

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Ордена Трудового Красного Знамени
Институт востоковедения

ЛИТЕРАТУРА
И КУЛЬТУРА
древней
и средневековой
ИНДИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1987

А.Д. Бурман

О РОЛИ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ
В СТАНОВЛЕНИИ БИРМАНСКОЙ ДРАМЫ

Драматургия и театр Бирмы к настоящему времени еще слабо изучены. Их исследование как в отечественной, так и в европейской востоковедной литературе ограничивается несколькими монографиями (см. [1; 13; 14]) и отдельными краткими статьями. В немногих книгах бирманских авторов [6; 8; 9] содержится интересная информация, но сведения, касающиеся исторического развития театральных форм, часто хаотичны и противоречивы. Основная работа по классификации театральных и драматургических жанров в Бирме, выявлению их генетических и типологических связей с театрами других стран Юго-Восточной Азии, а также Индии, Китая, Тибета еще впереди.

В этой статье мы попытаемся вкратце очертить некоторые аспекты индийского культурного влияния на развитие бирманской драмы как в отношении содержания (использование в драматургии индийских сюжетов), так и в отношении формы (воздействие индийской театральной традиции на сценическое искусство).

Непрерывная традиция бирманской культуры, зафиксированная в письменных документах, начинается с IX–XI вв.

Решающую роль в ее формировании сыграло мощное воздействие индийской цивилизации. В XI–XII вв. в Верхней Бирме достигло расцвета государство Паган. Именно в этот период в стране утвердился буддизм тхеравады, объявленный в правление короля Аноратхи (1044–1077) официальной религией. Буддизм хинаяны в течение многих веков оказывал влияние на все виды художественного творчества в Бирме, а местная литература складывалась на основе усвоения и переработки свода палийских священных рукописей – буддийского канона "Типитаки".

Наибольшее распространение в Бирме получила "Кхуддака-никая" (пятая часть "Сутта-питаки" – второй книги палийского канона), и в особенности входящий в нее свод джатак. Джатаки, легенды о жизни Будды, на протяжении веков бытовали в двух формах – как в письменной литературе на языке пали, так и в изустной передаче монахов-проповедников. Джатаки и послужили основным источником содержания для таких театральных жанров, как "хоса" (букв. "чтение проповеди") – рецитация джатак, включавшая элементы художественной декламации и театрального действия, и "за" (т.е.

"джатака") — народное театральное представление мистериального типа. Последнее имело также название "мьейвайн-за" ("представление на круглой земляной площадке"), так как оно обычно разыгрывалось на утоптанной земляной площадке в форме круга, без всяких декораций и бутафории. Бирманские исследователи сообщают о бытовании в Бирме еще одного древнего вида театрализованного действия, который доктор Тхин Аун называет *libhaddin* (английская транскрипция бирманского слова "ниббакхин", т.е. "джатака, выставленная на всеобщее обозрение") [13]. Эти представления заключались в разыгрывании живых картин, отражавших наиболее драматичные эпизоды из популярных джатак, и исполнялись актерами-любителями по большим праздникам, причем в их подготовке принимали участие все жители данной деревни или городка. Они носили ритуальный характер, так как к определенным буддийским праздникам приурочивались соответствующие им сцены из джатак (см. [12, с. 33, 34]).

В бирманском народном театре наиболее популярными были представления на сюжеты "Маханипаты" — десяти самых крупных, "великих" джатак, повествующих о последних перерождениях Будды перед достижением им нирваны. Так как эти произведения велики по объему и зачастую представляют собой рамочную композицию, в которую включено несколько сюжетов, объединенных общим героем, то на сцене разыгрывались лишь отдельные их части. Бирманское народное представление являлось синкретическим зрелищем, включавшим помимо драматического диалога пение, танец, элементы акробатики и клоунады. Сценарии на сюжеты джатак обычно составлялись руководителем труппы и ведущими актерами и, будучи всего лишь кратким пересказом сюжетной линии, давали простор творческой импровизации актеров.

