

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Ленинградское отделение

ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
И ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
НАРОДОВ ВОСТОКА

ХІХ ГОДИЧНАЯ НАУЧНАЯ СЕССИЯ
ЛО ИВ АН СССР
(доклады и сообщения)
1985

Часть I

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1986

сие; двухголосие, образуемое голосом поэзии и антипоэзии, лирики и публицистики – в пределах одного стихотворения, а также эффект многоголосия внутри одного голоса в пределах одного стихотворения, – все эти явления полифонии позволяют говорить не только о полифоническом звучании, но полифоническом строе этих стихов как принципе их звуковой организации и, в частности, интонационного строя.

1. Под таким названием эти стихотворения изданы Свами Ананд Харидасом (Харри Эйвелингом) в сопровождении параллельных английских переводов. W.S.Rendra. *State of emergency. Translation and introduction by Swami Anand Haridas. Sidney and Los Angeles, 1980, p. 5.*
2. Этот же поэтический прием, не касаясь звуковой его стороны и по-иному объясняя его задачи, отмечает также голландский индонезист А.Тэу в предисловии к своему изданию этих же стихотворений Рендры в голландском переводе. Rendra. *Pamfletten van een dichter. Ingeleid en vertaald door A.Teeuw. 's Gravenhage, 1979.*

А.Д.Бурман

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ТЕАТРА МАРИОНЕТОК В БИРМЕ

Относительно времени возникновения бирманского театра марионеток бирманские исследователи приводят самые противоречивые сведения – одни связывают его с именем министра У Тоу – реформатора бирманского театра (XVIII в.), другие относят его появление еще ко времени Паганского царства (XI–XIII вв.). Согласно устной традиции, бирманский театр марионеток возник в глубокой древности и первоначальные представления разыгрывались кукловодом, сидевшим на дереве и с помощью веревок управляющим куклами сверху. Впоследствии действие кукольного театра происходило на крытом бамбуковом помосте. Кукловоды помещались за занавеской и оттуда манипулировали действиями марионеток. Деревянные куклы (размером от 70 до 100 см) управлялись кукловодами сверху при помощи веревочных нитей. Ко времени расцвета театра марионеток на каждую куклу приходилось от 15 до 60 нитей, что давало возможность производить с марионетками множество сложных движений. В стандартный набор кукол входило 27 фигур с четко зафиксированными ампула. В кукольном театре ста-

виделись пьесы на религиозные и мифологические сюжеты, действие спектакля обычно продолжалось в течение шести-семи ночей. Представление состояло из определенного количества сцен, чередующихся в строгой последовательности. В конце XVIII – начале XIX века театр марионеток представлял собой сложное, высоко развитое искусство, сопровождавшееся множеством условностей, которые могли сложиться лишь под воздействием длительной традиции. Представления театра марионеток рассматривались не как простое развлечение, а как серьезное зрелище, носившее ритуальный характер. Престиж кукловодов по сравнению с простыми актерами был очень высок и к ним относились с особым пиететом. 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 той части бирманских ученых, которые относят время возникновения театра марионеток к XVIII веку. Бирманский исследователь У Ба Джо считает, что „бирманские марионетки представляют 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 Тоу“¹ А доктор Тхин Аун полагает, что У Тоу лишь усовершенствовал народный театр марионеток.² Скорее всего У Тоу придал народному театру марионеток ту форму сложного и изысканного искусства, в которой он приобрел популярность не только в народе, но и при королевском дворе.

Придерживаясь мнения, что театр марионеток возник в конце XVIII века, такие ученые как У Ба Джо, У Кхин Зо, К.Сейн и Дж.А. Визи все же считают, что кукольный театр предшествовал театру живых актеров. Действительно, бирманский театр марионеток оказал существенное воздействие на формирование классической драмы, что сказалось в музыкальном и декоративном оформлении спектаклей, а также в пении, танце, сценическом движении и даже мимике актеров. По мнению У Кхин Зо именно строгое разделение функций в театре марионеток, где один актер водит кукол, другой поет, третий играет на музыкальных инструментах, дало возможность соответствующим искусствам достичь высокой степени совершенства как в кукольном театре, так и в театре живых актеров.³

Несмотря на разногласия относительно времени происхождения театра марионеток, бирманские исследователи единодушны в том, что он представляет собой вполне оригинальное и самобытное по-

