

W $\frac{388}{323}$

1

Восточный
театр

388
323

Карл Гагеман

ИГРЫ НАРОДОВ

ИНДИЯ



Российский
Институт Истории Искусств

Петербург 1923.



W 388

323



РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ.

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
РАЗЯДОМ ИСТОРИИ ТЕАТРА

КАРЛ ГАГЕМАН

ИГРЫ НАРОДОВ

ПЕТРОГРАД
1923

W 388
323

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

КАРЛ ГАГЕМАН

ИГРЫ НАРОДОВ

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ

ИНДИЯ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. А. ГВОЗДЕВА

«ACADEMIA»
ПЕТРОГРАД
1923.



Печатано по определению Разряда
Истории театра Российского Института
Истории Искусств.

Председатель Разряда *А. Твоздев.*

15 Августа 1923 г.



2015148011

Петрооблит № 7217.

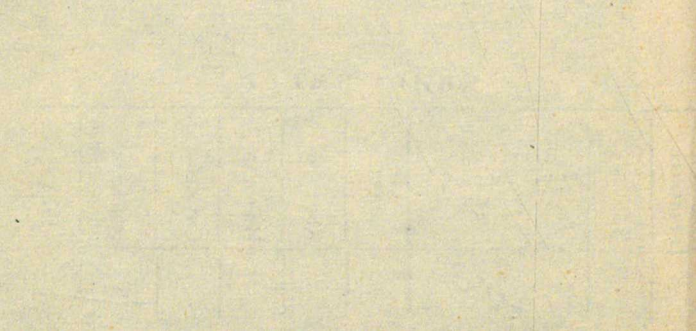
Печ. 3000 экз.

Зак. № 760.

Государственная типография, им. Евг. Соколовой, Петроград, Измайл., 29.

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. блнн. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	
		61		3	4	2444	52	1975.94 1761



Восточный театр, в неясных очертаниях обрисовывающийся пред взором европейца, издавна привлекает внимание теоретиков и практиков театра, не только на Западе, но и у нас в России. В настоящее же время, в процессе строительства нового сценического искусства, в обстановке обновленной русской жизни, интерес к нему обостряется с особой силой. Что это так — убедительно подтвердил успех цикла лекций, прочитанных в марте 1923 года членами Восточного Института в Росс. Институте Истории Искусств по инициативе Разряда Истории Театра. Картины восточного театра, вскрытые учеными исследователями восточных языков и литературы, поразили нас не столько своей экзотической красотой, сколько устойчивостью лежащей в их основе коллективной психологии и законченностью самодовлеющего сценического искусства, древнего и народного, а, главное, свободного в своем развитии от узости западно-европейского индивидуализма, с таким трудом преодолеваемого в исканиях наших дней.

Предлагаемый ныне русскому читателю перевод книги Карла Гагемана «Игры Народов» является первым отзвуком того глубокого впечатления, которое произвел вышеупомянутый цикл лекций, лишний раз напомнивший об отсутствии в русской переводной и оригинальной литературе каких бы то ни было общедоступных, но в то же время точных руководств по восточному театру.

Желание хотя бы отчасти заполнить этот пробел оправдывает появление перевода новейшей работы Карла Гагемана — режиссера и теоретика немецкого театра, известного как автора ценных сочинений о современном сценическом искусстве. Его книги

«Режиссер» и «Актер» пользуются широкой популярностью в кругах сценических деятелей¹⁾).

«Игры Народов» изучают современный восточный театр, широко охватывая, вместе с тем, многообразные проявления театральности в жизни народов Востока. Главная ценность книги К. Гагемана заключается в том, что она написана практическим деятелем театра, великолепно изучившим сцену и актерское искусство по личному опыту режиссера и по многолетним наблюдениям театрального критика.

Таким образом, восточный театр предстает пред нами впервые освещенный со специфически театральной точки зрения. Специалист-театрал затрагивает именно те вопросы, которые невольно ускользают от филолога или этнографа в силу недостаточной остроты интереса к театру или в силу неразработанности самой науки о театре и тем самым указывает те вехи, которые не сможет обойти и более углубленное, научное исследование восточной сцены. Что касается общекультурных оценок восточного театра, предлагаемых автором, то, несомненно, что будущий исследователь вскроет в ином аспекте социологические основы театрального Востока, по фактический материал, собранный К. Гагеманом, и для него сохранит свою неотъемлемую ценность.

