk Elements in Burmese Buddhism, p. 2—4, 83—109.

²⁷ Forbes Ch. J. Op. cit., p. 152.

²⁸ Mahé de La Bourdonnais A. Op. cit., p. 80.

но разнородных частей. В первой исполнялись отдельные пантомимические номера, во второй — сюжетная пьеса с диалогом, пением, танцем.

Порядок выхода кукол на сцену, число и содержание номеров первой части немного варьировали в разных труппах, но в основном набор кукол был стабильн; в первой части танцевали и сражались животные, сверхъестественные или обладающие волшебной силой персонажи.

В представлении, которое видел в 1913 г. в Рангуне К. Гагеман, после исполнявшегося на фоне «коврового» занавеса танца эпьюдо занавес отдернули, на сцену поставили два дерева и вышел тигр. Он «вырывал деревья», переставляя их с места на место, делал огромные прыжки, кувыркался, раскрывал пасть, бешено кружился по сцене. В разгар его акробатического танца с противоположного конца вышел слон, а с ним его хозяин. Слон большими прыжками приближался к тигру, и между ними завязывался бой. Испуганный хозяин слона хватался за голову («рвал на себе волосы», — пишет Гагеман). Всякий раз, как слон наступал, тигр, кувыркаясь, отскакивал назад. Внезапно он изловчился и перепрыгнул через слона. Владелец слона в ужасе полез на дерево, но тигр его настиг, и «человек погиб». В деревенском представлении, описанном К. Сином, сражение кончалось тем, что слон хватал тигра длинным хоботом и забрасывал за задник, а в представлении, на которое попал в 1935 г. в Пагане немецкий этнограф М. Гурлиман, тигр со сломом не встречался, но слон действовал похоже: на сцену ставили дерево, с одного конца помоста выходил слон, с другого — два человека (куклы); слон насккивал на дерево, пытаясь его свалить, затем хватал одну из кукол, срывал с нее одежду, голый человек залезал на дерево и исчезал за задником. Из перечня марионеток комплекта, приводимого в статье директора Института культуры в Рангуне, У Тха Мья, можно заключить, что некоторые кукольные выводили на помост двух слонов — черного и белого, но, к сожалению, каким был их дуэт, неизвестно.

Далее бой вели два буйвола. После них выскакивали сверху из-за задника две обезьяны, они прыгали с дерева на дерево, раскачивались на бамбуковых шестах, проделывали другие, верно подмеченные, типичные для обезьян жесты и движения. Их сменяли людоеды билу, демонстрировавшие в поединке свою силу. В этой же части на сцену являлся конь. В его танце, как и в танце эпьюдо, кукловоды показывали высший класс мастерства. Конь управлялся девятью нитями, его голова, хвост, все четыре ноги подвижны, причем ноги сгибаются дополнительно в коленях и около копыт (рис. 5). У некоторых кукольников в этой части выходил дракон. О том, что он делал, упомянул Эрнст Мэйндрон, видевший бирманских марионеток в Париже в конце XIX в., когда одна из бирманских кукольных трупп давала спектакли в знаменитом кабаре «Фоли бержер»: «...зеленый драконище, вызывавший общий восторг, раскрывал огромную пасть и заглатывал оцепенелых от ужаса кукольных актеров»²⁹. Позднее в эту же часть вставлялись и новые номера: выходил англичанин-охотник с ружьем, палил из ружья по тигру, промахивался и едва спасался бегством, выгуливала свою собачку окаркатуренная англичанка, выбегал футболист, выкатывал свою тележку рикша. Завершал первую часть выход алхимика зоджи. Он появлялся в маленькой шапочке и бархатной куртке, в руках держал палку, которой манипулировал как хороший жонглер. Поскольку этот персонаж обладал способностью летать, то спускался на сцену «с неба» и после бурного, неистового танца, кружения, прыжков, вставания на голову и прочего таким же путем исчезал со сцены.