рождение бирманской культуры. В настоящее время мы не располагаем данными, позволяющими проследить прямые связи бирманского театра марионеток с отдельными театрами Индии, Китая, Юго-Восточной Азии. Предварительное сопоставление показывает, что типологически бирманский театр марионеток ближе всего к силуэтным театрам Кампучии, Таиланда и Индонезии. Об этом свидетельствует наличие сходного музыкального оформления (музыкальные лейтмотивы), сходство в танце, сценическом движении и жесте кукол, исполнение перед спектаклем обряда умилостивления духов и так далее. Что касается силуэтных театров Явы и Бали — "ваянг кулит" и "ваянг пурво", то их сравнение с бирманским театром марионеток указывает на более частные моменты сходства — например запрет для женщин не только входить в актерскую труппу, но даже ступить на сцену бирманского кукольного театра. Вплоть до начала XX в. женские роли в театре марионеток исполнялись мальчиками, хотя этот запрет не распространялся на все другие виды бирманских театралных представлений. В индонезийском силуэтном театре соблюдение тех же запретов распространялось еще дальше — женщинам было разрешено следить лишь за тенями кукол на экране во время представления. Однако, если в силуэтных театрах Явы и Бали эти запреты объяснялись религиозными принципами мусульманства, то соблюдение их в Бирме можно объяснить лишь заимствованием.

Так же как в индонезийском "ваянге", фигуры бирманского кукольного театра делятся на правые и левые (благородные и неблагородные персонажи). Одни из них (такие, как царь, министр, слон) появляются только с правой стороны сцены и после представления складываются в правый сундук, другие (старик, старуха, тигр, обезьяна) выходят только с левой стороны сцены. Это правило до сих пор строго соблюдается как в бирманском, так и индонезийском театрах кукол.

В бирманском театре марионеток ветка дерева, являющаяся необходимым компонентом в оформлении сценического пространства, выполняет примерно те же функции, что и "кайон" — символическое изображение мирового дерева в индонезийском "ваянге", т.е. обозначает начало и конец пьесы, разграничение ее на эпизоды, может служить показателем места действия (например, леса). Таким образом ветвь дерева в бирманском театре марионеток, также как и в индонезийском, является разграничителем действия как во времени, так и в пространственном аспекте, выполняя примерно те же функции, что декорации и занавес в европейском театре. Подобные соответствия можно объяснить либо заимствованием, либо единым

источником происхождения кукольных театров Юго-Восточной Азии, поскольку гипотеза о происхождении театра марионеток из Индии не опровергнута окончательно, и этот вопрос до сих пор вызывает дискуссии.⁴

Тем не менее такие существенные аспекты, как отсутствие в Бирме силуэтного театра (существует лишь театр круглых деревянных марионеток), управление куклами при помощи веревочных нитей, а не тростей, как в Индонезии, и отсутствие в Бирме специальных циклов пьес по мотивам "Махабхараты" и "Рамаяны", которые обязательно сопутствуют кукольным театрам Индонезии, Таиланда и Кампучии, указывают на неоднозначность проблемы генетического родства и необходимость воздержаться от преждевременных выводов.

На наш взгляд, бирманский театр марионеток имеет весьма древнее происхождение. Одним из доказательств этой гипотезы представляется наличие в нем определенного количества обязательных сцен, главной из которых была сцена "Химаванта" - показ на сцене кукольного театра процесса сотворения мира. Здесь хотелось бы выделить два момента: 1) то, что до реформы министра У Тоу сцена "Химаванта" составляла основное содержание спектаклей театра марионеток; 2) устойчивый, повторяющийся характер этой сцены на представлениях кукольного театра в течение нескольких веков вплоть до нашего времени, что свидетельствует о ее высоком статусе в иерархии культурных ценностей бирманского народа.

В сцене "Химаванта" показывалось возникновение Земли, появление на ней мировой горы Меру и небесных светил, сошествие с небес на землю буддийского короля богов Индры - Тиджамина, появление на земле первобытных джунглей Химаванта, первых животных, а затем и человека.⁵ Как показали исследования, сцена сотворения мира в бирманском кукольном театре является ни чем иным, как точным воспроизведением бирманского мифа творения, который служит объяснением для ежегодного сошествия на землю Индры -Тиджамина во время бирманского праздника Нового Года.⁶ Отсюда можно предположить, что сцена сотворения мира в театре марионеток являлась реминисценцией ритуала (или части ритуала), воспроизводящего миф о воссоздании мира в дни обрядового празднования Нового Года. В настоящее время мы не располагаем сведениями о том, как производился в древности этот ритуал, однако, возможно, он восходит к древнейшим обрядам праздника Нового Года, типологически, либо генетически сходным в разных точках земного шара. Например, подобное явление наблюдалось в древней Индии.