Выпуская «Игры Народов» тремя отдельными выпусками, оглавление коих читатель найдет в конце книги, с присоединением к русскому изданию иллюстрационного материала, Разряд Истории Театра Росс. Института Истории Искусств приносит искреннюю благодарность Этнографическому Музею Росс. Академии Наук за любезное содействие в изготовлении снимков.

А. Г.

¹⁾ Carl Hagemann: *Die Kunst der Bühne*. I Band: Regie, 6 Auflage, имеется русский перевод; II Band: Der Mime 6 Auflage.

Spiele der Völker. 4 bis 5. Tausend. Schuster, Loeffler in Berlin 1921. 495 стр.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В первых числах августа 1913 года я выехал из Гамбурга, а в конце июня 1914 г. я был уже дома. За четыре недели до начала мировой войны. В сентябре, т.-е. к ранней весне, я прибыл в Каштадт; в октябре, еще до сильной жары — в немецкую Восточную Африку; в ноябре, незадолго до начала лета — на Нил, в декабре и январе — в наилучшее для путешествия время года я был на Цейлоне, в Индии и Бирме; февраль я провел на Яве, где дожди еще не установились, а к концу марта — к цветению вишен — я достиг Японии, ранним летом — Корею и Китая. Оттуда, по великому железнодорожному пути, через зеленую, солнечную и еще совершенно мирную Сибирь — обратно в Европу.

Я предпринял путешествие ради собственного удовольствия и ради моего образования, для того, чтобы немного освежить свои силы после продолжительной работы на общественно-художественном поприще, чтобы без стеснений, полностью испытать художественное наслаждение, осознавая себя человеком и художником, чтобы пережить новое, чуждое, странное, чтобы изведать, чем скрепляется человечество и что разделяет отдельные народы, чтобы на время освободиться от Европы и погрузиться в солнечную красочность иной действительности.

Итак, я отправился в путешествие не для того, чтобы писать книги; я написал их, потому что я путешествовал и пережил много впечатлений. Иначе говоря, я вел дневник, из которого то или иное оказалось пригодным для опубликования.

Следующие ниже листки повествуют о многообразных формах выразительности человеческого тела: об играх народов, о том, как они развлекаются или дают себя развлекать в часы досуга, о том, как они поют, танцуют, справляют праздники и об иных про-

явлениях радости жизни. Изображают то, что я видел и слышал в тех странах, куда привел меня мой путь. Не только великое и красивое, но и вызывающее сомнение, поучительное и забавное, крепко-самобытное и изысканно-утонченное. Зародыши, цветы и остатки. Я воспроизвожу впечатления, прежде всего передаю переживания уготовленные моментом и случаем, хотя я и пытался уловить во всем случайном самое подлинное и лучшее, для того, чтобы каждый раз распознавать наиболее типичные формы инстинкта игры.

Итак, нижеследующее не является систематическим трудом, оно далеко от строгой научности, в нем нет ни основательности, ни исчерпывающей полноты. Другие могли бы увидеть в отдельных странах нечто иное, что они не встретят здесь. Ведь моя тема всегда крайне интересовала путешественников. Но до сих пор о ней размышляли весьма поверхностно. Не хватало необходимых знаний специалиста. Здесь же впервые об этих предметах пишет некто, кто обязан заниматься ими у себя на родине по долгу профессии. По профессии и из любви к предмету, что не всегда одно и то же, но что в данном случае особенно важно. Стремясь понять отдельные явления, исходя из своеобразия, из этнографических, расовых, психологических и обще-культурных соотношений данной страны или народа, и, по мере возможности, представляя хотя бы важнейшие проблемы в их исторической последовательности.