Собственно драматургия как литературный жанр появляется в Бирме лишь в XVIII в. Толчком для возникновения драматургического жанра "нандвинза", или "нандвинзадоджи" ("дворцовая драма"), явилось ознакомление бирманцев с театральной практикой Сиам. Сиамская придворная драматургия послужила моделью для произведений "нандвинза"¹ и в данном случае сыграла роль "литературы-посредницы" между странами Юго-Восточной Азии, так как структура сиамского придворного театра была в свое время заимствована из Кампучии. С воздействием сиамской драмы связывается и знакомство бирманцев с древнеиндийским эпосом "Рамаяна", хотя существует мнение, что "Рамаяна" проникла в Бирму (как и в другие страны Юго-Восточной Азии) еще в древности и распространялась в народе изустно².

Тайский драматизированный эпос "Рамакиан", впервые поставленный в бирманской столице в XVIII в., пользовался большим успехом при дворе. В стране, где прочно утвердилась буддийская идеология, восприятие его содержания облегчалось тем, что Рама рассматривался в нем как будущий Будда, поэтому весь сюжет в глазах бирманцев был инсценировкой джатаки. Впоследствии пьеса "Рама" ставилась как в придворном, так и в народном театре под названием

"рама-за" ("Джатака о Раме"). Скорее всего на сцене разыгрывались отдельные эпизоды из пьесы, так как исполнение всей эпопеи занимало около 45 вечеров. Наибольшей популярностью в Бирме, судя по отзывам современников, пользовались батальные эпизоды эпоса. Так, полковник М.Саймс описывает представление "Рама-за", которое он видел при дворе правителя Пегу в апреле 1795 г. По словам М.Саймса, сюжет основывался на битве святого Рама с главой демонов-ракшасов — нечестивым Раваной, который похитил жену Рама — Ситу, увез ее в свою столицу и заколдовал [16, с. 176–178]. В середине XIX в. подобное представление видел Дж.Скотт: "Самой излюбленной пьесой является „Рама-за“ — битва между людьми и обезьянами на Цейлоне"³.

Помимо того что в бирманском варианте "Рамаяна" получила буддийскую окраску, она обрела также многочисленные элементы анимистических верований и магической обрядности. Например, великие боги индийцев — Индра, Шива, Вишну — оказались в пьесе низведенными до статуса духов. Изменилась и трактовка главных персонажей: совершенный герой Рама в бирманской пьесе не лишен человеческих слабостей и недостатков, а зловещий Равана наделяется комическими чертами.

Что касается другого великого древнеиндийского эпоса — "Махабхараты", то он не получил распространения в Бирме, оставшись за пределами ее культурной традиции.

К середине XIX в. в Бирме возникает новый драматургический жанр — "пьяза" ("джатака, поставленная на сцене"), основоположниками которого стали знаменитые драматурги У Чин У и У Поун Ня. В их произведениях вырабатываются четкие формальные признаки жанра: резко сокращается объем пьес (они теперь рассчитаны на один вечер), создается замкнутый сюжет со стремительным развитием действия, уменьшается количество персонажей (например, в пьесе "Водонос" всего три действующих лица). В то же время произведения "пьяза" продолжали оставаться в русле традиционной тематики джатак, хотя и были проецированы на некоторые аспекты современной писателям действительности — в основном это были вопросы престолонаследия, управления государством, соблюдения этических принципов в отношениях между государем и подданными. Исходя из этих целей, драматурги подбирали из обширного собрания джатак соответствующие сюжеты. Жанр "пьяза", впитавший в себя лучшие традиции народного представления и придворного театра, оказался доступным для всех слоев населения.

К концу XIX — началу XX в. пьесы в жанре "пьяза" существенно меняют свои характеристики. В их сюжетах все больше преобладает фольклорно-эпическая тематика, этические и государственные конфликты уступают место мелодраматическим историям о разлуке влюбленных, их изменах и т.д. Огромная популярность пьес в жанре "пьяза" приводит к тому, что страну буквально наводняет поток этих произведений, равно предназначенных как для чтения, так и для постановки на сцене.

Изменяется и форма пьес — в них вставляется множество музыкально-танцевальных номеров, вырабатываются стандартные сцены, располагающиеся в определенной последовательности: сцена аудиенции в королевских покоях, сцена совета министров, помолвка принца и принцессы и т.д. Некоторые музыкально-танцевальные сцены (такие, как сцена помолвки) настолько расширяются, что занимают два-три часа, зачастую не имея никакого отношения к основному действию драмы.