Согласно последним исследованиям Ф.Б.Дж.Кейпера по санскрит-

ской драме, во вступительной сцене театрального представления, исполнявшегося в древней Индии во время индраитских торжеств, изображалось повторение космогонического акта созидания мира. Центральным моментом пурваранги (пролога) было превращение сцены, путем совершения специальных церемониальных действий, в сакральное пространство и воздвижение бамбукового шеста, олицетворяющего космогонический акт Индры. Повторение акта сотворения мира должно было освящать последующий год. Следовательно, пурваранга была ритуалом, целью которого было восстановление на сцене первобытного сакрального мира, что символизировало начало нового мира в новом году.⁷

Если верно наше предположение о том, что сцена "сотворения мира" в бирманском театре марионеток была когда-то ритуалом, воспроизводившим космогонический акт Тиджамина-Индры в праздник Нового года, то налицо его явное соответствие с обрядом "пурваранга" в древнеиндийском театре. Правда, в бирманском театре воспроизводился не ведический миф творения, а буддийский, трансформированный в соответствии с анимистическими представлениями бирманцев. С бамбуковым шестом, олицетворяющим столп Индры в древнеиндийском театре, в бирманском театре марионеток соотносилась ветка дерева, равнозначная кайону (символу мировой горы и мирового дерева в силуэтных театрах Индонезии) и исполняющая на сцене множество важных функций. К этому же семантическому ряду можно отнести и дерево, находившееся в центре сцены бирманского театра живых актеров "запвэ", и, возможно, дерево, на котором согласно устной традиции, исполнялись первые представления театра кукол.

Изложенные выше соображения позволяют предположить, что бирманский театр марионеток возник в глубокой древности и носил первоначально чисто ритуальный характер.

-
1. U Ba Cho. *Burmese marionettes*. - U Khin Zaw. *Burmese culture*. Rangoon, 1981, p. 16.
 2. Maung Htin Aung. *Burmese Drama*. L., 1957.
 3. U Khin Zaw. *Burmese culture*. Rangoon, 1981, p. 26. Кстати, любопытный пример подобного воздействия театра марионеток на театр живых актеров дает Япония, где кукольный театр "Дзёрури" оказал значительное влияние на сценическую технику театра "Кабуки". - Н. Конрад. Японский театр. - Восточный театр. Academia, Л., 1929, с. 316.
 4. R. Pischel. *Die Heimat des Puppenspiels*. Halle-Wittenberg, 1900.

5. У Гоун Пхан. Мьямма за табин (Бирманское театральное представление). Рангун, 1966, с. 221-223.
6. Maung Htin Aung. Folk elements in Burmese Buddhism. London, 1962, p. 27.
7. F.B.J. Kuiper. Varuna and Vīdūsaka. On the origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam, 1979, p. 129, 138-141.

Ворожейкина З.Н.

К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ "ХОРАНСКОГО" И "ИРАКСКОГО" СТИЛЕЙ В ПЕРСОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ XII ВЕКА

Развитие персоязычной поэзии на протяжении тысячелетия, с X по XX вв., определялось в главных своих чертах, как утверждают литературоведы Ирана, возникновением, расцветом и сменой трех литературных стилей - хорасанского, иракского и индийского. К теории трех стилей обращаются и некоторые европейские исследователи.

В специальных трудах принята в настоящее время следующая хронологическая схема последовательного развития названных стилей. Ранняя поэзия на новоперсидском языке, существовавшая в X-XIII вв. в восточных областях Ирана, в удалении от очагов арабской культуры, разработала хорасанский стиль, отличавшийся изящной простотой, проясненностью смысла, жизнерадостным тоном. Иракский стиль, для которого характерны расширение тематического круга, более сложный набор жанров и органичная связь образного фонда с реальной натурой, зародился на рубеже XII-XIII вв., когда происходила миграция культурных сил с запада на восток Ирана; иракский стиль господствовал вплоть до XVI в. Индийский стиль, в котором исследователи видят определенные черты барокко - многоступенчатую сложную систему образов, фантастическое обоснование, как ведущий художественный прием, литературный техницизм высочайшего класса - был творением персоязычных поэтов Индии в XVI-XVII вв.; вскоре он стал ведущим стилем по всему ареалу распространения персидского литературного языка.¹

Учение о трех стилях во многом обязано деятельности крупного иранского поэта и филолога Малик аш-Шу'ара Бехара (1886-1951). Предтечей его капитального труда "Учение о стилях или история персидской прозы" (Тегеран, 1942) была другая его работа - цикл лекций, прочитанный в 30-е годы в Тегеранском литературном обществе и опубликованный в виде серии статей в журнале "Армаган" в 1932 г.