Мои опасения, что мне придется, особенно в Японии и Китае, ощутить недостаточную осведомленность, ибо соответствующая литература крайне недостаточна, часто мало доступна и лишена значения для художественного переживания, — что мне не удастся найти переводчиков, способных не только дать механический перевод, но и отозваться с интересом на все мои вопросы: эти опасения, к счастью, не оправдались. Напротив. Мои соотечественники в Африке и Восточной Азии, к которым я имел рекомендации, обслужили меня безупречно, а, в случае необходимости, всегда направляли меня к надлежащей инстанции. В Японии и Китае преимущественно к местным ученым или любителям искусства, которые или сами учились в Германии, или же испытали в своих

профессиональных занятиях решающее влияние германской науки; они с удовольствием помогали мне, тем самым как бы проявляя свою благодарность. Умные и патриотичные люди, отлично понимавшие, что снабжение меня правильными предпосылками и разъяснение всего, что достойно изучения — оправдывается интересами их страны, ибо лишь при этих условиях мало исследованные в Европе эстетические проблемы и связанные с ними нравы, обычаи и общественные нормы их народа будут представлены надлежащим образом. В Японии, в частности в Токио, я многим обязан Фрицу Румфу, в Китае, прежде всего в Пекине, — Вольфу и Аните фон-Деваль; их осведомленное руководство и неизменно плодотворная помощь сопровождала меня во всех перипетиях художественного наслаждения и исследования.

В Индии обстоятельства сложились менее благоприятно. Немецкий элемент представлен здесь не так сильно, отношение индусов и магометан к Германии, во всяком случае, далеко от идеальной широты, наблюдаемой в Японии, а так как англичане, как известно, очень мало заинтересованы проявлениями художественной культуры подчиненных им в политическом и экономическом отношении стран и народов, то от них решительно ничего не узнаешь. Видишь себя вынужденным обращаться к туземным, далеко не всегда внушающим доверие проводникам, возчикам или же к наемным слугам. К этому присоединяются дальнейшие затруднения: каждый раз приходится разыскивать случай увидеть какое-либо представление. Ибо то, что имеется наготове у держателей отелей, является, по большей части, второсортным зрелищем, сочиненным для поспешно путешествующих европейцев. Кроме как в главных городах, постоянных представлений в специальных помещениях нет. Таким образом приходится вызывать труппу в отель или в какой-нибудь частный дом, или же выжидать случая, когда удастся увидеть искомое во время народных или дворцовых празднеств. К счастью, при мне находился добросовестный слуга-индус, чутье которого выведало ряд интересных для меня впечатлений.

Так или иначе, эта книга не имеет единства стиля, да и не может и не должна его иметь. Сущность ее — пестрота и мно-

госторонность, не только по содержанию, но и по форме. Так как задача заключалась в том, чтобы уловить разнообразные преломления инстинкта игры у совершенно различных народов, то изложение само собой находится в зависимости от изображаемого предмета, от характера отдельной темы. Мимолетные забавы индийского фокусника требуют иного стиля, нежели глубокие художественные впечатления от японской сцены. Вопрос лишь в том, были ли отдельные переживания достаточно подлинны и сильны, нашли ли они соответствующую их сущности форму, для того чтобы закрепить необходимое внутреннее единство целого. Ибо, в конце концов, к этому сводится все задание.

ДЕМОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ СИНГАЛЕЗОВ.

Вначале был ритм: упорядочение во времени. Только закономерность всего бытия сделала постижимым для человека самое бытие. Все, что движется в мировом пространстве, подчинено регулирующей силе. Подчинен ей и человек.

В музее Коломбо стоит под стеклом бронзовая статуэтка: Шива-Натараджа, повелитель мира и танца. Охваченное пламенем кольцо вращается вокруг лица бога с такой быстротой, что кажется застывшим на месте. А в середине круга танцует бог: спокойно, размеренно и величаво, просто и неотразимо, окрыленный радостью, без малейшей напряженности. Высший бог — властелин ритма. Танцуя, правит он миром, который танцует и должен танцевать вокруг него. Он хотел бы увлечь за собою все — к наслаждению в движении, к полной веселья работе, к радости и свободе. Повелитель вселенной утверждает себя и свое творение, как повелитель танцев. Призывая, обещая, суля счастье — он простирает свои четыре руки к людям для освобождения их жизненных сил и желаний в одном, вечно стремящемся, ритмически повышенном движении — в танце. Пока дни его царства не исполнятся. Пока он не сожжет огнем все формы и имена и не вернется к вечному покою, откуда он, бог, произошел; пока он не осуществит и не вытанцует своей последней сущности, на радость самому себе, являя и людям светлый пример радости — вплоть до отдаленнейших времен, где нависают сумерки людей и богов.