На характере театрального действия, безусловно, сказались и некоторые положения индийской теории драмы и драматического искусства. Древнеиндийский трактат "Натьяшастра" остался, по существу, за пределами бирманской театральной традиции (такая же картина характерна и для других стран Юго-Восточной Азии). Однако разработанные в нем идеи проникли в Бирму через другие источники. Например, бирманцам была известна теория "раса". Эта теория (бирманск. "йата", пал. *raso*), так же как и деление сценического искусства на три вида: танец — "насса" (пал. *passam*), пение — "гита" (пал. *gītam*) и инструментальную музыку — "вадита" (пал. *vāditam*), была усвоена ими по палийским трактатам. В статье "Расы хореографического искусства" бирманский ученый У До Зин приводит девять "йат" ("раса"), обозначаемых как бирманскими, так и палийскими терминами:

тейнгайо (пал. *singāro*) — любовная раса;
кайуна (пал. *karuno*) — раса милосердия;
вийа (пал. *vīro*) — раса героической мощи на войне,
в дхамме и данапарамите;
абхута (пал. *abbhuto*) — раса удивления;
хата (пал. *hasso*) — раса веселья и радости;
байанака (пал. *bhayānako*) — раса ужаса;
танта (пал. *santo*) — раса покоя;
вибхасха (пал. *bībhaccho*) — раса отвращения;
йудда (пал. *ruddo*) — раса гнева⁵.

Сравнение бирманских терминов с санскритскими показывает, что бирманский и санскритский варианты в основном совпадают. В бирманском варианте лишь изменен порядок следования рас и в одном случае введено уточнение: вийа — раса героической мощи не только на войне, но и в дхамме (буддийском учении) и в данапарамите (буддийской добродетели даiania).

В целом теория "раса" была воспринята в Бирме лишь как классификация определенных чувств, которые артисты должны были выражать мимикой и жестами. Тщательно разработанная в древней Индии теория собственно художественного восприятия, построенная на концепции "раса", не получила здесь широкого распространения.

Бирманские "табин вуны" ("специалисты в области театра") различают два вида танца: "танец для красоты", т.е. танец, вызывающий эстетическое наслаждение, когда зрители оценивают в основном технику исполнения и виртуозность танцоров (примером служит танец принца и принцессы в сцене помолвки), и "изобразительный танец", который обычно соответствует сюжетной линии пьесы и либо изображает ка-

кого-либо фантастического персонажа или животное (например, танец чудовища — билу, танец киннары — сказочной девушки-птицы, танец скачки на лошади), либо раскрывает переживания действующих лиц, выражая чувства "йата". Например, в танце билу актер должен вызывать у зрителей "йуддайата" — чувство гнева, в военном танце с мечом — "вийайата", чувство героической мощи, и т.д.

Бирманские исследователи считают, что основой танцевального искусства в стране послужил индийский национальный танец. Действительно, в классической драме используются определенные положения рук и ног — "карана", описанные в "Натьяшастре". Однако в Бирме эти основные элементы индийского танца претерпели существенные изменения. Бирманцы либо изменили многие движения, либо стали приписывать им другое значение. Например, "анджали" (жест уважения) описан в "Натьяшастре" в трех видах: в приветствии богам руки подняты над головой, в приветствии аскетам — руки перед лицом, друзьям — руки перед грудью. В бирманском танце остался лишь один приветственный жест — руки с вытянутыми пальцами сложены перед лицом. Однако для различения рангов в приветственном обряде существуют определенные движения головы и глаз. В обряде "кадопвэ" (подношение духам), которым обязательно начинается любое театральное представление в Бирме, танцовщица, посвящая подношение духам — натам, почтительно опускает голову. При этом она должна выразить чувство героической мощи — "вийайата". Затем она поднимает голову и смотрит вверх. Таким образом танцовщица посвящает подношение правителям, причем на лице ее должно выразиться чувство милосердия и сострадания — "кайунайата". И наконец, в третий раз она поднимает дары, глядя прямо на зрителей и выражая чувство радости ("хатайата"), — это означает приветствие собравшейся публике.

Из языка жестов "мудра" бирманцы заимствовали лишь несколько фиксированных позиций пальцев рук, причем в классическом бирманском танце они потеряли свою прежнюю семантику. Основные позиции пальцев в бирманском танце таковы: в одной из них указательный и большой палец сложены в виде буквы О, причем остальные пальцы вытянуты и кончики их отогнуты; в другой — пальцы рук плотно прижаты, большой палец прижат к ладони, указательный и мизинец сильно отогнуты. В бирманском танце (как и в других странах Юго-Восточной Азии) мало используются движения лицевых мускулов, характерные для индийской хореографии (например, в "Натьяшастре" насчитывается 26 движений одних лишь глаз и век). В танце, где актеры демонстрируют техническое мастерство, их лица обычно неподвижны, танцор и танцовщица должны постоянно улыбаться.

