

В ДАЛЬНИЕ СТРАНЫ...

УДК 782.9

doi: 10.17223/26188929/6/11

Татьяна Карташова, Виктория Антипова

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕАТР ИНДОНЕЗИИ В СВЕТЕ ВЛИЯНИЯ ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются театральные формы, общие для искусства Индии и Индонезии. Прослеживаются вехи исторического взаимодействия данных стран, выявляется феномен «индианизации» индонезийской культуры. Театральные представления Индонезии рассматриваются в качестве синкретических видов искусства, объединяющих музыку и сценическое действие. Внимание уделяется таким театральным формам, как *ваянг бебер* и *ваянг кулит*: приводятся наиболее ранние упоминания о данных театральные формах, описывается выбор сюжетов, особенности исполнения.

Ключевые слова: Индонезия, театральные формы, *ваянг бебер*, *ваянг кулит*.

Традиционный театр Индонезии на протяжении столетий бережно сохраняется носителями культуры в аутентичном виде, так как воспроизведение канонов и следование традициям исполнения характерно для искусства стран Азии. Рассмотрение театральные форм Малайского архипелага позволяет значительно расширить круг знаний о многочисленных аспектах индонезийской культуры, истории страны, особенностях мифопоэтических представлений индонезийцев. Неразрывная же связь театрального спектакля и музыкального сопровождения демонстрирует удивительную и причудливую синтетическую форму искусства, завораживающую как своей визуальной, так и звуковой выразительностью.

Однако изучение театра Малайского архипелага возможно лишь с позиции влияния индийской культуры, что связано с важнейшими вехами в истории страны и в свете влияния различных религиозных учений. Прежде всего необходимо отметить, что на протяжении

различных временных периодов на территории Индонезии господствовали разные религиозные верования. Как отмечает автор трудов по истории и культуре Индонезии Тим Ханниган, «прежде чем ислам стал доминирующей религией, жители региона поклонялись Шиве, Вишну и Будде, в то же время многие до сих пор поклоняются своим собственным предкам» [4, p. 12].

Особую роль в истории Индонезии сыграло ее географическое положение. Представители вида Человека разумного начали освоение Малайского архипелага примерно 40 тыс. лет назад и были охотниками-собираателями, владевшими простейшими предметами труда¹. Однако только в начале 1-го тыс. н. э. началось активное развитие культурной жизни, что было связано в первую очередь с активным развитием торговли. Территория архипелага приобрела значение важнейшего промежуточного пункта на торговых путях между Индией и Китаем, многочисленные переселенцы из данных стран начали строительство портов на территории индонезийских островов. Влияние индийской культуры проявлялось наиболее активно, и, как отмечают историки, «в ранние века текущей эры Ява, Суматра, Малайский полуостров и другие западные части Архипелага подверглись процессу “индианизации” в качестве территорий, подконтрольных правителям, носившим индийские титулы и исповедовавшим индийские верования» [4, p. 27].

В итоге к VIII–IX вв. н. э. территории крупнейших индонезийских островов (Явы и Суматры) оказались покрыты сотнями индуистских и буддистских храмов, а положения индийских религиозно-философских систем начали оказывать воздействие на жизнь и ритуальную практику индонезийцев. В результате именно смешение положений индуизма и буддизма с местными индонезийскими верованиями² сформировало самобытный лик индонезий-

¹ Согласно исследованиям и находкам палеонтологов гоминиды населяли территорию Индонезии более миллиона лет назад. Прежде всего, это Человек флоресский (возраст останков – 13–95 тысяч лет, найдены на о. Флорес, Индонезия) и Человек яванский (период существования – 1 млн – 700 тыс. лет назад, останки найдены на о. Ява, Индонезия).

² Традиционные индонезийские верования культивируются на территории островов с древнейших времен, сохраняют значительное число приверженцев и в наши дни и представляют собой поклонение духам природы и душам предков. В разных частях страны культы демонстрируют внутреннее единство,

ской культуры. Особенно ярко их синтез проявился в традиционном индонезийском театре. На территории Индонезии культивируются различные формы театрального искусства: это пришедшие с Южноазиатского субконтинента представления театра теней *ваянг кулит*, разыгрывающиеся при помощи плоских кожаных кукол позади подсвеченного белого экрана. По мнению исследователей, «они были известны во многих странах Азии от Китая и до Турции. В настоящее время остатки данной традиции можно наблюдать в Китае, Таиланде, Малайзии, Филиппинах и в некоторых частях Индии. Однако на Бали и Яве популярность театра теней никогда не угасала» [3, р. 324]. Широкое распространение получили театральные постановки объемных деревянных кукольных фигур *ваянг голек*, а также разыгрывающиеся при помощи людей спектакли *ваянг вонг*. Объединяющей чертой этих театральных традиций служит глубокая убежденность индонезийцев в том, что во время спектаклей души (тени) предков вселялись в кукол или артистов и были способны подарить благополучие и процветание зрителям. Несомненно, генезис подобных убеждений относится к архаическим пластам индонезийской культуры. Следует отметить, что согласно древним индонезийским культам тень представляет собой мистический феномен, объединяющий мир живых и мир духов. К примеру, считается, что в тени человека живут духи его предков¹.