Вся эта пантомима длилась около двух часов. Шла музыкальная интерлюдия, во время которой сцену готовили для пьесы второй части. Огромные человеческие руки представляли мебель, среди которой обязательно был трон короля; в богатых труппах меняли фоновый занавес.

Вторая часть представления в том виде, в каком она дошла до нас, т. е. в описаниях XIX—XX вв., сформировалась под влиянием указов

²⁹ Maindron E. Op. cit., p. 95.

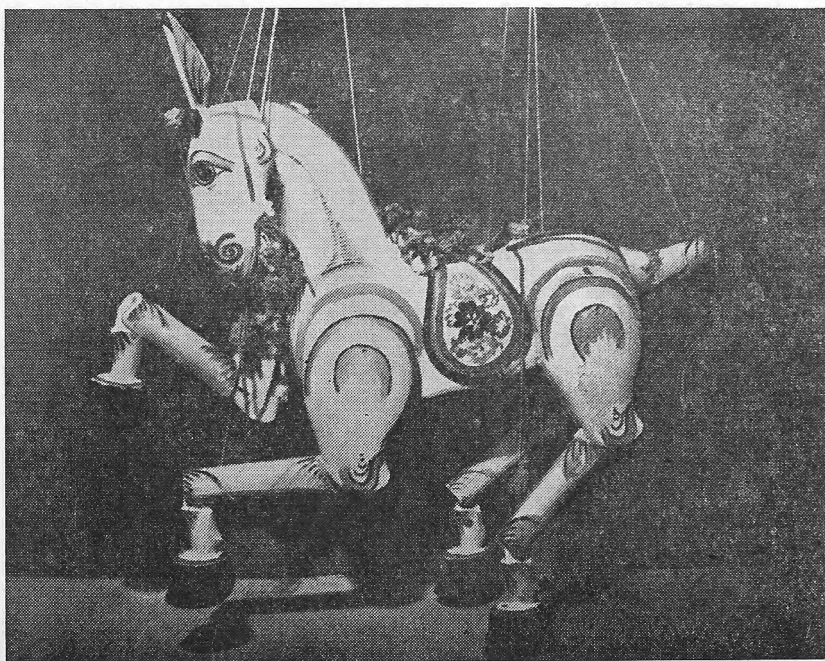


Рис. 5. Конь. Бирманская марионетка XX века

У То. Пьесы этой части не были специально кукольными, они заимствовались из репертуара живых актеров. Как уже говорилось, сюжеты были основаны на джатаках или событиях национальной истории, зафиксированных в хрониках бирманских королей. В XIX в. часто исполнялись пьесы знаменитых бирманских драматургов У Чин У и У Поун Ня, созданные уже после смерти У То³⁰.

Любая пьеса второй части начиналась выходом четырех министров. Каждый держал многословную речь. Потом главный из них обращался к музыкантам с просьбой проводить их в тронный зал королевского дворца (это редкий в традиционном театре кукол Азии прием общения куклы с человеком, как бы выход кукольного персонажа из замкнутого мира сценического действия во внешний мир: такой тип общения стал широко применяться позднее, в новом современном театре). Обращение звучало примерно так: «Мы обсудили дела страны и сейчас явимся на аудиенцию к королю. Музыканты! Пусть мы услышим королевскую музыку!» Министры шли торжественно и важно, размахивая руками, вдоль всей сцены. Их проход сопровождала мелодия «шествие министров». Когда процессия приближалась к королевскому трону, мелодия менялась на «королевский марш», он открывал следующую сцену, аудиенцию короля. Выходил король. Его аудиенция была похожа по форме на совещание министров, каждый участник произносил длинный монолог. Обе эти сцены бирманцы называют прологом. Из них зрители узнают, о чем пойдет речь в представлении, какую пьесу они увидят. Независимо от того, будет ли король участвовать в дальнейших событиях, любая пьеса второй части начинается «советом министров» и «аудиенцией короля». Лишь после них начинается интрига. Обязательный набор сцен, строгая последовательность их исполнения, жесткий композиционный каркас бирманским пьесам не свойственны. Только в финале снова обнаруживаются стабильные моменты: развязка происходит всегда неожиданно, без логических мотивировок — в действие вмешивается повелитель богов Тиджамин и своей волей поворачивает события к благополучному разре-

³⁰ На русский язык их пьесы не переводились. Об их содержании см.: *Htin Aung. Burmese Drama*; Попов Г. П. Указ. раб.; Бурман А. Д. Бирманская драма середины XIX в. М., 1973.