Сто восемь поз Шивы, называемые в "Натьяшастре" "каранами", считаются в Индии "алфавитом" танца. В Бирме они были известны с древних времен. В китайских хрониках упоминается о том, как танцоры, сопровождавшие посольство пью в Китай в начале IX в., исполняли при китайском дворе

"алфавитные танцы". Впоследствии бирманцы заново ознакомились с индийским танцем через сиамскую придворную драму, где до настоящего времени используется около 66 "каран". В Бирме последние получили новое истолкование. Так, Зоджи в "Послании об искусстве танца" перечисляет такие "караны", как "перед зеркалом", "горбун", "укладывание прически", "беременная женщина" и т.д. Зоджи сообщает, что сейчас искусство "каран" забывается и надо приложить усилия, чтобы не дать угаснуть этой древней хореографической традиции [7, с. 315].

В целом в рисунке бирманского танца сохраняются основные позиции индийской хореографии, такие, как вывернутые наружу колени при слегка согнутых ногах, раздвинутые в стороны, согнутые в локтях под прямым углом руки, фиксированные положения пальцев рук и всего тела. К движениям, специфическим для бирманского национального танца, относятся такие, как отодвинутая назад нога, приподнятая сзади, либо положение, при котором одна нога резко перекрещивается с другой. Характерными являются и спиралеобразные движения рук. В "изобразительном танце" у каждого персонажа есть своя поступь: например, изображая чудовище-била, актер энергично выбрасывает ноги вверх, так что пальцы ног касаются его лба; актриса, изображающая женщину-била, при ходьбе отбрасывает ноги назад, касаясь пятками ягодиц [9, с. 362].

Особенностью бирманского танца являются угловатые движения танцоров, резкие прыжки и повороты, напоминающие движения марионеток. Поскольку драматическое представление и театр кукол в течение веков существовали бок о бок и были одинаково популярны в Бирме, это обусловило их взаимное влияние друг на друга.

Относительно времени возникновения театра марионеток — "йоутэйпвэ"⁶ — бирманские ученые приводят самые противоречивые сведения: одни связывают его создание с именем У То, реформатора бирманского театра (XVIII в.), другие относят его еще ко времени Паганского царства (XI—XIII вв.). Происхождение бирманского театра марионеток остается пока неразгаданным, хотя прослеживаются его связи с театрами Индии и Юго-Восточной Азии. В "йоутэйпвэ" куклы делались в половину человеческого роста и управлялись веревочными нитями (от 16 до 60 нитей на куклу), что давало возможность производить множество манипуляций. Круг сюжетов, которые использовались в кукольных представлениях, был весьма широк — наряду с джатаками привлекались сюжеты из мифологии и исторических хроник Бирмы.

Театр марионеток оказал существенное воздействие на танец и сценическое движение актеров. Один из любимых бирманцами танцев так и называется — "марионетки". Танцоры изображают кукол, а за ними на небольшом возвышении стоят артисты, будто бы управляющие движением марионеток. По словам одного из популярнейших актеров Бирмы начала XX в. У По Сейна, "куклы являются образцом, которому должен следовать каждый хороший танцовщик" (цит. по [11, с. 97]).

Специфическими для бирманского танца являются такие

движения, как "дрожь" и "сотрясение", явно унаследованные от танцев шаманов в ритуальном представлении "напвэ" (танцы духов-натов). Так, танцовщица "накадо", выступающая в обряде подношения духам, обязательном для каждого театрального представления в Бирме, "играет глазами, сотрясает грудью, ягодицами, сотрясает бамбуковый поднос с подношениями, делая все это в соответствии с ритмом оркестра. „Накадо" должна танцевать до полного изнеможения и уметь исполнять двенадцать видов танца" [8, с. 80]. Эти элементы бирманского танца, имитирующие движения шаманки, входящей в транс, являются, очевидно, самыми древними и восходят к архаическим обрядовым пляскам "заклиная духов".

