

*Е. В. Иванова*

## Тайский театр масок кхон

В начале века в Петербург из Сиама были привезены театральные маски, в которых играют актеры театра кхон. Отслужив свою службу на двух представлениях, данных труппой сиамского королевского балета на сцене Михайловского и Александринского театров 28 и 29 октября 1900 г., они были подарены Дирекции Императорских театров, более полувека хранились в Театральном музее, а в 1957 г. переданы в Музей антропологии и этнографии (кол. № 6332). Извлеченные из фондов музея, с 1980 г. (и по настоящее время) они находятся в экспозиции «Традиционное искусство народов Юго-Восточной Азии».

Так как невозможно понять, какую художественную задачу решают эти маски, ради чего они создаются, вне контекста того представления, в котором они фигурируют, попытаемся разобраться в одном из любопытнейших явлений театральной жизни тайцев — театре кхон. Следует признать, что времена расцвета кхона (и близкого ему лакхона) безвозвратно миновали и в современных условиях без усилий ревнителей национальной тайской культуры он вряд ли бы сохранился.

Традиционный театр в современном Таиланде представлен жанрами лике (100 с лишним трупп), нанг талунг (более 50 трупп), лакон чатри (около 20 трупп) и единственной труппой, дающей представления в жанрах лакхона и кхона. Это отражает степень созвучности данных театральных жанров современному обществу: первые три сохраняют свою актуальность, отвечают эстетическим запросам публики, касаются животрепещущих тем, последние два являются символом высоких достижений национальной культуры, классикой, которой сознательно не дают уйти со сцены.

Несколько слов об изучении театра Таиланда. Начало его было положено Сиамским обществом, созданным в 1904 г. в Бангкоке из местных и западных ученых под эгидой сиамского короля. На страницах его печатного органа — «*Journal of the Siam Society*» — были опубликованы статьи французского ученого Рене Никола о происхождении сиамского театра, о теневом театре, принца Дханинивата о происхождении театра масок, о театральных костюмах.<sup>1</sup> Несколько лет назад в Бангкоке был издан сборник, в который вошли все статьи, посвященные театру, ранее опубликованные в «*Journal of the Siam Society*».<sup>2</sup> В серию брошюр «*Thai Culture*» (издается с 1953 г.) вошли написанные тайскими учеными брошюры о теневом театре, кхоне, масках кхона, музыке, ритуале оказания почестей учителям театрального искусства и музыки. Эти небольшие по объему, но очень содержательные работы позволяют в общих чертах представить основные жанры классического тайского театра.<sup>3</sup> Тайский традиционный театр сложился под сильным влиянием театрального искусства Индии, Индонезии и Малайзии, соседних стран Индокитайского полуострова и сам

оказал большое влияние на театральную культуру последних. Глубокое понимание тайского театра возможно лишь в контексте театра и его слагаемых — словесности, танца, музыки — всего этого региона, более того — всей Азии. В этом направлении (изучение тайского театра в его широких взаимосвязях) уже сделаны шаги рядом западных ученых, предпринявших в своих работах попытку дать панораму театрального искусства Азии (А. Скотт и другие), Юго-Восточной Азии (Бауэрс, Брэндон, Даниелу и другие) или его отдельных жанров (Хепфнер, Вильперт, Меллема, советская исследовательница И. Н. Соломоник и другие).<sup>4</sup>

Первая в России публикация о сиамском театре — статья В. Светлова «Сиамский балет» — посвящена гастролям сиамского театра в Петербурге.<sup>5</sup> Задача выступлений труппы из Сиама заключалась в том, чтобы показать западному миру (помимо России труппа побывала в ряде европейских стран) панораму сиамского придворного театра (кхон и танцевальной драмы лакхона) и сиамской жизни (религиозные церемонии). Встреча с совершенно новой формой театра вызвала у русской интеллигенции своего рода культурный шок и оказала влияние на творчество М. Фокина<sup>6</sup> и Бакста. Под свежим впечатлением от сиамского балета Бакст написал картину «Сиамский священный танец» (хранится в Третьяковской галерее), использовал сиамские мотивы при создании декораций к «Le Dix Bleu», нарисовал В. Нижинского в «сиамской позе» в балете «Les Orientales».<sup>7</sup> Глубокое впечатление сиамский балет произвел на В. В. Розанова, который в статье «Занимательный вечер» писал о «говорящем теле» сиамцев в противоположность «немому телу» европейцев, которое может выразить себя только через голову и мозг («Наша голова пылает, а тело едва живет... Голова ушла далеко вперед, отделилась от тела, дайте ей крылья — она улетит... к Богу...»). В сиамском танце, по Розанову, лицо и его выражение играют второстепенную роль, у тела свой выразительный язык — не с помощью ног, как в классическом балете, а с помощью верхней части тела, торса, рук. Высокую оценку балета из Сиама дал этот автор в другой своей работе — «Среди художников».<sup>8</sup> Любопытно отметить, что отнюдь не столь благоприятное впечатление произвел европейский классический балет на Чулалонгкорна (Раму V), первым из сиамских королей посетившего Европу. По возвращении из Парижа он писал: «...европейские танцы суматошны, они исполняются ногами, очень быстро. Наши танцы также исполняются ногами и руками, но медленно и размеренно, без какой-либо суетливости. Европейцы находят наш стиль танцев странным и смешным... для тай манера их танцев кажется неприятной и отталкивающей: танцоры одеты в очень короткую одежду, они поднимают ее, приоткрывая тело, танцуют и прыгают, как обезьяны. Стыдно за женщин, вынужденных танцевать подобным образом. Говорят, что это зрелище не грубо, но в Сиаме оно показалось бы нам совершенно аморальным: женщины носят плотно облегающее тело трико, они как бы обнажены».<sup>9</sup>

В 60-е гг. на представлении, данном труппой Королевского балета Таиланда в Москве, посчастливилось побывать автору статьи. Начало изучению театра Юго-Восточной Азии в советской науке было положено сборниками, вышедшими в 1927 г. — «Экзотический театр» (со статьями Г. Крыжицкого о театре ряда стран региона, в том числе Сиама) — и 1929 г. — «Восточный театр» (под редакцией А. Мерварта). Последний сборник содержит наряду со статьями о театре Индии, Китая, Японии статью Л. А. Мерварт о малайском театре.<sup>10</sup> Немного ранее в русском переводе был издан труд К. Гагемана «Игры народов» с главой о театре Бирмы в одном из томов.<sup>11</sup> В самом общем виде картину театральной жизни Сиама (точнее — его столицы Бангкока) нарисовал Г. Крыжицкий. Крыжицкий упоминает старинное сиамское сказание, в котором рассказывается о похищении Индрой трех сыновей сиамского князя, славившегося

устройством таких замечательных представлений, что бог решил прибегнуть к этому маневру с тем, чтобы юноши научили небожителей театральному искусству. «Пья Ин не ошибся, остановив свой выбор именно на сиамцах как на мастерах театрального дела. Сиамцы — самый азартный, а потому и самый театральный из народов Малайского полуострова, и недаром же и поныне еще сиамские актеры... считаются лучшими во всем Индокитае. Ни у одного народа мы не найдем такого количества празднеств, какое мы видим у сиамцев. У них все — повод для торжества, а всякая церемония неизменно связана с театральными представлениями».<sup>12</sup>

Свидетельством внимания советских авторов к проблемам театра Юго-Восточной Азии в 60—80-е гг. служат соответствующие разделы в томе «Народы Юго-Восточной Азии», в театральной энциклопедии, работы Ю. М. Осипова, В. И. Корнева, А. Д. Авдеева, И. Н. Соломоник, Е. В. Ревуненковой, И. Г. Косикова, И. Б. Маруновой.<sup>13</sup>

После этого краткого вступления обратимся к рассмотрению основных видов традиционного тайского театра.

И в далеком прошлом, и до середины XX в. тайский театр существовал в двух разновидностях — народный театр, вербовавший свои «кадры» из числа выходцев из низов, людей бедных и неграмотных, обладавших низким социальным статусом, и аристократический (именуемый обычно «придворным», или «королевским»), в котором актерами были обученные с детства представители привилегированных слоев общества, обеспеченные и хорошо образованные. Крыжицкий констатировал такое положение дел на начало XX в.: «Сиамцы не знают постоянных публичных театров, и, за исключением единственного общественного театра... в Бангкоке, все театральное дело сосредоточено в руках директоров странствующих трупп, преимущественно китайцев, беспощадно эксплуатирующих своих артисток — сиамок».<sup>14</sup> Походные балаганы располагались вдоль улиц в городах, в деревнях тяготели к монастырям, которые издревле были центром общественной жизни. На их территории под открытым небом бродячие актеры давали свои спектакли. Оплачиваемые общиной или отдельными заказчиками, они были доступны всем желающим (впрочем, нам неизвестно, как много зрителей собиралось на представлении и было ли в Сиаме что-либо подобное многолюдству у бирманцев, у которых, по словам К. Гагемана, на спектаклях пве бывало по 4—5 тыс. человек<sup>15</sup>).

В наши дни, как и века назад, в Таиланде труппы бродячих актеров выступают в дни празднования лунного Нового года, в дни поклонения местным духам-хранителям, по случаю храмовых праздников. Труппы нанг талунга в Южном Таиланде зовут жители деревень в связи с религиозными и семейными событиями. Целую неделю может длиться представление театра лакона-чатри в бангкокском храме Лок Мыанг, заказанное во славу богов.<sup>16</sup>

В отличие от народного придворный театр (сохранявшийся, по-видимому, до буржуазной революции 1932 г.) был стационарным, к нему было приковано внимание короля и его ближайшего окружения, на него не жалели средств. При дворе давались представления театров теней (нанг яй), кхон, танцевальной драмы (лакхон). Кроме королевского театра в XIX в. в Сиаме появились театры в домах аристократов. Очевидно, одному из таких театров суждено было стать первым общественным театром в Бангкоке на 800—1000 зрителей, с галереей и тремя ложами, о котором писал в 1927 г. Г. Крыжицкий (дальнейшая судьба этого театра нам неизвестна. Брэндон в конце 60-х гг. упоминает в своей книге один «правительственный» театр в столице Бангкоке).

Народный и придворный театры в Сиаме отличались друг от друга не только по социальному положению актеров, кругу зрителей (апелляцией первого к низам общества, второго — к элите), но и по всему образу жизни (стационар-

ность — нестационарность, профессионализм — любительство) и жанрам представлений. Только в народном театре фигурируют жанры нанг талунг, лакон чатри, лакхон нок («внешний лакхон»). Появились новые жанры благодаря смешению народного и придворного театров (лакхон, лике) внутри придворного театра (кхон с нангом). Какой бы ни была специфика королевского и народного театров, они не были отделены непроходимой границей: родившись на почве единого мировоззрения, они были взаимодополняющими друг друга аспектами единого в сущности своей явления. И если средневековая европейская драматургия — с ее латинскими текстами — была отделена от народа языком представлений, то в тайском театре между королевским и фольклорным его подразделениями не было языкового барьера, и роль фольклора как неиссякаемого резерва сюжетов была огромна и в том и в другом театре.