Индийские драматические жанры на протяжении столетий в процессе межкультурной коммуникации распространились по различным странам Европы и Азии, но некоторые виды театрального искусства, например театр статичных изображений (представления нарисованных сцен), сохранились только в Индии и Индонезии. Для представлений статичных картин эпизоды из «Махабхараты», «Рамаяны» и светские истории изображались на свитках, достигавших порой шестиметровой длины. Во время выступления рассказчик-певец нараспев комментировал содержание нарисованных сцен, иногда выступая совместно с женским хором или сольно под

хотя и получили названия ввиду лингвистических различий между представителями различных территорий. К примеру, на о. Ява подобные явления получили название «кеджавен», на о. Сумба – «марапу».

¹ Из беседы со скульптором и художником, представителем верования кеджавен Ибрагимом Нуrom (Ibrahim Noor), Индонезия, г. Джокьякарта, 18 марта 2018 г.

аккомпанемент *джантры* – трехструнного музыкального инструмента. На протяжении всего действия звучали гимны, в которых сказитель просил богов ниспослать счастье и благополучие зрителям. Считалось, что в свитках обитает дух божества Деванарааяны¹, поэтому к нарисованным картинам относились с большим почтением, совершали подношения, изношенные свитки не выбрасывались: их относили в священное озеро Пушкар в сопровождении определенных обрядов.

В Индонезии также издревле существует подобный индийскому театр представлений картин – *ваянг бебер*. Первые письменные упоминания о нем были обнаружены в китайских источниках XV в. Побывавший в 1416 г. на остров Ява секретарь китайского адмирала Ма Хуань писал: «Встречаются здесь жители, которые рисуют на бумаге людей, птиц, животных, насекомых. Картины делают в виде длинных свитков; их узкие края прикрепляются к палкам, выступающим с одной стороны рулона бумаги. Человек садится на корточки, ставит свиток перед собой, рисунками к зрителям, и перематывает его (между палками) по частям, объясняя звучным голосом на своем языке, что нарисовано на каждой части. Зрители сидят вокруг него и слушают, смеясь или плача в зависимости от того, что он рассказывает» [2, с. 23].

Несмотря на опору представлений на традиционные верования, исследователи считают, что театральное искусство было заимствовано индонезийцами с Южноазиатского субконтинента. Первые упоминания о театральных представлениях в Индонезии встречаются в надписях IX–X вв., согласно которым в те времена артисты театра жили при дворцах яванских царей и являлись выходцами из Индии. Излюбленными сюжетами были сцены из «Махабхараты»² и «Рамаяны»³, а также традиционные индонезийские сказки, генезис которых относится к архаическим временам. Особенно же часто показывалась жизнь одного из главных индийских эпических

¹ Деванарааяна – бог, который создал Вселенную; одна из форм Вишну – высшего божества индуистского пантеона.

² «Махабхарата», или «Великое сказание о потомках Бхараты», – древнеиндийский эпос на санскрите, относящийся к эпохе Вед. Содержит 200 тыс. строк.

³ «Рамаяна», или «Путешествие Рамы», – древнеиндийский памятник индийской литературы на санскрите, относящийся к священным текстам индуизма.

героев – Арджуны¹, от внука которого (Париксита), как считалось, произошли правители Индонезии.

Осуществляют представления ваянг кулит кукловоды – *даланги*: они не только приводят в движение и озвучивают марионеток, но также комментируют разыгрывающиеся события и дают указания аккомпанирующему ансамблю.

Для участников гамелана, аккомпанирующего представлению, *даланг* выступает в качестве дирижера оркестра: «Он подает музыкантам все основные сигналы для вступления, остановки, перемены мелодии, ритма и т.д. Дирижерскую палочку ему заменяют два небольших деревянных молотка *чемполо*, которыми он бьет по стенке ящика из-под кукол. <...> На развернутой к *далангу* стенке ящика подвешено четыре-пять металлических или бронзовых пластинок *кепьяк* (*кепрак*, *копрак*). Ударяя по ним одним из своих молотков, *даланг* создает шумовые эффекты – имитирует лязг оружия, шум ветра, грозы, бури, землетрясения, извержения вулкана и т.д.» [2, с. 123].