Характерной особенностью бирманского театра как представления синкретического является и то, что условные позы и движения танца распространяются на сценическое движение в целом. В отличие от европейского музыкального театра, где актерская речь перемежается вокальными и хореографическими номерами, в бирманском театре артисты стоят, сидят, объясняются в любви и сражаются, пользуясь стилизованными танцевальными позициями. В близкой к реалистической манере играют только клоуны, но и они могут исполнять вокально-танцевальные номера, пародируя того или иного героя. Танец в драме можно представить себе как бы оптической сеткой, в которую вплетается ткань драматического действия, а музыку и пение — как бы акустической сеткой спектакля.

Роль музыки в бирманском театральном представлении огромна. Она является организующим началом спектакля, указывая на начало и конец каждой сцены, выход и уход персонажей, характеризует соответствующие амплуа. Все сценическое движение (в том числе и воображаемое — скачка на лошади, путешествие по лесу, морю, воздуху), все церемониальные сцены (приветственный обряд, королевская аудиенция, свадьба, военный парад) сопровождаются соответствующими музыкальными лейтмотивами. Регламентировано и исполнение на определенных музыкальных инструментах — например, вступительная сцена перед началом спектакля отмечается ударами гонга и тарелок, выход чудовища-била — звуками барабана "сидо" и бирманского гобоя "хне" и т.д. Зрители знают все эти мелодии наизусть и по ним могут, даже не глядя на сцену, представить себе действие пьесы.

Бирманская музыка также оказалась затронута индийским влиянием. Бирманская музыкальная система традиционно описывается в палийских терминах. Гамма состоит из семи тонов "тайа" (санскр. svata), каждый из них соотносится с голосами животных и птиц:

утаба (пал. usabho) — буйвола,
дейпака (пал. dhevato) — лошади,
схазза (пал. sajjō) — павлина,
гандая (пал. gandhāro) — козла,
масзёма (пал. majjhimo) — журавля,
паньсама (пал. pañcama) — кукушки,
нитада (пал. nisādo) — слона.

Гамма может играть в трех различных позициях "гама" (пал. *gāma*, санскр. *grāma*) — высокой, низкой и средней — и в результате образует 21 тональность "муссхана" (пал. *muscchanā*, санскр. *murchanā*). Возможно, именно этим числом определяется количество барабанов в таком специфическом музыкальном инструменте бирманского оркестра, как круговой барабан "схайнвайн", число гонгов в "дживайне" и количество пластинок в бирманском ксилофоне "паттала".

Семь тонов "тайа" обозначают не только высоту тона, но и ступени диатонической гаммы. Поэтому даже при повышении на полтона тон сохраняет свое название. В то же время в бирманской музыкальной теории, как и в индийской, различаются звуки, образующие интервалы около четверти тона, благодаря чему октава диатонической гаммы оказывается разделенной на 22 неравных интервала "тути" (пал. *suti*, санскр. *sruti*) [3, с. 24].

Однако, по мнению бирманского музыковеда У Кхин Зо, эта классическая схема, почерпнутая из палийского трактата "Натакаратанакоша", была искусственно наложена на реально существовавшую бирманскую музыку и едва ли ей соответствовала [17, с. 13]. Истоки бирманской музыки, очевидно, следует искать в народном музыкальном творчестве — в песнях и плясках, сопровождавших анимистический ритуал и трудовые процессы, в основном сельскохозяйственные. Таковы, например, песни "натан" или "начжин" (песни духов-натов), исполнявшиеся под аккомпанемент барабана "бьози", который до сих пор используется как в анимистических, так и в буддийских ритуалах (например, при исполнении танца "накадо" — шаманки, символической "супруги" ната, или при посвящении мальчика в послушники при буддийском монастыре). К такому же типу относятся и песни "кау сай" (букв. "посадка риса"), исполнявшиеся во время сельскохозяйственных работ под аккомпанемент барабана "боуншей". Одним из древних видов музыкального творчества являются песни гребцов, исполнявшиеся во время обрядовых лодочных соревнований. Впоследствии они были обработаны придворными музыкантами и исполнялись во время ритуального прохождения по реке Иравади королевской баржи.