шению; герой пьесы, как правило, удаляется от мирских дел и становится отшельником³¹.

Первую часть представления считают наиболее старой. Полагают также, что во второй части до XIX в. вместо большой пьесы исполнялся любовный дуэт принца и принцессы, которые вели диалог, пели и танцевали. Глубинный смысл первой части неясен. Историки, придерживающиеся гипотезы о самозарождении бирманских марионеток, усматривают связь танцев зверей с анимистическими ритуальными танцами, сохранившимися до XX в. у первобытных горных племен Бирмы, в которых мужчины пляшут, наряжаясь животными. По мнению Дж. Тилагашири, пантомимические сценки, поединки зверей показывали для забавы. Если допускать возможность китайских корней, то короткие танцевальные и боевые номера могли быть занесены китайскими актерами. Смысл второй части проступает отчетливо: она пропитана идеями буддизма.

Об условностях этого театра можно сказать немного — почти никто из заставших эту традицию не обращал на них внимания. Прежде всего следует отметить, что бирманская кукольная традиция тяготеет к иллюзионным театрам (типа китайского). Далее роль слова здесь велика: словесный канал отключается только в первой пантомимической части, вторую же понять без опоры на слово совершенно невозможно. Наиболее характерная, преобладающая форма слова — монолог. Пластика кукол реалистична, т. е. движения марионеток довольно точно копируют поведение и жесты людей и животных. Большое место отводится танцам кукол не только в первой, но и во второй части. «Главные танцы» второй части — длинный дуэт героя принца и героини-принцессы — происходили после полуночи, между двумя и тремя часами. Танцевальный дуэт включался в любую пьесу под предлогом придворного праздника, свадебного пира и т. п. Именно эти танцы служили эталоном для живых актеров, обучавшихся классическому бирманскому танцу. В музыкальное сопровождение входил традиционный набор мелодий, хорошо знакомых зрителям. Соответствующая сцене мелодия предвещала выход кукол, по звукам музыки местная публика понимала, какого рода действие последует, кто из персонажей явится. Ряд условностей был связан с деталями сценической обстановки, их расположением на сцене. Важную роль выполняло бутафорское дерево: оно обозначало лес, но, поставленное в центре сцены, указывало также на границу между двумя царствами. Форма кукольных сидений (очень красиво вырезанных из дерева) была связана с рангом персонажа (король, например, сидел на самом большом и замысловатом по форме сиденье — трехместном троне с высокой спинкой, контуры которой напоминают шпили паганских храмов). Еще одним знаком социального положения служили зонты. Около трона короля ставили белые зонты, около трона принца-наследника — золотые. Декоративное оформление дополняли фоновые занавесы. В некоторых труппах их меняли по ходу действия. Так, Кеннет Син вспоминает представление, в котором первая часть шла на фоне занавеса, расписанного под лес, а вторая — на фоне задника, изображавшего тронный зал дворца.

Представления народных бирманских марионеток по своей форме (приподнятая над землей сцена, большое количество нитей, управляющих куклами, иллюзионный способ показа, отсутствие рассказчика, стоящего около сцены) примыкает к дальневосточному марионеточному театру. Учитывая непосредственное соседство Китая, сходные с южнокитайским театром черты вряд ли можно отнести к случайным совпадениям. К сожалению, выяснение многих важных подробностей представления, способствовавших бы выявлению его родины, сейчас крайне затруднено. Не удастся установить и время появления марионеток в Бирме, но слабое развитие религиозно-культовой стороны в их представлениях скорее всего свидетельствует о том, что корни бирманского театра марионеток не слишком глубоко уходят в древность.

³¹ Ye Dway. Op. cit., p. 11.