Итак, кхон — это тайский театр классического балета с актерами в масках. В отличие от масок индонезийского театра ваянг топенг, закрывающих только лицо актера, маски кхона закрывают всю голову. Их делают из папье-маше, украшают (на голове и ушах) резным деревом с кусочками зеркала или стекла. Все маски окрашены или позолочены. Отверстия в них — только для глаз, рот актера закрыт. Актер в такой маске, естественно, не может говорить и обходится приемами пантомимы и жестами. Чтец под музыку объясняет значение происходящего на сцене, певцы поют за актеров. Актеры (босые) выступают в костюмах, имитирующих королевскую военную форму. Представления кхона давались во дворце и лишь изредка — под открытым небом. Сцена, приподнятая над полом, не имела занавеса и отделялась от кулис драпировкой или разрисованным полотном, служившим декорацией. Сюжетами представлений кхона были сцены из «Рамакиана», в которых зло, олицетворяемое демонами, должно быть побеждено, а добродетель должна восторжествовать.<sup>17</sup> В раннем кхоне все роли исполняли мужчины, но под влиянием театра танцевальной драмы лакхон най труппа кхона стала «разбавляться» актрисами (исполнявшими не только роль Ситы — жены главного героя «Рамакиана» Рамы, но и мужскую роль — брата Рамы Лакшмана). Так возник, по выражению Брэндона, «сплав первоначального грубого кхона с мягким женским лакхон най».<sup>18</sup>

Стремление достигнуть перевоплощения с помощью маски, облегчавшей вхождение в образ, присуще самой ранней стадии развития театральных зрелищ. Как полагал А. Д. Авдеев, «может быть, сопоставив широкое применение маски у культурно отсталых народов, можно будет говорить... об устойчивости традиций и об историческом процессе развития этого приема, сохраняющегося в театре чуть ли не до наших дней, утверждать закономерность применения маски в театре».<sup>19</sup> Однако театр масок кхон, просуществовавший в Сиаме несколько веков, уходит своими корнями не в историческое прошлое самих тай, а был «трансплантирован» извне в составе того комплекса религиозных, интеллектуальных, художественных идей, которые восприняли сиамцы первоначально через культуру монов и кхмеров, сыгравших посредническую роль между культурой Индии и формировавшейся тайской культурой. Однако каждая из «трансплантированных» ценностей, прежде чем превратиться в факт тайской культуры, прошла сложный путь приспособления к особенностям национального восприятия, переплетаясь с народными верованиями, народным творчеством тайцев. К сожалению, имеющейся в нашем распоряжении информации далеко не достаточно для понимания исходного состояния и ступеней эволюции интересующего нас тайского театра масок.

В истории кхона много темных мест. Прежде всего неизвестно точное время его появления. Мы имеем одну «опорную» дату — 1431 г. — год транспортировки в Сиа́м придворной труппы исполнителей кхмерского классического балета, принесшей сюда высокоразвитое хореографическое искусство, процветав-

шее в течение шести веков под покровительством кхмерских королей до падения Ангкора под натиском сиамских войск. По иронии истории непрерывные войны между сиамцами, кхмерами и бирманцами в XIV—XVII вв. не мешали, а, наоборот, стимулировали «обмен» театральным опытом, так как в те времена «обмен» этот во многих случаях выглядел до чрезвычайности конкретно — в виде перемещения мастеров театрального дела из страны побежденной в страну-победительницу. Таким образом балет из Камбоджи попал в Сиам, из Сиамы — в Бирму. Именно к этой дате, 1431 г., относят возникновение классического тайского балета. Считается, что процесс превращения кхмерского балета в тайский растянулся на несколько веков — с XV по XIX в.<sup>20</sup> (отметим, что это мнение оставляет вне поля зрения возможность заимствования тайцами кхмерской хореографии в предшествующие два столетия — от момента сложения первого тайского королевства Сукотайи на развалинах кхмерской империи — в этом районе и в соседнем королевстве Лопбури, ниже по Менаму).

Следующая дата, фигурирующая в работах о театре кхон, — 1515 г., когда отмечено первое упоминание в придворной хронике представления кхона, состоявшегося в этом году на торжествах по случаю 25-летия короля Раматибоди. Однако актеры кхона еще не имели масок, у них был лишь плотный слой грима на лице, они танцевали перед белым экраном, копируя позы кукольников, державших над головой большие резные панно.<sup>21</sup> Согласно точке зрения тайского ученого Дханита Юпхо, развитие кхона в разных вариантах началось со времени правления короля Нарая, а сама идея кхона обязана своим происхождением старинной церемонии, исполнявшейся при дворе аютинских королей и изображавшей древний индийский миф о Вишну, взбивавшем океан. Юпхо полагает, что термин, которым назван тайский балет, ведет в Бенгалию, к тамилам или в Иран.<sup>22</sup> Большое значение в поисках истоков кхона придают исследователи тому обстоятельству, что этот театральный жанр появляется не на пустом месте, а в контексте уже существовавшего в то время в Сиаме теневого театра (появление которого здесь связывают с влиянием театра Индии, дошедшим по цепочке из соседних стран Юго-Восточной Азии). То обстоятельство, что теневой театр нанг и театр в масках кхон связаны неразрывными узами, трактуется рядом ученых как результат того, что кхон развился из нанга, принял его репертуар («Рамакиен»), сохранил высокоразвитую церемониальность (обрядовый характер), исполнялся исключительно мужчинами (причем одни и те же актеры могли играть и в том и в другом театре). Сохранение экрана в спектаклях кхона, подражание актерами кхона, с одной стороны, движениям кукловодов, с другой стороны, плоским кожаным фигурам театра нанг (манера двигаться «боком», держаться в профиль к зрителю), а также наименование отдельных сцен кхона словом «чуд» ( ๒๕ ) в отличие от сцен в других видах театра, именуемых «тон» ( ๒๖ ), — все эти факты являются

аргументами в пользу данной теории.<sup>23</sup> По наблюдению Буасселье, маски кхона воспроизводят иконографические детали, разработанные в нанге. Имеется соответствие цвета фигур нанга и масок актеров кхона, принадлежащих одним и тем же персонажам (эта черта впервые была отмечена еще Р. Никола<sup>24</sup>), причем корни этой цветовой символики уходят в древний индийский силуэтный театр.<sup>25</sup> Эта гипотеза подтверждается аналогией с Явдой. По мнению знатока яванского классического танца Р. М. Серипно (1946 г.), танцевальные драмы развивались из представлений теневого театра ваянг пурва или ваянг кулит. Слово «ваянг» означает «силуэт», и наименование представлений с людьми этим словом (ваянг вонг) указывает, что вначале были тени. Об этом говорят маскообразное выражение лиц танцоров, их позы (попытка имитировать марионеток теневого театра движениями в двух направлениях). Еще один довод в пользу

«теневого» источника театра кхон, по мысли Дханинивата, — аналогия декораций в этих театрах. Значение нанга в Таиланде этот ученый видит в том, что он не только сыграл свою собственную роль в истории тайской цивилизации, но и породил театр кхон. «Неспособный выжить в современных условиях, нанг будет, возможно, жить в кхоне, который, я полагаю, выживет и сохранит самобытность тайского искусства благодаря школе хореографии при Департаменте изящных искусств тайского правительства».<sup>26</sup>

В поисках ответа на вопрос о причинах тесных связей между отдельными видами тайского театра Р. Никола выдвинул гипотезу о существовании «смешанного жанра», притом не родившегося от слияния двух самостоятельных жанров, а, наоборот, некоего их слитного состояния перед последующим обособлением. К таким синкретическим формам, предшествующим высвобождению из общей оболочки новой театральной формы, французский ученый отнес два жанра: нанг и кхон, а также нанг с рабамом. Нанг с кхоном он описывает как зрелище, в котором главные роли исполняли актеры в масках, танцевавшие перед экраном, а второстепенные роли поручались фигурам нанга, двигавшимся и перед экраном, и за экраном.<sup>27</sup> Отсутствие сведений о времени возникновения этого смешанного жанра лишает нас возможности судить, предшествовала ли смелая идея — сочетать балет с теневым театром — существованию кхона как особого театра или родилась после его оформления. Как бы мы ни ответили на этот вопрос, ясно, что следы союза двух видов театра сохраняются и поныне в том, как держат себя на сцене кукловоды так называемого большого нанга (т. е. с крупными изображениями): они принимают позы и совершают движения, взятые из арсенала их коллег — актеров кхона, для чего требуется определенная хореографическая грамотность.

Любопытная мысль о внутренней связи теневого театра и театра масок принадлежит И. Н. Соломоник. В тайландском и кхмерском нанге, рассуждает исследовательница, образ строился на сочетании «живого» материала — актера с «неживым» — куклой. «...Включив в искусство кукол представления масок, мы найдем там самое крайнее проявление приема: если в нанге изображение персонажа на резном панно дополняется движениями ног актера, то в театре масок „кукольная доля” сведена к одному лицу (голове), остальной образ строится на человеческом материале».<sup>28</sup>

На вопрос о времени появления масок, по-видимому, следует ответить: после 1515 г., так как в этом году уже отмечено представление кхона, но актерами с гримом, без масок. Предполагается, что когда маски были введены, их носили все актеры. Позднее (опять-таки мы не знаем точной даты этого события) ношение масок предписывалось только исполнителям ролей демонов и обезьян. Из этих данных вытекает такая последовательность событий: грим, маска, маска (у одной части актеров) и грим (у другой). Но чем вызваны были эти метаморфозы, судить трудно.

Французский ученый П. Швейсгут высказал предположение о канонизации правил исполнения кхона уже в XVI в.: с XVI по XIX в., по его мнению, кхон мало изменился.<sup>29</sup> На наш взгляд, процесс создания канона кхона был несколько более длительным, но основы его были безусловно заложены в аютинскую эпоху (закончившуюся, как известно, в 1757 г. разрушением бирманцами столицы государства г. Аютти). В XVII в. придворный театр кхон располагал не менее чем 10 театральными поэмами в стихах чан на сюжеты из «Рамакиана» (они назывались «кхампхак» — «слово для декламации»), а также текстами обращений к богам, предварявших представления, так называемый «бек на пхра» («открытие перед лицом великих»). В кхоне проявили свои таланты представители высшей тайской аристократии. К созданию репертуара кхона причастны короли: Рама I (1736—1809 гг.) — автор первой

тайской версии «Рамаяны», Рама II (1767—1834 гг.) написал для кхона несколько пьес.

В XVIII в. в кхоне стали исполняться бекронги — стихотворные прологи, написанные размером клон, утратившие религиозную функцию и переключившиеся на посвящение зрителей в историю, которая будет перед ними разыграна.