В связи с тем, что представления ваянг кулит приобретают культовый характер, *даланги* воспринимаются не как артисты, а как священнослужители. Показательно, что наряду со служителями храмов им дано право освящать воду. Перед началом представления *далангу* полагается пройти специальный обряд очищения и совершить медитацию, при этом медитативное состояние должно сохраняться кукловодом на протяжении всего многочасового спектакля.

Важнейшим элементом представлений ваянг кулит является и музыкальное сопровождение; аккомпанирующую функцию выполняет *гамелан*² – ансамбль традиционных музыкальных инструментов. Для музыкального сопровождения может использоваться любое количество исполнителей, но не менее восьми. Звучание гамелана во время спектакля следует за движениями персонажей, создает необходимое настроение, характеризует чувства и состояния героев, служит опорой ритмизованной речи кукловода. Каждая те-

¹ Арджуна – главный герой «Махабхараты».

² Гамелан (индонез. *gamel* – ударять) – ансамбль музыкальных инструментов, включающий разнообразные металлофоны, ксилофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны.

ма, исполняемая гамеланом, соответствует какому-либо персонажу, эпизоду повествования или поэтическому образу.

Во время исполнения театрального представления позади даланга располагаются четыре исполнителя на *гендерах* – музыкальных инструментах, состоящих из 10–14 металлических клавиш, подвешенных над резонирующими трубками из бамбука. За счет мягкого и приглушенного тембра звучание гендеров становится идеальным сопровождением и опорой речи кукловода, помогая ему оставаться в рамках избранной ладовой модели. Партии гендеров не дублируют пение или речитатию даланга, но обрамляют изысканным мелодическим кружевом; их задача – продуцировать фоновые звучания, быть ладовой опорой кукловода и расцвечивать его речь и вокализации многочисленными мелодическими украшениями¹.

Важнейшую роль в спектаклях *ваянг кулит* играет исполнитель на *кенданге*². Именно барабанщику следует считывать «знаки», даваемые ему далангом, и через изменение темпа или паттерна звучания подавать «ключи» для других исполнителей в составе аккомпанирующего ансамбля. В связи с этим в представлениях *ваянг кулит* ключевую роль играет слаженное взаимодействие даланга и барабанщика.

Ускорение темпа исполнителем на *кенданге* указывает другим музыкантам на приближение к кульминационной части композиции; следующие затем замедление темпа и изменение ритмического паттерна *кенданга* «сигнализирует» о наступлении *сугук* – последнего проведения мелодической темы. Представление начинается после захода солнца или в полночь и заканчивается на рассвете, на протяжении долгих часов музыка звучит практически без перерывов.

Перед началом театральных представлений совершались жертвоприношения, звучали молитвы. Спектакли наделялись магической силой, способной избавлять от эпидемий, набегов грызунов, способствующий сбору богатого урожая, защите зрителей от воздействия злых духов. Начало представления было немислимо без медитации, жертвоприношений и окуривания благовониями всех

¹ В основу большей части текста легла информация, полученная Антиповой В. во время научной стажировки в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в 2017–2018 г.

² Кенданг – индонезийский двуглавый барабан. Яванские кенданги отличаются несимметричностью формы, в то время как балийские барабаны симметричны.

сценических предметов. Не только зрителям, но и исполнителям не следовало прикасаться к куклам, не пройдя обряда очищения. Как и в Индии, актеры театральных представлений в Индонезии образовывали особую касту, в которой знания передавались из поколения в поколение.

Влияние религиозного начала проявлялось и в канонах театрализованных представлений. Так, в индонезийских спектаклях сценическое пространство оказывалось поделенным на две части. Правая часть – божественная – предназначалась для расположения кукол – изображений богов, левая – демоническая. Смертные герои относятся к одной из сторон в соответствии со своими качествами и чертами характера. Вне зависимости от выбора сюжета данный этот остается неизменным. На данном уровне также проявляются философские воззрения о срединном положении человека между силами добра и зла, что отражает индуистскую концепцию трехуровневой вертикальной организации Вселенной: небесный мир (мир богов), мир людей и хтонический мир. Троичность присутствует и на уровне структурной организации представлений. Так, спектакль *ваянг кулит* делится на три части, талангу следует обладать чутким чувством времени, так как частям полагается оканчиваться в полночь, в 3 часа утра и на рассвете соответственно. Столь длинный спектакль может вместить в себя многочисленные сцены, для показа которых талангу необходимо от 40 до 60 кукол.