С первым криком первого человека родилось и первое движение тела. Конечно, оно было грубо и неуклюже, как сам крик и лежащие в его основе ощущения. Но движение в нем было: необходимое по природе, полное силы, как один из элементов видимого выражения воли и желания, как знак жгучей радости. Вна-

чале была радость: чистая, безусловная радость, безграничное наслаждение бытием. некогда существовало время, когда радовался весь мир. И тогда весь мир танцевал. Инстинктивное влечение и примитивные чувства вызволяли себя в игре членов тела и, найдя свое отображение во внешнем проявлении, заражающе действовали на других людей. Лишь следующая ступень культуры внесла понятия серьезности жизни в круг чувствований и представлений человечества, возвестила о разных, не всегда приятных обязанностях по отношению к неосязаемому потустороннему миру.

В начале был танец. Для художественного выражения имманентного мировому бытию ритмического феномена человек воспользовался, в силу необходимости, прежде всего собственным телом. Задолго до того, когда его способность к созерцанию развилась настолько, что он мог образно изобразить что-либо, вне его лежащее. Задолго до того, как его праязык сформировался настолько, чтобы удерживать и передавать мысли и ощущения в ритмически размеренной речи, задолго до того, как к словесному составу стиха был присоединен некоторый ряд звуков, благодаря которому возникла словесно стихотворная мелодия, — задолго до всего этого, человеческое тело двигалось в такт, уравновешивая бьющие через край жизненные силы, — задолго до всего этого человек танцевал. Шива-Натараджа — властелин мира и танца.

И человек последовал за ним. Лучшее, ценнейшее из всего, что он мог дать, — был он сам, со всеми своими страстями и желаниями. И он танцевал, созвучно биению крови в сердце своем, если он хотел что-либо обозначить, в чем-либо дать ответ. Танцуя, он достиг высшего самосознания, ради всех, кого он любил, от которых он чего-то желал и для которых он чем-то хотел быть. Человек пережил в танце высшее утверждение своего существа. Танцуя, он давал весть о себе: о глубине и искренности своего почитания, о непоколебимом повиновении и неукротимом наслаждении в бою, и, конечно, о любви и страсти. В религиозных, воинственных, свадебных танцах. В танцевальных празднествах веры, племени и любви.

Но все это было когда-то. Давно отзвучали индийские храмовые торжества с их оргиастически возбужденными инстинктами; танцевальные празднества евреев, некогда прославлявшие Иегову и Ваала — исчезли вместе с эпохой могущества избранного народа; обрядовые танцы первых христиан были вскоре воспрещены, ибо они грозили вырождением; и ныне лишь дервиши, в заглушенных местах, свершают свои храмовые обряды, ревностно кружась на месте в продолжении долгих часов. Большая часть культурного человечества совсем не танцует, остальная часть — лишь изредка. Да и эти любители танцев обречены на скучное верчение и толкотню. На эти жалкие остатки окаменевших, благодаря условностям современного общества, старинных прекрасных народных танцев, хотя теперь и делаются попытки скрасить пустоту европейского бала, путем введения чуждых танцевальных форм, без сомнения более высокой хореграфической и музыкально-ритмической ценности. Подлинный танец, как человеческое художественное выражение повышенных жизненных ценностей, давно превратился у нас в зрелище. Пред нами танцуют те, которые обучались танцам и из своего навыка сделали себе профессию.

В настоящее время и на Востоке дело обстоит немногим иначе. То же мы наблюдаем и здесь — в стране теплых ночей, как будто бесконечных, чреватых судьбами, темных, обольстительных и молчаливых; в стране прекрасных женщин, попрежнему жаждущих и отдающихся любви; в стране возвышенных песен и древних обычаев, красок, празднеств и страстей. И здесь снизилось искусство танца, поблекли и обветшали празднества. Правда, то, что изредка удается увидеть, заслуживает, в сравнении с нашими достижениями, безусловного внимания и нередко доставляет неизведанное удовольствие. Но все это — лишь тень прежней радости и прежнего величия. Как будто все человечество стало хладнокровнее, сделалось более успокоенным и неподвижным, стало больше беречь свои силы, или же научилось располагать их в каком-то ином порядке. Кроме того, в настоящее время, народы не живут больше строго обособленной жизнью и не могут создать замкнутую культуру празднеств или же сохранить уже созданную