Золотым веком кхона считается период правления Рамы VI (1880—1925 гг.), при котором возник кхон бандаеак («благородный кхон»), в его труппе танцевали все мужчины королевской семьи. Свои труппы имели и многие придворные. К середине текущего века в Бангкоке осталась единственная труппа у одного из принцев, даже у короля уже не было своей труппы. Кхон потерял свой былой блеск.<sup>30</sup> От полного угасания его спас Департамент изящных искусств, под эгидой которого с 1946 г. происходит обучение молодежи кхону (и лакхону), формируется труппа, выступающая в этих традиционных жанрах.

«В зрелище восточного театра сливаются в одно гармоничное целое слово, музыка и пляска», — писал А. Мерварт. Слова эти целиком приложимы к классическому театру Таиланда, который местные интеллектуалы называют санскритским словом *sangit*, обозначающим «игру на музыкальных инструментах, пение и танцы». Художественное впечатление в кхоне создается совместными усилиями танцоров, музыкантов, певцов, чтеца, художников — создателей масок, костюмеров и гримеров, а также благодаря реквизиту. Хореография в кхоне делится на танцы актеров, исполняющих мужские и женские роли (исполнители — преимущественно мужчины), и танцы актеров, исполняющих роли демонов и обезьян.

В кхоне (и лакхоне) танцевальное искусство достигло высочайшего уровня профессионализма. Для того чтобы поддерживать этот уровень, требуется многолетний упорный труд, начинающийся с раннего детства. Сразу же предусматривается специализация: учат исполнению определенной роли — мужчины или женщины, демона или обезьяны. Обучение актеров кхона, готовящихся к исполнению ролей людей, не отличается от обучения будущих артистов театра танцевальной драмы и лакхона.<sup>31</sup> Начинают обучение исполнителей ролей героя — пхра и героини — нанг обязательно в четверг, считающийся Днем Учителя. Оно состоит из следующих упражнений: 1) опускание на колени с прямой спиной и ладонями на бедрах; 2) обучение подчинению движения тела ритму пленг ча ( *๖๖ ๗๑๑ ๗๓* ), исполняемому на барабанах тапхон (входит в состав оркестра пипат); 3) упражнение кратхон чангва ( *๗๑๕ ๗๒๑ ๗๓๕ ๗๔๕* ) — ритмичное покачивание талией с руками на верхней части бедер и приподнятым тазом; 4) упражнение клон ( *๗๑๑ ๗๒๑* ) — загибание назад пальцев, ладони над бедрами, покачивание тела справа налево; 5) движения пальцами; 6,7) поднятие рук к груди, их опускание вверх и вниз, как при приветствии короля; 8) обучение позе край кхон тха ( *๗๑๕ ๗๒๑ ๗๓* ) — встав на одно выдвинутое вперед колено, вытягивают руки, одну руку загибают в сторону головы. После исполнения этих упражнений встают и ритмично двигаются, исполняя различные фигуры. После освоения медленных ритмов в течение нескольких месяцев учатся танцам в быстром ритме — пленг реу ( *๖๗๑๑ ๖๘๑* ). Этот этап обучения считается его элементарной ступенью, он предшествует началу обучения так называемому мэ бот ( *๖๖๑ ๗๑๑* ) — «азбуки танца» под музыку пленг чом талат ( *๖๖ ๗๑๑ ๗๒๑ ๗๓๑๑* ). Имеется два варианта комплексов танцев, освоение которых служит тестом на хореографическую компетентность: первоначальный — из 64 номеров — и поздний, сведенный (по приказу Рамы I) к 19 номерам (из тех же 64), имеющим следующие наименования: поклонение богам;

начальные движения; Брахма с четырьмя лицами; украшение гирляндой; олень, гуляющий в лесу; лебедь в полете; киннара, ходящая вокруг пещеры; усыпление дамы; нежность пчелы; попугай; холмик высотой до плеча; Мекхла, играющая драгоценностью; танец павлина; ветер, качающий лист банана; трансформация; супружеская любовь; изменение позы; первая игра в океане; Пра Нарай (Вишну), бросающий диск. Большая часть перечисленных танцев приобрела абстрактный характер, оторвалась от этих названий. Пальцами изображают рога оленя, крылья птиц, повадки животных. Связанные с мудрами, эти движения значительно отошли от них.<sup>32</sup>

Как почти во всей Азии, лучшими учителями танцев считаются мужчины. Даже если в современных условиях педагогом оказывается женщина, то как дань традиции первое танцевальное па перед публикой должно быть сделано с учителем-мужчиной среди свечей, цветов, жертвоприношений, которые подчеркивают сакральность танца и превосходство мужчин в искусстве.<sup>33</sup>

Совершенно специфично обучение ролям демонов и обезьян. На первых порах одинаковое, оно состоит из следующих упражнений: 1) похлопывание по коленям для развития чувства ритма; 2) нанесение легких ударов по талии для приучения верхней части тела к гибкости; 3) упражнения у стойки для приучения ног к выворотности; 4) сгибание и удержание в согнутом положении с зафиксированным углом — средство против сутулости. Для исполнителей ролей обезьян разработаны и другие акробатические упражнения, а также шпагат, кувыркание (полный круг), наконец, индивидуальное (или по 2—3 ученика одновременно) обучение с преподавателем обезьяньим движениям.<sup>34</sup>

В Таиланде, Камбодже, Лаосе, Бирме сложился единый стиль хореографии. Типичные его признаки: нога, поднятая за спиной; большой и указательный пальцы руки касаются друг друга, а остальные пальцы загнуты назад; одна нога — перед другой, вес тела — на передней ноге. Движения танца мужчин и женщин одинаковые, только у мужчин они более стремительные. Общеизвестно, что первоисточником хореографии, утвердившейся в этих странах, был кхмерский классический балет, сложившийся к IX в. Представления его происходили у стен Ангкор-Вата и других храмов кхмерской империи, в королевском дворце. По мнению Гролье, древний кхмерский балет точнее было бы назвать «драмой-пантомимой». С падением ангорской империи в XV в. наступает полоса упадка кхмерской культуры в самой Камбодже, но искусство кхмерского балета «пересаживается» в страну-победительницу — Сиам, куда перевозятся взятые в плен актеры придворного театра. Состояние кхмерского балета на его родине в течение последующих трех веков после падения Ангора не освещено в литературе. Как пишет И. Б. Марунова, назывался он тогда сиамским, а хор, сопровождавший выступления танцоров, пел на тайском языке. Очевидно, произошло возвращение к кхмерам их собственного балета, но уже подвергшегося тайской модификации. В XVIII в., с приходом к власти короля Анг Дуонга, кхмерский классический балет возрождается. Однако вследствие отмеченных выше причин основы хореографии в тайском и кхмерском балете аналогичны. Поэтому приводимая ниже характеристика, взятая из книги «Древний театр кхмеров», по-видимому, с полным правом может быть отнесена к тайскому балету. «Основная поза, — пишет И. Б. Марунова, — прямо поставленный корпус при неподвижной голове, колени согнуты и разведены, как бы развернуты на плоскости, т. е. поза строится на основе выворотности. Каждой роли или группе близких по содержанию ролей свойственны определенные четко установленные па, позы и танцевальные ритмы. Например, для персонажей группы исполинов характерно, что шесть чередующихся поз укладываются в такт, а положение ног — сильно согнутые колени широко разведены и как бы вывернуты наружу. Поэтому при движении этого персонажа создается впечат-



ление ползания. В серии движений, изображающих полет, ноги в коленях также согнуты, но уже не одновременно. Почти всегда одна нога — впереди другой, при этом либо обе ноги касаются пола, либо одна отставлена назад и поднята». Основная выразительная нагрузка в кхмерском танце приходится на руки. В кхмерском балете почти полностью, но в национальной интерпретации используются 28 положений пальцев рук, зарегистрированных в индийском трактате, посвященном танцу, — «Абхинайя-дарпане». Эта интерпретация шла в двух направлениях: первое — небольшая модификация жеста с сохранением первоначального смысла, который был ему придан в Индии; второе — глубокое изменение смысла жеста, который, напротив, внешне изменился незначительно.<sup>35</sup>

Когда индийские танцы попали в Юго-Восточную Азию, они изменили, а иногда полностью утратили значение, вкладываемое в Индии в отдельные танцевальные движения. В Юго-Восточной Азии из системы индийского танца выпал чрезвычайно важный элемент — выражение лица, игра лицом.<sup>36</sup> В классическом танце в Таиланде, Лаосе, Камбодже, Малайзии, на Сунде и Яве лица танцоров неподвижны (только на Бали используют движения глаз!). Жест выражения почтения, согласно Натья Шастре, бывает трех видов: перед богами — руки над головой, перед аскетами — перед лицом, перед друзьями — на уровне груди. Но в танцах в Таиланде, Лаосе, Камбодже и Индонезии имеется только одна форма этого жеста — руки перед лицом.<sup>37</sup> Из 108 основных движений, описанных в древнеиндийском каноне танца Натья Шастре, в Таиланде, как уже говорилось, было 64, в настоящее время оставлено 19 движений. Мудры утратили свое значение. Как и в других странах Юго-Восточной Азии, язык танца служит для показа батальных сцен, для изображения некоторых эпизодов разыгрываемой истории. Язык жестов используется при диалогах и пении.<sup>38</sup> Ф. Бауэрс выделяет следующие категории жестов в тайском балете: 1) жесты, выражающие эмоции — любовь или ненависть, печаль, радость, гнев; 2) жесты, «оформляющие» нейтральные состояния — ходьбу, стояние, сидение, сообщающие им грацию, благородство, придающие оттенок почтительности; 3) жесты, которыми сопровождаются приглашение, согласие, отказ. Наряду с жестами, легко расшифровываемыми и непосвященными носителями другой культуры (например, общечеловеческий жест утирания слез; тайская его специфика сводится к тому, что он производится непременно левой рукой) или несколько более загадочными (так, указание пальцем и прихлопывание ногой служит для выражения гнева; сложенные на груди руки, похлопывающие по груди, должны передать горечь утраты и волнение, а два пальца, как бы очерчивающие рот, заменяют улыбку или смех действующего лица), имеются жесты, без объяснения непонятные.<sup>39</sup>

Размышляя о метаморфозах, происшедших с танцами индийского происхождения в Таиланде, Бауэрс видит причину их в том, что «тайцы не столь взрывчаты, интеллектуальны и темпераментны, как индусы, их натуре свойственны в гораздо большей степени безмятежность и расслабленность... за долгие века, протекшие с тех пор, как первые индийские учителя преподали им науку жестов, последние... трансформировались в более сиамские по своей сути».<sup>40</sup>

Поведение актера на сцене театра кхон имеет много общего с поведением актера в танцевальной драме лакхон: та же структура спектакля — танцы, музыка, чтец, костюмы. Главный отличительный признак кхона — несомненно, маски, придающие представлению кхона неповторимый облик.