Как считают некоторые бирманские ученые, бирманская народная музыка по своему строю гораздо ближе к дальневосточной, нежели к индийской. Однако после внедрения буддизма и освоения бирманской культурой классической литературы на пали она получила палийскую терминологию. По словам У Кхин Зо, "бирманская музыкальная теория в ее классическом воплощении обрела благородство и достоинство, но едва ли нашла практическое применение" [17, с. 14].

В XVIII в. бирманский музыкальный фонд пополнился сиамскими мелодиями, привезенными тайскими артистами, которые были захвачены во время победоносного похода императора Схинбьюшина на Сиам (1763—1776). Целый раздел бирманской классической музыки называется "йоддайя" (по названию столицы Сиам — Аютии). Наиболее популярными среди них стали мелодии "папью" и "боле", которые и до сих пор с успехом исполняются на сцене.

Вплоть до последнего времени бирманская музыка не записывалась и мелодический фонд сохранялся в памяти исполнителей, передаваясь по наследству из поколения в поколение. Мелодический характер музыки и отсутствие нотных записей дают простор творческой импровизации исполнителей. Поскольку бирманский оркестр гораздо чаще аккомпанирует певцу или танцору, нежели играет самостоятельно, ведущим обычно бывает певец. При помощи крохотных колокольцев "си" и бамбуковых трещоток "ва", которые певец держит в руках, он определяет темп и ритмический рисунок мелодии. Поэтому оркестр вступает тогда, когда певец закончит отрывок песни, подхватывая мелодию и импровизируя на ее тему, а затем возвращается к ноте, на которой закончил солист, и тот продолжает песню.

В театральном представлении, где пение сопровождается танцем, после исполнения артистом песенного пассажа барабаны повторяют его ритм, затем вступает оркестр, импровизируя на тему мелодии, и артист начинает танцевать. Эта процедура неоднократно повторяется, пока исполнитель не закончит свой номер.

Импровизированный характер бирманской музыки сближает ее с индийской, где импровизация певца и музыкантов также играет определяющую роль.

Вплоть до начала XX в. бирманское театральное представление не имело ни сцены, ни кулис. Представления обычно разыгрывались, как упоминалось выше, на круглой, утоптанной земляной площадке, в центре которой ставилось дерево¹⁰. Почти полное отсутствие декораций и бутафории переносило всю тяжесть театрального представления на игру актеров, в частности на словесную декорацию. Подобное явление характерно и для театрального искусства Индии (как и для дальневосточной театральной традиции). Кроме словесных декораций и словесной бутафории (описание дворца, трона, коня, лодки) в бирманском театре широко используются знаки-символы отдельных предметов. Например, сундук для реквизита (единственный предмет, находящийся на сцене) может выступать как королевский трон, ложе для новобрачных и т.д. Герой, изображающий скачку на лошади или поездку на слоне, держит в руке голову коня или слона, сделанную из папье-маше. Актеры, изображающие животных или фантастические персонажи, носят стилизованные маски. Если чудовище-билю силой своего волшебства превращается в прекрасную девушку, то актриса приподнимает маску, открывая лицо.

Грим обычно не является условным, он лишь подчеркивает черты лица — используется желтовато-розовый тон, глаза и рот сильно подводятся. Условным гримом пользуются лишь клоуны — у них белые щеки и черно-красные полосы вокруг глаз.

В костюмах бирманских артистов нет той театральной условности, которая характерна для театров Индии (например, для театра "катхакали"). Они копируют реальные одеяния короля и придворных, за исключением царских регалий (9 драгоценностей, золотых туфель). Костюмы богов и духов

полностью повторяют одеяния богов на ритуальных изображениях. Костюм всегда является знаком социального статуса персонажа. Покрой и цвет костюма, аксессуар и украшения строго регламентированы для каждого персонажа, и зрители уже по костюму определяют его амплуа.

В целом наши предварительные наблюдения показывают, что индийская культура оказала сильное воздействие на бирманскую драматургическую традицию, являясь в течение веков постоянным источником сюжетов для бирманского театра. Не случайно в название всех драматургических и театральных жанров входит слово "за", первоначальное значение которого – "джатака". Что касается характера театрального представления, то при осязательном воздействии на музыку и танец индийская культурная традиция почти не затронула таких принципов сценической практики, как организационная роль музыки в спектакле, сценическое движение, оформление сцены, костюм, маска и грим. Они оказались у бирманцев вполне самобытными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По мнению Ю.М.Осипова, само название жанра "нандвинза" (букв. "джатака для исполнения внутри дворца") является калькой с тайского "ботлакхоннай" ["текст для внутреннего (дворцового) театра „лакхон“"] – см. [4, с. 69].