Следует отметить, что деление сценического пространства на две зоны (правую и левую), олицетворяющие светлые и темные силы, присутствует и в южноиндийских танцевальных драмах *якшагана*¹ и *катхакали*², восходящих в классическому санскритскому театру.

Нельзя не отметить и органичное родство индонезийских спектаклей *ваянг кулит* с кукольным театром теней, широко представленным в различных регионах Индии. К примеру, на территории южноиндийского штата Керала подобные представления известны

¹ Якшагана – «букв. “песни полубогов” – южноиндийская танцевальная драма, основанная на эпосе и темах из пуран, которая получила наибольшее распространение в штате Карнатака» [1, с. 548].

² Катхакали – «букв. “рассказ для песни” – южноиндийская танцевальная драма штата, возникшая примерно в XVIII веке в штате Керала» [1, с. 479].

под названием «толпава кутху»¹. В индийской традиции подобные пьесы «сопровождаются пением баллады, исполняемой кукловодом, который не только управляет героями, но и руководит всем действием, включая песню, кукольный танец и декламацию» [1, с. 484].

Интересно и религиозно-философское осмысление спектаклей представителями древних анимистических верований. Согласно архаичным индонезийским учениям человек и окружающее его пространство наполнены различными энергиями. И как фигуры положительных и отрицательных героев театральных действий, репрезентирующие силы добра и зла, после многочисленных сценических сражений оказываются в одном сундуке, так и положительные и отрицательные энергии должны быть, по мнению носителей традиции, скоординированы в человеке для его гармоничного существования².

Исследователи же считают, что генезис подобных представлений о добре и зле кроется в основах индуизма, а сами спектакли призваны «...изобразить положительные и отрицательные черты человека, с обязательным триумфом светлого начала над темным. Зло никогда не может быть уничтожено, так как индуизм не предполагает существование чистого добра. Добро и зло сосуществуют, индуизм же ищет способы привести их к мирному взаимодействию» [3, р. 324].

Формирование театра Индонезии проходило под сильнейшим влиянием индийской традиции, однако на индонезийской почве театральное искусство вступило в активное взаимодействие с местными анимистическими верованиями. Представляя собой синтез различных религиозно-философских систем, театр приобрел сакральное значение в жизни общества.

Театральные представления в Индии и Индонезии не только понимались в едином ключе, но и выполняли схожие функции в жизни общества. Являясь частью ритуальной практики, спектакли также знакомили зрителей с мифологией и историей страны, формировали мировоззрение, эстетические вкусы, модели поведения; это

¹ Название театра «толпава» переводится как ««кукла из кожи», «кутху» – «спектакль»» [1, с. 484].

² Из беседы со скульптором и художником Ибрагимом Нуром (Ibrahim Noor), Индонезия, г. Джокьякарта, 6 апреля 2018 г.

неотъемлемая часть индонезийского социума, которая не утратила своего непреходящего значения и в настоящее время.

Использованные источники

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М. : Композитор, 2010. 576 с.
2. *Соломоник И.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. М. : Наука, 1983. 184 с.
3. *Eiseman F.* Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. Singapore : TUTTLE Publishing, 1990. 376 p.
4. *Hannigan T.* A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia's biggest nation. Singapore : TUTTLE Publishing, 2015. 288 p.

Tatyana Kartashova, Victoria Antipova

TRADITIONAL THEATER OF INDONESIA AS INFLUENCED BY INDIAN CULTURE

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 86–94. doi: 10.17223/26188929/6/11

The article is devoted to the identification of theatrical forms common to the art of India and Indonesia. The work traces the milestones of the historical interaction of these countries, reveals the phenomenon of “Indianization” of Indonesian culture. Indonesian theatrical performances are regarded as syncretic forms of art, combining music and stage action. Attention is paid to such theatrical forms as Wayang beber and Wayang kulit: the earliest references to these theatrical forms are given, the choice of scenes is described, and the specifics of the performance are noted.

Keywords: Indonesia, theatrical forms, wayang a beber, wayang kulit.

The used sources

- 1 Kartashova T. Up-Shastri as a common sound space of musical culture of North and South India. Moscow, 2010.
2. Solomonik, I. Traditional puppet theater of the East. Principal theatre flat images. Moscow, 1983.
3. Eiseman F. Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. – Singapore, 1990.
4. Hannigan T. A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia's biggest nation Singapore, 2015.