В раннем кхоне персонажи, изображаемые актерами в масках, — это боги (Шива, Вишну, Брахма), демоны и демоницы, Рама и его братья. Без масок исполняли роли женщин (включая апсар). В позднем кхоне исполнители ролей богов и людей, а также демонов перестали носить маски — их заменил грим.

Маски сохранились только на актерах, играющих роли обезьян, демонов и животных. Имеется два типа масок для демонов и обезьян: остроконечные демонические (якша ет) и плоские демонические (якша лон) и остроконечные обезьяньи (линг ет) и плоские обезьяньи (линг лон). Фактически в кхоне используется более 100 масок только для демонов, которые, по классификации Дханита Юпхо,<sup>41</sup> подразделяются по внешним конструктивно-декоративным признакам на 14 групп (маски с короной, заканчивающейся острием — кранок, с «петушиным хвостом» на острие, с навершием — нага; маска, которую венчают многочисленные головы, у главного демона Тосаканта их 10, у Трисаана — 3; несколько видов плоских масок, лишенных короны). Так как этих признаков недостаточно для точной идентификации персонажа (а задача оформления маски именно такова), существует еще несколько опознавательных примет: характер изображения глаз (выпученные или «крокодилы») и рта (рычащий или стиснутый, 4 комбинации) и цвет лица. Эти критерии идентификации того или иного действующего лица из разряда демонов — по типу маски — дополняются другим рядом внешних признаков — по оружию (два демона в абсолютно одинаковых масках, но с разным оружием, например копьем или дубинкой, оказываются разными персонажами — Пья Тхутом и Кхун Прахатом), костюму (с неизменной кольчугой поверх кафтана), верховому животному (лошадь или слон). Маски, предназначенные для исполнителей ролей обезьян, подразделяются на маски, создающие образ обезьян королевского ранга, — с короной трех типов (ет бат, ет чай или ет сам клип), а также плоские маски (около 30 типов) для изображения некоронованных королей, младших офицеров обезьяньего войска, рядовых и шутов, столь близких по форме, что для опознания персонажа требуется опять-таки знание цвета маски (как правило, соответствующего цвету костюма персонажа) и разрисовки черт лица. К ранее упомянутому принципу идентификации персонажей по характеру изображения рта и глаз на маске добавляется, как и в случае с демонами, тип носимого персонажем оружия (трезубец у Ханумана, кинжал у Сатапли и т. д.).

Часто специфические черты того или иного персонажа передаются трудно-различимыми для зрителя деталями, однако положение спасает то обстоятельство, что по заведенному порядку актеры в одинаковых масках и костюмах никогда не появляются на сцене одновременно, т. е. не участвуют в одном и том же эпизоде из «Рамакиана».<sup>42</sup>

Приведенные данные о цвете масок или грима на лицах актеров, играющих без маски, со всей очевидностью свидетельствуют о том, что в этой части средств сценической выразительности тайский театр кхон в принципе следует канону, разработанному индийским театром катхакали, в котором имеется 60 разновидностей грима, так что каждому типу персонажей свойствен свой грим. «Благородные герои... божества... по типу грима называются „зелеными“. Зеленый цвет в Индии считается счастливым (Рама, Кришна, Бхима — с зеленым лицом, но обведенными черными линиями бровями, глазами, красными губами)». Принял тайский театр и следующие установки: «Противники богов и благородных героев имеют свой грим. Идея их силы и мощи выражается в совпадении некоторых черт их облика с внешностью положительных героев: частично в грим демонов входит зеленый цвет. На злокозненный характер указывают шишки на носу и лбу, соединенные белыми и красными полосами со вторыми бровями, красные полосы под глазами».<sup>43</sup>

Эти правила передавались из поколения в поколение мастерами кхона, подвергаясь время от времени изменениям, вызванным переменами в наборе инсценируемых эпизодов из «Рамакиана» и «выпадением» тех или иных персонажей или элементарным забвением старых традиций. Реквизит кхона несло-

жен: колесницы, королевский балдахин, помосты, оружие (луки, стрелы, трезубцы, копья, мечи, крисы, палки, щиты из дерева, серебра или буйволовой кожи); в руках у танцоров — веера, шарфы, свечи, цветы, вазы, павлиньи перья, фонарики, длинные серебряные наконечники («ногти») на пальцах.

Представление кхона начинается со вступительного танца, исполняемого двумя актерами в масках с павлиньими перьями в руках, под непрерывную игру на бамбуковых ксилофонах, без пения. Танец этот изображает богов и призван выразить им уважение и тем отогнать злые силы. До Рамы IV (1804—1868 гг.) танцоры держали в руках золотые и серебряные цветы. Замена их популярными у публики перьями павлина была нарушением давней традиции, чреватой опасными последствиями, поэтому отважившийся на подобное монарх счел необходимым принести публике извинения в виде песни, которая исполнялась вместе с танцем, такого содержания: «Может быть, зрителям не понравится это новшество, ведь оно нарушает традицию, но разве это не великолепное зрелище?». <sup>44</sup> Представления кхона сопровождаются игрой оркестра, ведущими инструментами в котором являются ранад и спхон (задающий ритм). Исполняемая музыка особая для каждого случая — для момента появления персонажа на сцене и для его ухода, для батальных сцен, для ситуаций, когда действующее лицо проливает слезы, когда подразумевается сцена совокупления. Специальные музыкальные пассажи звучат при изображении магического акта или речитации секретной мантры, при церемонии посвящения актера в более высокий статус. Те зрители, которым понятен сакральный смысл этих музыкальных произведений, реагируют на них совершенно однозначно: сложив руки как для приветствия, держат их перед лицом (большой палец у носа) в знак глубокого почтения к священной музыке. <sup>45</sup>

Выше уже говорилось, что на раннем этапе своего существования все актеры кхона, за исключением исполнителей роли шута, говоривших за своего героя, независимо от роли — бога, человека, небожителя, демона, животного — играли в масках, закрывавших все лицо. Естественно, в этом положении они не могли говорить, и слово, комментирующее происходящее на сцене, звучало из уст чтеца. Чтец — кон пак, произнося стихотворный текст (кампак), подчинял свое чтение и паузы в нем ритму и тем самым как бы руководил танцевальными движениями. Каждый эпизод (сцена) включал и произносимые чтецами речитативы, и так называемые диалоги (бгага) на темы из «Рамакиана» с описанием происходящего на сцене. Когда в состав исполнителей кхона — по примеру лакхона — были включены певцы, <sup>46</sup> в круг обязанностей чтеца вошло «дирижирование» действиями и этой группы исполнителей. Певцы называют имя персонажа, появляющегося перед зрителями (например: «Хануман говорит...»), а затем измененным голосом поют от его лица. Актер на сцене жестикулирует, двигаясь сначала медленно, а потом все быстрее и быстрее. Как в катхакали, пока один актер исполняет свою роль, остальные (за исключением любовных и батальных сцен) пребывают в неподвижности. <sup>47</sup> Когда исполнители ролей людей и богов на сцене театра кхон расстались с масками (неизвестно, по какой причине), с традицией молчания актера кхона не порвали. Хотя чтец и играл организующую весь спектакль роль, театральное действие отнюдь не было лишь иллюстрацией декламируемого текста. К кхону есть все основания отнести замечание А. Мерварта о том, что в театрах Востока, «при первенствующей роли, которую играют музыка и телодвижения, слова, естественно, занимают второстепенное место и подчиняются первым двум главным элементам». <sup>48</sup>

Брэндон, отмечая общность всех театров Юго-Восточной Азии в том смысле, что содержание разыгрываемого на сцене передается в них кодом музыки, танца, пения и диалога, подчеркивал различную роль этих элементов в структуре спектаклей разных театров. В театрах, принявших индийские каноны,

стержнем спектаклей является танец, в театрах, исполняющих китайскую оперу, — пение. Недаром в первом случае зрители требуют исполнения на бис танца, а во втором — арии.<sup>49</sup>

Отстаивая идею уникальности выразительных средств, разработанных в разных видах западноевропейского театра — драматическом, оперном, балетном, Л. Д. Блок замечает: «...все, что можно уложить в слово, и должно уложить в слово, по самой простой логике: зачем громоздить средства выразительности, когда содержание укладывается в более простые? Зачем сложная и дорогая машина оперы и балета, если можно приемами драматической игры сказать то же самое?». <sup>50</sup> В театральном искусстве Таиланда происходит именно такое «нагромождение» выразительных средств. Мы имеем здесь дело с тем же «союзом искусств», который родился, развился и достиг высшего своего расцвета в индийском традиционном театре. Все элементы сценической выразительности, сливающиеся в этом театре в единое целое, по-видимому, повторяют, упрощая или модифицируя, индийский прообраз.<sup>51</sup> Как и в древнем театре Индии, синтез искусств приводит к созданию «театральной стихии, где гармонично взаимодействуют все виды творчества — поэтическое слово, вокальная и инструментальная музыка, танец и пантомима, искусство драматического актера. Вне своей специфично-синтетической природы этот театр ни существовать, ни развиваться не может». <sup>52</sup>

Особенностью традиционного тайского театра, как и других театров Востока, является то, что здесь в отличие от Запада не стремятся создать неповторимую постановку, направляя усилия на сценическое воплощение в соответствии с канонами определенного жанра, а не отдельной пьесы. Что касается изображаемых на сцене персонажей, то это отнюдь «не индивидуальности, а твердо установившиеся типы, которым присваиваются определенный костюм, грим, маска, телодвижения, способ говорить и петь. Восточный театр меньше всего... психолог... искусство актера сводится к наиболее виртуозному выполнению предписаний канона... Обычно один и тот же актер постоянно выполняет роли одного и того же типа. Таким образом достигается высшая специализация... возможность достигнуть в узких рамках одной и той же группы ролей наивысшего совершенства». <sup>53</sup>

Мы не знаем документа, в котором был бы запечатлен катехизис актерского искусства в Сиаме, но мы можем реконструировать его посредством анализа выразительных средств, находящихся «на вооружении» тайского актера и сопровождающих его игру: грима и масок, костюмов, жестов, поз, движений и ритма, музыкального и хорового сопровождения, аксессуаров. Во всех этих слагаемых имеются «тайный смысл», условность, понятные лишь посвященным, символика, которая открыта лишь искушенному зрителю. С полным правом можно отнести к традиционному тайскому театру реплику Б. А. Васильева по поводу китайского театра (с поправкой на иные символы): «Эта символика, проходящая красной нитью через игру, грим, жест и обстановку, составляет ту основу, без расшифровки которой китайский театр остается для постороннего наблюдателя непонятной картиной оглушающего грохота, визга, нелепых движений». <sup>54</sup> В упрощении декораций и сценического реквизита тайский театр пошел, пожалуй, дальше других театров Востока.