² Например, сравнение рукописи тайской "Рамаяны" с санскритской версией Вальмики и с тамильскими и бенгальскими народными версиями показывает, что тайская пьеса много ближе к местным версиям, нежели к санскритскому эпосу [11, с. 22]. По мнению П.А.Гринцера, сопоставившего "Рамаяну" Вальмики с индийскими и периферийными (имеются в виду версии, распространенные в странах Юго-Восточной Азии, Тибете, Монголии) народными сказаниями о Раме, их генетические истоки ведут не к классической "Рамаяне" Вальмики, а к разветвленной фольклорной традиции эпоса [2, с. 79].

³ Здесь автор, по-видимому, ошибается, так как на самом деле, вероятно, представлялась битва между людьми и обезьянами, с одной стороны, и демонами-ракшасами – с другой.

⁴ У До Зин в статье "Расы хореографического искусства" сообщает, что приведенная им классификация "рас" взята из "Абхидханаппадипики" – палийского идеографического словаря, составленного ученым Могалланой в конце XII в. [10].

⁵ Сравнение проводится по классификации, приведенной в статье В.Г.Эрмана [5, с. 35–36].

⁶ Термин "йоутэйпвэ" можно перевести как "представление неодушевленных актеров" в отличие от "йоушэйпвэ" ("представления живых актеров"), общего названия для всех видов театрального зрелища, где играют люди, а не куклы. В бирманских источниках театр марионеток может обозначаться и как "эмынпвэ" ("представление на высоком уровне") в отличие от "энейнпвэ" ("представление на низком уровне", т.е. на земле), где играют живые актеры.

⁷ "Схайнвайн" – музыкальный инструмент, представляющий собой круглую раму, на которой подвешено от 18 до 22 небольших барабанов, различающихся по высоте тона. Музыкант обычно сидит в центре "схайнвайна".

⁸ "Дживайн" – круговой гонг, сконструированный по тому же принципу, что и "схайнвайн", число гонгов в котором колеблется от 21 до 24.

⁹ "Паттала" – бирманский ксилофон, число бамбуковых или железных пластинок в котором составляет 21 или 22.

¹⁰ Подобное устройство сцены характерно и для представлений классической тибетской драмы Лха-Мо. Любопытно, что сама структура бирманского театрального представления во многом аналогична тибетской, что, возможно, объясняется древними традициями, восходящими к единому тибето-бирманскому культурному субстрату, см. [15, с. 23–62].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бурман А.Д. Бирманская драма середины XIX века. М., 1973.
2. Гринцер П.А. Пути распространения древнеиндийского эпоса. – Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., 1982.
3. Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства в Индии. М., 1982.
4. Осипов Ю.М. Литературы Индокитая: Жанры. Сюжеты. Памятники. Л., 1980.
5. Эрман В.Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. – Драматургия и театр Индии. М., 1961.
6. Анупаняди (В мире искусств). Рангун, 1960.
7. Зоджи. Акапая мьиттаза (Послание об искусстве танца). – Ятасапэй нидаи (Введение в историю искусств). Мандалай, 1966.
8. Табин вун У Ну. Мьямма табин лока (Мир бирманского театра). Рангун, 1967.
9. У Гоун Псан. Мьямма за табин (Бирманское театральное представление). Рангун, 1966.
10. У До Зин. Акапая йата (Расы хореографического искусства). – Анупаняди (В мире искусств). Рангун, 1960.
11. Brandon J.K. Theatre in the South-East Asia. Harvard, 1967.
12. Maung E. The Burmese Drama. – Journal of the Burma Research Society. Vol. 8, pt. 1, 1918.
13. Maung Htin Aung. Burmese Drama. Oxf., 1957.
14. Sein K., Withey J.A. The Great Po Sein. A Chronicle of the Burmese Theatre. Bloomington, 1965.
15. Snyder J. A Preliminary Study of the Lha-Mo. – Asian Music. Vol. X, 2, 1979 (Tibet Issue).
16. Symes M. An Account of an Embassy to the Court of Ava. L., 1800.
17. U Khin Zaw. Burmese Music. A Preliminary Enquiry. – Journal of the Burma Research Society. Vol. 30, pt. 1, 1940.