Помимо придворного кхона с декламацией, диалогами, пением, именуемого «кхон ранг най», в прошлом существовали и другие разновидности театра масок в зависимости от постановки: кхон кланг пленг — спектакли под открытым небом, представляющие собой исключительно военные сцены под маршевую музыку с рецитацией и диалогами; кхон ронг нок — спектакли на сцене с пейзажем, нарисованным на заднике сцены, с рецитацией и диалогами, с двумя оркестрами по обе стороны сцены (как и в предыдущем случае, без хора); кхон

на ко — спектакли перед экраном из белой ткани, служащим задником сцены. Все эти виды постановок объединяет отсутствие мизансцен и деления на акты. Кхон, исполняемый на современной сцене (с 1946 г.), называется «кхон чак».<sup>55</sup> В результате слияния кхона и рабама появился жанр веук ронг («открытие сцены»), взявший от рабама танец перед занавесом с декламацией чтецами текста первых глав «Рамакиана» (сцены с богами). Предназначенный первоначально как прелюдия к кхону, веук ронг вскоре стал исполняться и перед театральными представлениями других жанров.

Знаток театра стран Азии А. Скотт пронизательно заметил: «Развитие театральных стилей в странах Азии следует искать на путях слияния религиозных ритуалов, дворцовых церемоний и календарных праздников крестьянского населения. В рамках этой деятельности песня, танец и кукольное представление использовались вначале как аксессуары в священном ритуале и религиозном наставлении. Обратившись с течением времени к светским целям, они образовали структурную основу театральной выразительности».<sup>56</sup>

Рассмотренный выше театр масок, являющий собой один из «ликков» тайского театра, в совокупности с материалом о других театральных жанрах, в особенности о нанге, дает богатую информацию для размышления о сложности отделения театра как «чистого» искусства от синкретического единства зрелища и магико-религиозного комплекса. Исследователи тайского театра расходятся в оценке с этой точки зрения тайского традиционного театра. Так, П. Швейсгут считает нанг, кхон и рабам «театральными представлениями религиозного характера, присутствие на которых дает зрителям заслуги для будущего перерождения». Г. Хепфиер, наоборот, настаивает на развлекательном характере теневого театра и кхона.<sup>57</sup> Полярность этих точек зрения весьма показательна.

К тайскому театру вряд ли приложима распространенная точка зрения, согласно которой истинный театр возникает тогда, когда обособляется от обряда. Более пронизательным представляется взгляд П. Г. Богатырева, заметившего полуфункциональность народного театра, совмещение им религиозного и эстетического начал, доминирование, в частности в «ориентальных балетах», именно религиозной функции.<sup>58</sup> До сих пор в Таиланде сохраняется ритуал вай кру, приурочиваемый к четвергу — Дню Учителя. Это ритуал вызывания богов, а также духов древних учителей (основоположников «цехов») — мастеров кхона, лакхона, музыкального искусства. Право на проведение ритуала имеют только мужчины, потомственные специалисты в области этих искусств, хранители священных текстов, в которых содержится «тайное знание» о театре и музыке, об их высочайших покровителях. Присутствие на этом ритуале строго обязательно для учеников и для всех участников кхона, лакхона и оркестра, отсутствие на нем считается тяжким грехом, за который виновные попадут в ад. В обществе с доверием относятся к рассказам тех, кто, не будучи извещен о дне и часе ритуала, слышит «голос», заставляющий их, бросив все, спешить к месту его проведения.

Смысл и значение церемонии вай кру заключается в оказании почестей богам и духам учителей, в поклонении музыкальным инструментам, в инициации учеников, готовящихся к карьере актеров (каждому из них на мгновение надевают на голову маску покровителя театра Риши или одну из масок кхона) и музыкантов (ученик должен исполнить на гонг яй или тапхоне «Мелодию Мастера», а Учитель музыки прикасается в это время к его рукам). Во время церемонии осыпают рисом музыкальные инструменты, в конце ее разбрасывают рис (в знак благожелания) и под особую мелодию (краорам) прощаются с богами и духами учителей, почтившими ритуал своим присутствием. Только после участия в этом ритуале разрешается ученикам разучивать, а учителям обучать их танцевальным па или мелодиям, относящимся к разряду сакраль-

ных. Нарушение этого правила, по общему мнению, не только принесет виновным несчастье, но и исключит для них возможность справляться со своими артистическими обязанностями, ибо они не будут посвящены в святая святых своего дела.<sup>59</sup>

Среди правил, которым должны следовать исполнители кхона, обращает на себя внимание следующая деталь: во время спектакля нельзя пересекать сцену без театрального костюма — этим неминуемо будет вызван гнев Мастера танца и музыки. Мы полагаем, что этот факт, приводимый тайскими авторами, но не прокомментированный ими, может означать отношение к сценическому пространству — именно в момент представления — как к священному, открытому только для участвующих в священнодействии. Контроль за соблюдением святости места и момента осуществляется тем, кто мыслится покровителем искусства хореографии и музыки, — Мастером.

Еще одна черта, свидетельствующая об очень серьезном отношении к изображаемому на сцене, увязывании происходящего на ней с судьбой актеров и зрителей, проявляется в страхе (приведшем к появлению табу) перед изображением трагических эпизодов (например, эпизодов поражения и смерти демона Тосаканта). Реплика Дханинивата и Дханита Юпхо о том, что исключения из этого правила в кхоне все-таки случаются (по приказу короля), — интересный психологический момент, говорящий или о склонности к «игре с огнем», или о решительных сдвигах в мировоззрении тайских монархов. Наконец, произнесение актерами молитв перед масками кхона также свидетельствует о сакральности последних.

Подведем итоги изложенного.

Как бы много неясного в истории и эволюции кхона ни оставалось для исследователя при той ограниченной информации, которой он располагает, можно с уверенностью констатировать связь канона кхона с принципами индийского театра катхакали, с театральным искусством соседних стран, с другими театральными жанрами, развившимися в Таиланде.

Кхон открывается перед нами как микромир, управляемый своими законами, но не изолированный, а имеющий общую «кровеносную систему» с большим миром тайской культуры.

Кхон — яркая иллюстрация той ступени эволюции театральной зрелищности, когда тесно переплетаются магико-религиозная и зрелищная функции. Спектакли кхона, доставляя зрителям художественное наслаждение, являются в то же время актами священнодействия, создающими иллюзию общения с богами и демонами, наблюдения за схваткой олицетворяемого ими доброго и злого начал, демонстрации конечного торжества добра, дающего присутствующим на представлении чувство защищенности, очищения от вредоносного влияния злых сил.

<sup>1</sup> *Nicolas R.* 1) *Lakhon Nora ou Lakhon Chatri et les origines du théâtre classique siamois* // JSS. 1924. Vol. 18; 2) *Le théâtre d'ombre au Siam* // Ibid. 1928. Vol. 21, pt. 1; *Dhaninivat H. H. Pr.* 1) Possible origin of the Masked Play // *The Siamese Collection of reprints from ISS* / Ed. by Mattani Rutnin. Bangkok, 1975. P. 115—120; 2) *Traditional Dress in the Classic Dance of Siam* // JSS. 1952. Vol. 40, pt. 2. P. 133—146.

<sup>2</sup> *The Siamese Theatre: Collection of Reprints from ISS* / Ed. by Mattani Rutnin. Bangkok, 1975.

<sup>3</sup> *Dhaninivat H. H. Pr. The Nang* // *Thai Culture. New Ser.* Bangkok, 1962. № 3; *Dhaninivat H. H. Pr., Dhanit Yupho. The Khon* // Ibid. 1968. № 6; *Dhanit Yupho.* 1) *Khon Masks* // Ibid. 1972. № 7; 2) *The Preliminary Course of Training in Siamese Theatrical Art* // Ibid. 1971. № 13; 3) *The Custom and Rite of paying Homage to the Teachers of Khon, Lakhon and Piphat* // Ibid. 1970. № 11; *Phra Chen Duriyanga. Thai Music* // Ibid. 1968. № 15.

<sup>4</sup> *Scott A. C. The Theatre in Asia.* London, 1972; *Bowers F. Theatre in the East.* Edinburgh; New York, 1958; *Brandon J. K. Theatre in South-East Asia.* Harvard, 1967; *Danielou A. Südostasien: Die indische Musik und ihre Traditionen.* Leipzig, 1978; *Hopfner G. Südostasiatische Schattenspiele: Masken und Figuren aus*

Java und Thailand. Berlin, 1967; *Wilpert C. B. Schattentheatre. Hamburg, 1973; Mellema R. L. Wayang Puppets // Royal Tropical Inst, Department of Culture and Physical Anthropology. Amsterdam, 1954. № 18; Соломоник И. Н. Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра плоских изображений. М., 1983.*

<sup>5</sup> *Светлов В. Сиамский балет // Ежегодник императорских театров. Спб., 1900—1901. С. 293—298.*

<sup>6</sup> *Лифар С. История русского балета от XVIII в. до «Русского балета» Дягилева. Париж, 1945. С. 273, 275.*

<sup>7</sup> *Прушан И. С. Бакст. М., 1975. С. 76—77.*

<sup>8</sup> *Розанов В. В. 1) Занимательный вечер // Мир искусства. Спб., 1901. Т. 1. С. 57; 2) Среди художников // Новое время. Спб., 1914. — Проблемой влияния сиамского балета на русский занимается в наши дни итальянская исследовательница Николетта Мислер, приславшая автору свою статью на эту тему, из которой почерпнуты некоторые из приведенных выше сведений (*Misler N. Ex Oriente Lux: Siamese Dancing and the Ballets Russes // Estratto da Annali dell' — Istituto Universario Orientale. 1986. Vol. 46*).*

<sup>9</sup> *Schweisguth P. Étude sur la littérature siamoise. Paris, 1953. P. 304.*

<sup>10</sup> *Крыжицкий Г. Экзотический театр. Л., 1927; Восточный театр: Сб. статей под ред. А. М. Мерварта. Л., 1929.*

<sup>11</sup> *Гагеман К. Игры народов. М., 1927.*

<sup>12</sup> *Крыжицкий Г. Указ. соч. С. 23.*

<sup>13</sup> *Осинов Ю. М. Литературы Индокитая. М., 1980; Корнев В. И. Литература Таиланда. М., 1971; Авдеев А. Д. Индонезийский театр «ваян кулит» // СЭ. 1966. № 5; Соломоник И. Н. Указ. соч.; Реву-ненкова Е. В. Народы Малайзии и Западной Индонезии. М., 1980. С. 115—128; Косиков И. Г. Кхмерский театр теней // Сб. МАЭ. 1973. Т. 29; Марунова И. Б. Древний театр кхмеров. М., 1980.*

<sup>14</sup> *Крыжицкий Г. Указ. соч. С. 24.*

<sup>15</sup> *Гагеман К. Указ. соч. С. 100.*

<sup>16</sup> *Brandon J. K. Op. cit. P. 195—196.*

<sup>17</sup> *Schweisguth P. Op. cit. P. 60.*

<sup>18</sup> *Brandon J. K. Op. cit. P. 66.*

<sup>19</sup> *Авдеев А. Д. Происхождение театра. М.; Л., 1959.*

<sup>20</sup> *Brandon J. K. Op. cit. P. 63. — Классический тайский балет как придворное искусство первоначально был представлен в двух разновидностях — женский и мужской. Однако отнюдь не художественные соображения продиктовали разделение хореографического искусства на две половины. Обычай раздельного танца родился из того обстоятельства, что танцовщицы были из личного гарема короля, жили в женской части дворца, куда не смели проникать мужчины и откуда им самим не было выхода. Немыслимо было часами репетировать с молодыми мужчинами (*Brandon J. K. Op. cit. P. 64*). В народном балете — лакхон нок — труппа была смешанной. Со временем стирается граница между придворным и народным балетом и труппа придворного балета также становится смешанной по составу. То же наблюдалось на поздних стадиях развития других театральных жанров, в том числе кхона. Если в Китае, как писал Б. А. Васильев (*Васильев Б. А. Китайский театр // Восточный театр. Л., 1929. С. 203*), «женский элемент был изъят, как только выработалась подлинно театральная сущность, но весь период придворного театра их еще включает», то и в Сиаме не произошло полного «изъятия» женщин из театрального искусства и выработка «подлинно театральной сущности» осуществлялась усилиями представителей обеих половин человеческого рода. Преобладание женщин в труппах бродячих актеров дало право Г. Крыжицкому противопоставить сиамский театр китайскому («... в Сиаме актерами являются почти исключительно женщины в противоположность Китаю») (*Крыжицкий Г. Указ. соч. С. 24*).*

<sup>21</sup> *Brandon J. K. Op. cit. P. 65.*

<sup>22</sup> *Dhanivat H. H. Pr., Dhanit Yupho. Op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid. P. 16—17.*

<sup>24</sup> *Boisselier J. La peinture de Thailand. Paris, 1976. P. 225; Nicolas R. Le théâtre... P. 43.*

<sup>25</sup> *Соломоник И. Н. Указ. соч. С. 81.*

<sup>26</sup> *Dhanivat H. H. Pr. The Nang.*

<sup>27</sup> *Nicolas R. The theatre... P. 50.*

<sup>28</sup> *Соломоник И. Н. Указ. соч. С. 127.*

<sup>29</sup> *Schweisguth P. Op. cit. P. 143.*

<sup>30</sup> *Bowers F. Op. cit. P. 135.*

<sup>31</sup> *Dhanivat H. H. Pr., Dhanit Yupho. Op. cit. P. 8.*

<sup>32</sup> *Dhanit Yupho. The Preliminary... P. 16.*

<sup>33</sup> *Bowers F. Op. cit. P. 143.*

<sup>34</sup> *Dhanivat H. H. Pr., Dhanit Yupho. Op. cit. P. 10—12.*

<sup>35</sup> *Марунова И. Б. Указ. соч. С. 55, 67—68.*

<sup>36</sup> В индийском театре «для каждой части тела существует свой канонизированный комплекс движений... Для головы предписаны 13 движений, для бровей — 7, для глаз — 36, носа — 6, щек — 6, подбородка — 7, шеи — 9, груди — 5, ног — 32 (16 на земле и 16 в воздухе)». См.: *Гарги Б. Театр и танец Индии. М., 1963. С. 15.*

<sup>37</sup> *Brandon J. K. Op. cit. P. 188—189.*

<sup>38</sup> А. Скотт отмечает принципиальное значение жеста как выразителя ментального состояния: «Жест не надстраивается над языком, а часто выражает содержание тогда, когда язык отключается» (Scott A. C. Op. cit. P. 14). Впрочем, в другом месте он отмечает, что многие движения стали настолько стилизованными, что превратились в хореографические абстракции и утратили присущий им изначально (по канонам Натя Шастры) смысл.

<sup>39</sup> Bowers F. Op. cit. P. 145.

<sup>40</sup> Ibid. P. 144, 145.

<sup>41</sup> Dhanit Yupho. Khon Masks.

<sup>42</sup> Ibid. P. 16.

<sup>43</sup> Котовская М. П. Синтез искусств: зрелищные искусства. М., 1982. С. 108, 111.

<sup>44</sup> Bowers F. Op. cit. P. 136.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Вспомним обобщение К. Гегемана после описания танцев бирманцев, сопровождавшихся хором пением: «Иного и нет на всем Востоке. Танцы без слов — продукт европейского оскудения» (Гегеман К. Указ. соч. С. 91).

<sup>47</sup> Bowers F. Op. cit. P. 136.

<sup>48</sup> Мерварт А. Предисловие // Восточный театр. Л., 1929. С. 11.

<sup>49</sup> Brandon J. K. Op. cit. P. 132.

<sup>50</sup> Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М., 1987. С. 146.

<sup>51</sup> В индийском катхакали (о связи с которым тайского театра мы уже говорили) «разговорная пластика» актера в состоянии передать 800 понятий — символов, точное понимание смысла которых зрителем возможно в общем контексте жеста, мимики и пропетого вокалистом слова (Котовская М. П. Указ. соч. С. 97—98).

<sup>52</sup> Котовская М. П. Указ. соч. С. 17.

<sup>53</sup> Мерварт А. Указ. соч. С. 12.

<sup>54</sup> Васильев Б. А. Указ. соч. С. 234.

<sup>55</sup> Dhaninivat H. H. Pr., Dhanit Yupho. Op. cit. P. 18, 19.

<sup>56</sup> Scott A. Op. cit. P. 9.

<sup>57</sup> Schweisguth P. Op. cit.; Höpfner G. Op. cit. P. 18.

<sup>58</sup> Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 33.

<sup>59</sup> Dhanit Yupho. The Custom...

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ОПИСАНИЕ МАСОК ИЗ КОЛ. № 6332

№ 6332-1 (рис. 1). Маска зеленоликого демона Кумпакарна в низкой короне (тип маски — якша-лон). Маска сделана из папье-маше, закрывает всю голову актера. Помимо рельефа, выдавленного на самой маске (нос, выпуклости на голове, выступающая часть надо лбом и на затылке, на которой держится диадема), имеются накладные элементы (брови, верхние веки, линии рычащего рта и вокруг него, клыки, уши и украшения рядом с ними).

Рельефные черты лица — брови, выпученные глаза, рычащий рот — окаймлены синими полосами с черными поперечными полосками, с золотой (с черными точками) и черной полосками по краю. Аналогичная синяя полоса идет от середины щек к центру подбородка. Губы раскрашены в красно-розовый цвет и обведены золотой линией, а за ней — прерывистой трехцветной. Такие же трехцветные полосы — прямые, волнистые, закругленные — на толстом носу и с внешней стороны всех синих полос. На лбу — два пламевидных знака. Во рту виден ряд зубов (белая и черная краски), торчат два больших кривых клыка (они столь высоки, что закрывают глаза). Зрачки глаз (с отверстиями для актерских глаз) черные, вокруг них — синие и белые полосы. Уши в обрамлении пламевидного орнамента закреплены на вырезанной из кожи основе.

Диадема, изображенная штампованным тисненым орнаментом (из толченого минерала (графит?) с вяжущим веществом), инкрустирована кусочками зеркала разной формы. Концы диадемы, спускаясь справа и слева до середины лица, проходят под украшениями около ушей на затылок. Макушка головы черного цвета с многочисленными выпуклостями («шишками»), вокруг которых золотой краской сделаны спиралевидные узоры.

Сзади — под короной — три маленькие имитации лицевой части маски, разделенные двумя вклеенными в маску «перегородками» (из кожи), оформленными в общем стиле (два пламевидных заострения, рельеф, золотая краска, зеркальца). Кумпакарн — демон армии на Лонке, генерал, коронованный принц. Отличительные черты этого персонажа — рычащий рот, выпученные глаза.

№ 6332-2 (рис. 2). Маска зеленоликого демона — генерала Интрачита в высокой остроконечной короне (тип маски — якша ёт). Маска сделана из папье-маше и помимо рельефа на основе (нос, подбородок) имеет накладные элементы у бровей, глаз и рта, приставные уши, прикрепленные к маске с





Рис. 1. Маска демона Кумпакарна (№ 6332-1).

помощью проволочек, украшения за ушами и корону. Рельефные части лица демона обведены по контурам извилистыми, сделанными красками лентами, которые подчеркивают смыкающиеся брови, линию, очерчивающую контуры выпученных глаз, соединяющиеся на переносице закруглениями, линию, очерчивающую рот (с «разрывами» на носу и под выступающими зубами), и линию внизу маски, поднимающуюся до середины скулы справа и слева. Все эти четыре полосы сделаны синей краской, имеют поперечные черные полосы внутри, обрамлены с одной стороны золотой линией с черным пунктиром, с другой — черной линией. Линии над бровями, глазами, ртом окаймлены розово-красно-золотыми полосами с завитками на конце. Из таких же линий орнамент на подбородке. На низком лбу — по обе стороны от центра — два пламевидных знака. Нос маленький, заостренный. Во рту (с извилистой верхней губой, нижняя отсутствует) виден ряд нарисованных зубов (белые с черными точками и полосками), два выпуклых зуба высовываются изо рта острием вниз.

Уши из папье-маше оттопырены, зеленого цвета, с красными (и с золотой и черной по бокам) полосами. Под ушами — расписной орнамент в виде завитков и трех язычков пламени. Около ушей — пламевидное украшение, одна его часть как бы выходит из-под короны, наклеена на маску, но пламевидный конец отстоит на небольшое расстояние от лица; две другие части большего размера вырезаны из кожи и прикреплены проволочками к уху и к короне.

Корона закрывает всю макушку головы, сужающееся кверху ступенчатое ее основание переходит в остроконечную (из того же папье-маше) полу изнутри часть.

По характеру украшения корона расчленяется на многочисленные горизонтальные ряды с повторяющейся или встречающейся лишь один раз схемой декора — оттиснутым на тертом минерале (типа графита?), смешанном со связующим смолообразным веществом, орнаментом, покрашенным золотой краской и в большинстве случаев инкрустированным кусочками зеркала разной формы и размера. В сужающейся части декор представляет собой закрепленные в вертикальном положении пламевидные элементы, имеющиеся и на ярусах наверху. Шестой ярус наверху оканчивается цилиндром, в который вставлена раскрашенная верхушка круглого сечения внизу, уплощенная на конце (снаружи из папье-маше, с деревянной болванкой внутри). Верхняя часть цилиндра имеет с тыльной стороны пламевидное (отходящее от «вставки» в сторону) ответвление. По-английски этот тип короны называется «bamboo sheath-top» (буквально: «с верхушкой в виде футляра из бамбука»). На затылке внизу росписью обозначен свешивающийся из-под короны край цветастого платка.

№ 6332-3 (рис. 3). Маска зеленоликого демона Пипека в высокой короне (тип маски — якша ёт). Маска сделана из папье-маше, имеет накладные элементы, приклеенные или пришитые к основе, — брови, верхние веки, рот, уши, украшения, корону. Так как в заостренной части короны нет деревянной сердцевины, маска легкая. Контур лица внизу и рельефные черты лица окаймлены цветными «лентами»: отделяющиеся на концах, как бы отлетающие от лица, сплошной извилистой линией обозначены брови, удлиненные глаза «оконтурены» извивающейся «лентой» с завитком на конце (тип

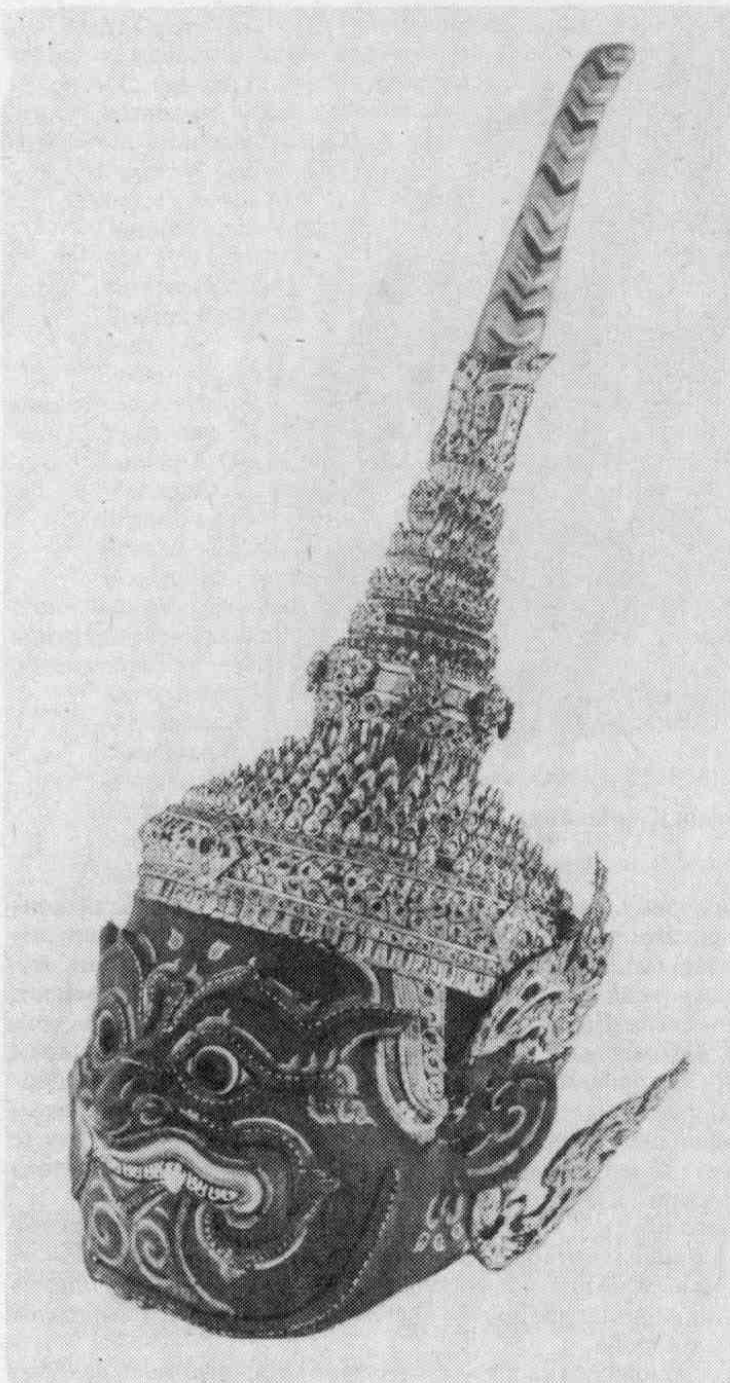


Рис. 2. Маска демона Интрачита (№ 6332-2).

высокой остроконечной короне. Маска сделана из папье-маше с накладными элементами: верхними веками глаз, ушами, украшениями возле ушей, вырезанными из кожи и покрытыми лепным орнаментом. Цвет лица персонажа темно-зеленый, дугообразных бровей — золотой, синий и черный, черный зрачок глаз в голубом, белом и черном обрамлении, над верхним веком — черно-красно-золотая дуга, под нижним — черная прямая полоса. Верхняя губа очерчена темно-красной, красной, розовой и золотой полосами, под нижней губой, на подбородке, — декоративные длинные и короткие линии. На лбу — ромбовидный знак из четырех язычков пламени.

Разноцветные полосы на ухе имитируют его складки. Рядом с ухом — роспись, изображающая украшения.

Нос длинный, тонкий, с выпуклыми «крыльями», обрамленными дугообразной трехцветной росписью.

Корона состоит из двух частей: основания (оно в свою очередь делится на часть, которая помещается на лбу, и ступенчатую многоярусную часть, их связывает промежуточная полоса) и вертикальной остроконечной части (на деревянной болванке), вставляющейся в отверстие в центре короны. Корона

глаз — «крокодилы»). Сжатый, рычащий, резко обозначенный рот с обнаженным рядом зубов и торчащими вверх прямыми белыми клыками окаймлен трехцветными (золото-розово-красными) сплошными и одной прерывающейся линиями и очерчен рамкой. Под нижней губой изображены трехцветные линии. Завитками обозначены «крылья» носа. На некотором отдалении от этих линий — снова рамка (разорванная носом) вокруг рта, сделанная (как брови и контуры глаз и лица) синей (с черными косыми полосками внутри) полосой, окаймленной снаружи золотой линией с черными кружочками, внутри — черной толстой линией, а в 1 мм от нее — тонкой линией, повторяющей все изгибы толстой линии. За этой рамкой вокруг рта и за контурами глаз и бровей нарисованы трехцветные прерывистые (золото-красно-черные) линии (с завитками по краям). В центре лба — два пламевидных язычка (один направлен острием вправо, другой — влево). Между носом и бровями имеется маленький острый выступ с небольшими полосками. Нижняя часть короны отличается от короны на маске № 6332-2 незначительными деталями, но верхняя часть ее своеобразна. Возвышающаяся над макушкой головы, она построена на сочетании расширений и сужений, украшена горизонтальными рядами покрытого золотой краской разнообразного штампованного орнамента, инкрустирована разной формы кусочками зеркала. Специфика завершения короны заключается в трехчастном его членении, причем средняя часть имеет форму бутылки-тыквы, разделенной по вертикали четырьмя орнаментальными «лентами», поверхность между которыми выложена ромбовидными кусочками зеркала (на связующем веществе). Шпиль короны имеет вид четырехгранной, слегка изогнутой по вертикали оси пирамиды, приобретшей от этого сходство с языками пламени. На затылке под короной — имитация расписанного цветами платка.

№ 6332-4 (рис. 4). Маска Рамы в

представляет собой две сужающиеся от яруса к ярусу по направлению к вершине конструкции (на круглых основаниях), стоящие одна на другой. Она завершается конусовидным шпилем. Вся корона украшена сделанным по шаблону (разному для разных рядов) орнаментом, который уложен рядами, разделенными горизонтальными проволочными кругами, на ступенчатую основу, покрыт сверху золотой краской и инкрустирован кусочками зеркала (разной формы и величины).

№ 6332-5 (рис. 5). Маска обезьяньего короля Сугривы (Сукрипа) в высокой короне (тип маски — линг ёт). Маска сделана из папье-маше с накладными рельефными элементами (брови, веки, контуры рта, уши, украшения, корона).

Цвет лица — красный. Пасть оскалена. Корона — типа ёт бат (предназначенного кроме этого персонажа еще для одного героя спектакля по «Рамакиану» — обезьяньего короля Пали).

Большую часть лица занимают раскрытый широко рот и высокий толстый нос. Корона надвинута на лоб, низ ее спереди закрыт извилистой линией бровей с острыми, отделяющимися от плоскости маски концами по бокам. Вдоль этой линии, вокруг глаз (эта линия заканчивается далеко от внешнего угла глаза завитком) и рта — широкая зеленая полоса с поперечными черными штрихами, обрамленная золотой с черными точками каймой с одной стороны и черной линией — с другой. Вокруг черных зрачков (с отверстиями для глаз актеров) идут синяя, белая, по краю черная полосы.

Нос разделен по центру поперечным бугорком.

Губы окрашены в красно-розово-золотой цвет. Челюсти — с плоскими рядами белых с черными полосками и кружочками зубов и с выпуклыми зубами, торчащими на верхней челюсти вниз (по два с каждой стороны), на нижней — вверх (по одному слева и справа). Небо и язык красно-розовые с темными точками, на верхнем небе изображен шестилепестной золотой цветок (с зеркальцами в каждом лепестке и в центре). По краю линий, очерчивающих глаза и рот, на подбородке и скулах видны закругленные трехцветные линии с завитками на концах.

Оттопыренные уши в золотом пламевидном обрамлении скрыты накладными пламевидными украшениями (вырезанными из кожи, покрытыми связующим веществом, на котором сделан орнамент, инкрустированный зеркальцами), расположенными справа и слева. Они соединяются с укрепленной на маске короткой декоративной полосой, отходящей от короны. Корона по оформлению напоминает корону на маске Интрачита (№ 6332-2), отличия сводятся к следующему: на верхней части (до перехода в конусовидное многоярусное навершие) имеются приделанные к пружинке (закрепленной на проволочке), торчащие вверх пламевидные украшения (их всего 12 штук). К каждому из них прикреплены двусторонние зеркальца, от малейшего дуновения или толчка приходящие в движение. Самая верхняя часть (в отличие от № 6332-2) с определенного уровня имеет деревянную основу, но орнамент на ней сделан так же, как на папье-маше. Обрамление основания торчащего навершия (раскрашенного в коричневый цвет, с 10 зигзагообразными узорами, опоясывающими навершие по горизонтали сверху



Рис. 3. Маска демона Пипека (№ 6332-3).



Рис. 4. Маска Рамы (№ 6332-4).

донизу) также своеобразно: 8 пламевидных со стеклышками украшений, с вершинами, устремленными вверх.

№ 6332-6 (рис. 6). Маска зеленоликого обезьяньего короля Онгота в высокой короне (тип маски — линг ёт). Маска сделана из папье-маше с накладными рельефом для обозначения бровей, верхних век глаз, линий рта (и вокруг него), ушей, украшений возле ушей, короны. Корона, поляя внутри, надета таким образом, что лба не видно — он скрыт за линией бровей. Линия бровей, плотно закрепленных в основании короны, сильно изогнута и подчеркнута сплошной полосой, раскрашенной синей краской с черными поперечными полосками, по верхнему краю обрамленной золотой линией с черными маленькими окружностями, снизу — черной линией, которая заканчивается далеко за пределами глаза. Такой же полосой, заканчивающейся с внешней стороны завитком, окружены глаза с черными зрачками и отверстиями в них (для глаз актера).



Рис. 5. Маска обезьяньего короля Сугривы (№ 6332-5).

Широкий вздернутый нос имеет посередине рельефную полосу, ноздри маленькие. Пасть сжата, но зубы оскалены, с каждой стороны среди ряда обозначенных белой краской зубов выделяется по два рельефных зуба. Губы раскрашены красной и розовой красками, обрамлены золотой и черной линиями. На некотором расстоянии от них — синяя полоса (оформленная так же, как полоса на бровях и вокруг глаз), очерчивающая рот, разорванная справа и слева под торчащими зубами. Дополняют роспись маски разбросанные там и сям трехцветные полосы и завитки у бровей, глаз, рта, на подбородке, в месте окончания пламевидного украшения, закрывающего ухо.

На затылке под короной имеется разноцветная роспись, напоминающая край платка, высовывающийся из-под короны.

Корона этого персонажа относится к типу ёт самклип (ни один другой герой спектакля такой короны не имеет). Основание короны выполнено в том же стиле, что и на других масках. Заканчивается корона «гребешком», разделенным по вертикали на две половины, инкрустированные ромбовидными зеркальцами, прикрепленными с помощью вяжущего вещества к остову наверху. Выложенная зеркальцами поверхность обрамлена двухрядной инкрустацией круглыми зеркальцами, вставленными в



Рис. 6. Маска обезьяньего короля Онгота (№ 6332-6).

пламевидные «ячейки». Разделяет две половины «гребешка» рельефное ребро, с двух сторон оно декорировано зеркальцами и расположено в той же плоскости, что и обрамление флангов, повторяющее его формы и отделенное от него двумя бороздками, выложенными имитацией «зерни». Центральное ребро выше внешнего обрамления флангов, но, как и они, в высшей точке оно завершается треугольным, устремленным вверх языком пламени. У основания гребня, покоящегося на круглом основании, к центральному ребру «прислонен» еще один декоративный элемент пламевидных очертаний с зеркальцами в пламевидных «ячейках» (вырезанный из кожи, он покрыт вязущим веществом, орнаментирован, инкрустирован зеркальцами, как и остальная часть короны).

Справа и слева у висков от нижнего обода короны отходят закругляющиеся на концах декоративные полосы с рельефным орнаментом и зеркальцами (квадратными и круглыми), соединяющиеся с накладными (выкроенными из кожи и т. д.), закрепленными под небольшим углом к плоскости маски пламевидными украшениями, закрывающими ухо.

На затылке под короной имеется разноцветная роспись, напоминающая край платка, высовывающийся из-под короны.

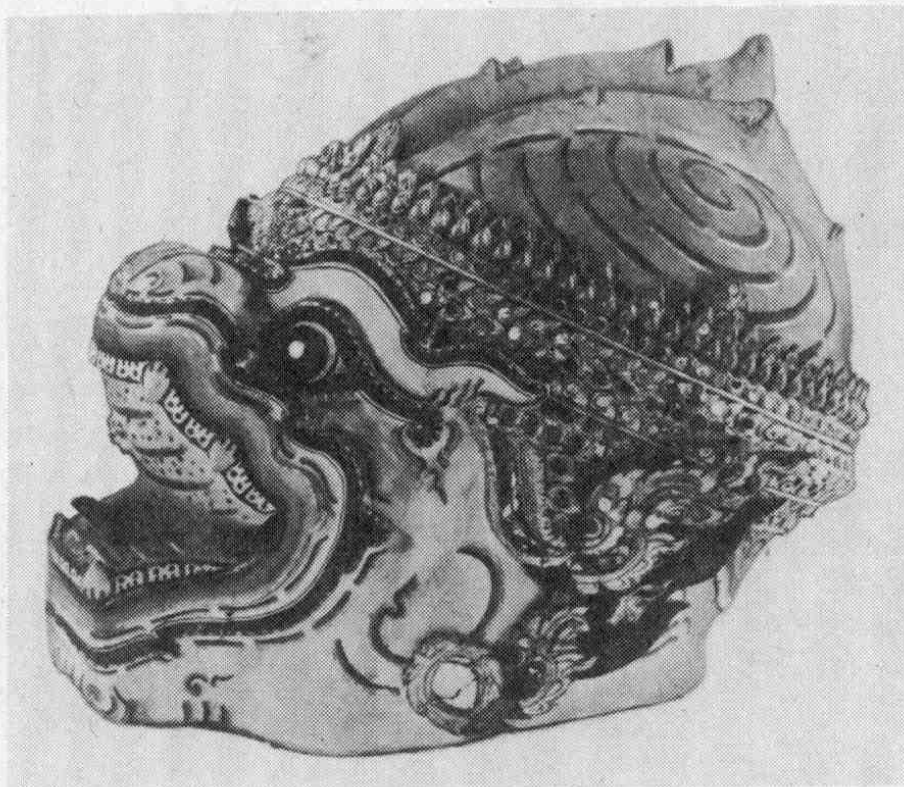


Рис. 7. Маска Ханумана (№ 6332-7).

№ 6332-7 (рис. 7). Маска Ханумана — белолокой обезьяны с разинутым ртом, в низкой короне (тип маски — линглон, для некоронованных обезьяньих королей, с диадемой). Маска сделана из папье-маше. Помимо форм, созданных непосредственно в самом ее корпусе (нос, выемка для разинутой пасти, борозды на макушке), имеются рельефные, накладные части: линия бровей, верхних век, рамки вокруг рта, зубы и язык в широко разинутой пасти, уши и украшения возле них, наконец, низкая корона. Части эти вклеены или пришиты к маске-основе.

Резко очерченная линия бровей (с отделяющимися от плоскости маски концами) заходит на целиком закрывающую лоб диадему. На толстом вздернутом носу с поперечной рельефной линией по центру дугообразными линиями показаны маленькие ноздри. Губы раскрытого рта окрашены красно-розовым цветом и обведены сплошной золотой линией, за которой идет прерывистая трехцветная полоса. Весь рот заключен как бы в рамку, повторяющую его очертания. Подобно обрамлению бровей и глаз, рамка эта представляет собой широкую темно-зеленую полосу с поперечными черными полосками, обведенную с одной стороны золотой линией с черными кружочками. С внешней стороны эта полоса опять-таки обрамлена трехцветными, кое-где прерывистыми, кое-где сплошными прямыми и волнообразными линиями. Такие же линии разбросаны по щекам, подбородку, за ушами. На открытой (без короны) макушке вздымаются в центре идущие к затылку три гребешка: боковые гребешки — с остроконечными тремя зазубринами, центральный — с пятью зазубринами повыше, подчеркнутыми трехцветными «штрихами». Вдоль них и между ними идут трехцветные прерывистые линии. Справа и слева от этих гребешков видны концентрические полуокружности, также изображенные трехцветными, местами прерывающимися дугами.

Низкая корона состоит из шести орнаментальных рядов с четырьмя пламевидными украшениями по четырем сторонам головы. Из-под короны выходит декоративная полоса. Возле ушей под углом к маске приделаны пламевидные украшения.

№ 6332-8 (рис. 8). Маска Лакшмана (одного из «человеческих персонажей» представления театра масок по «Рамакиану»). Маска сделана из папье-маше, внутри окрашена в черный цвет. Надевается на голову актера и целиком ее закрывает. Рельефные верхние веки, брови, уши и заушные украшения, нижняя часть короны являются дополняющими маску-основу элементами, приклеенными к ней, а затем окрашенными.

Лицо персонажа окрашено золотой краской. Губы обведены красной и розовой красками, по внешнему контуру — белой краской. На подбородке параллельно нижней губе проведена красно-розово-белая полоска, еще ниже — по три завитка такого же цвета. Над верхней губой в центре — две вертикальные полоски этих же цветов, а также справа и слева от них — по четыре волнистых зелено-бело-черных полоски и под ними — по три красно-розово-белых полоски. Выпуклые «крылья» носа обрамлены дугообразными красно-розово-белыми полосами.

Открытые глаза сверху окаймлены трехцветной (красно-розово-белой) дугой, концы которой, со-



Рис. 8. Маска Лакшмана (№ 6332-8).

единяясь внизу прямой черной линией, как бы образуют нижнее веко. Вокруг черных зрачков (с круглым отверстием в центре для глаз актера) проведены голубая, белая и черная линии.

На лбу — ромбовидный знак (образованный четырьмя пламевидными фигурками). Оттопыренные уши имеют полоски, намекающие на структуру уха. Под ухом и по краю щеки — имитация украшений. На голове — несъемная корона с высоким конусовидным навершием. Вся корона представляет собой несколько идущих ото лба опоясывающих голову декоративных полос, расположенных (начиная с третьей снизу) на рельефных «ступеньках» сужающейся кверху основы, которая завершается конусовидным навершием. Материал, из которого сделан орнамент короны, — минерал, истолченный в порошок и смешанный со смолистым связующим веществом. На нем либо оттиснут орнамент, либо по шаблону сделаны отдельные элементы, которые затем соединены в вертикальные ряды («стоймя»).



Орнамент окрашен золотой краской и инкрустирован кусочками зеркал разной формы (прямоугольными, круглыми). Между предпоследним и последним ярусами основания короны закреплены на пружинках 12 пламевидных пластин, также окрашенных золотой краской и орнаментированных зеркальцами. К каждой из этих пластин проволочками прикреплены по три двусторонних зеркальца, кольшащихся при малейшем дуновении и переливающихся на свету.

Круглое отверстие на макушке головы в маске имеет загнутые вверх края, плавно переходящие в горизонтальную плоскость верхней «ступеньки», оно орнаментировано прямоугольными кусочками стекла, вклеенными в золотую краску. Наверху короны — многоярусная утончающаяся вверх конструкция на деревянной основе, декорированная в том же стиле, что и основание короны, состоит как бы из двух частей: первая заканчивается усеченным конусом (его поверхность украшена ромбовидными кусочками зеркал), на котором держится нижний ярус (к его ободу подвешены на проволочке зеркальца) заключительной части короны, завершающейся гладким золотым шпилем.

За ушами на затылке изображено пламевидное украшение с орнаментом, нанесенным на вырезанную из кожи основу, в том же стиле, что и на остальных частях маски.

*E. V. Ivanova*

#### THAI MASKED THEATRE KHON

The article is dedicated to the publication of 8 masks of Thai theatre khon from the Museum of Anthropology and Ethnography now exhibited on this Museum's exposition «Traditional arts of the peoples of South-East Asia».

The author describes the history of these masks, their iconography, the khon theatre's repertoire, khon actors' behavior on the stage, researches the problems of the origin of khon theatre and its relation to other forms of the classical theatre of Thailand.

E. V. Ivanova considers that the study of the history and the Thai theatrical art's specific features may be successful only if made in the context of researches of origin and evolution of theatrical culture of the whole region of South-East Asia. Ritual aspect of Thai classical theatre (including khon) shows that Thai traditional theatre is on such a level of its development when theatre and magico-religion complex form the syncretic unity.