на определенной высоте. Усовершенствование путей сообщения вызвало свободу передвижения, вследствие чего обычаи смешиваются, традиции разрушаются, и самые тонкие и оригинальные цветы общественно-художественной культуры надламываются легче и прежде всего. А последнее и лучшее — неохотно выставляют напоказ, предпочитают обречь его на увядание, нежели на непонимание или даже осмеяние со стороны людей совершенно иного склада. Кроме того, некоторые народы иногда настолько обессилены, что не могут отразить иноземных влияний. Под давлением политических обстоятельств, они вынуждены делать уступки моральным, религиозным и иным воззрениям более сильных и властных народов, отказываясь от своих собственных общественных обычаев или же сильно смягчая их. Во многом виновата Европа. Особенно Англия. Ее поразительно уверенный метод колонизации неоспорим, но ее непонимание художественно-культурного своеобразия политически ей подчиненных народов, без сомнения, погубило многие древние воплощения человеческой радости и веселия.

Но, как сказано выше, — то там, то здесь еще виднеются остатки восточной праздничной культуры. При некоторой удаче и при некоторой затрате сил — их можно еще наблюдать. Прежде всего, у народов, сохранивших своеобразие расы, известную замкнутость и непостижимость. Так, например, у сингалезов на Цейлоне — у древнейшего культурного народа на земле, который встречается только здесь и пребывание которого в каком-либо ином месте не доказано. Так называемые, демонические танцы сингалезов принадлежат, бесспорно, к прекраснейшим и интереснейшим танцам, которые можно увидеть в настоящее время на Востоке.

Демонические церемонии сингалезов основываются на очень древнем, впрочем, не исключительно восточном, народном воззрении, согласно которому большой считается одержимым дьяволом, определенным в зависимости от рода болезни демоном, которого нужно изгнать, дабы наступило выздоровление. В прежнее время цейлонские врачи выставляли для этой цели близ ложа больного

ужасающую маску демона и проводили от этого изображения овладевшего больным дьявола — шнур, кончавшийся около сердца больного. Затем, появлялось двое мужчин; один из них, словно помешанный, бил в барабан, в то время, как другой с ужасным криком корчился в судорогах, болтал в воздухе руками и ногами, проделывал дикие прыжки и вывертывал свое тело в самые неестественные положения, чтобы таким путем обратить на себя внимание злого духа и перевести его по шнуру на размалеванную чудовищную маску.

Хотя этот наглядный способ лечения и доныне практикуется на Цейлоне, все же современные сингалезские врачи применяют теперь иной, более символично задуманный способ демонотерапии, причем церемония может протекать не у постели больного, а во дворе или в саду данного дома, или же, что охотно предпочитают, где-нибудь в лесу или на холме. Не будем решать вопроса, учли ли они при этом, что адский шум подобной процедуры, длящийся часами и даже ночами, не может быть особенно приятен или целебен для больного и только затрудняет изгнание дьявола, или же здесь действительно наступила эволюция обряда. Так или иначе, теперь довольствуются тем, что призывают врача, который ставит диагноз, после чего он направляется в сопровождении многочисленной толпы в избранное место, где и исполняется под его руководством соответствующий болезни танец дьявола, с сохранением старинных обрядов и использованием строго определенных атрибутов. Так, например, танцовщики нахлобучивают каждый раз особую маску, которая передает характерные особенности данной болезни, посредством жутко-гротескной фантазии линейного рисунка и поразительной уверенности в подборе красочных тонов. Врач призывается, следовательно, прежде всего, для обучения комедиантов, что удается ему тем лучше, чем больше он сам изощрен в искусстве комедианта. А в этом врачи больше мастера — и не только на Востоке.

Смысл обряда заключался первоначально в том, что каждый танцовщик являлся как бы одержимым демоном и тем самым ответственной болезнью и в своем танце демонстрировал борьбу дьявола с человеком. При этом предполагается, что человек вы-

Ходит победителем и, таким образом, сбрасывает с себя дьявольское бремя, в результате чего, при достаточной силе и выдержке, после достаточно интенсивных криков, барабанного шума и пляски, сам больной также освобождается от дьявола и выздоравливает через некоторое время. Чем серьезнее и мучительнее болезнь, тем продолжительнее и интенсивнее должна протекать сама церемония, тем больше ужаса и шума в заключительном танце, где уже не довольствуются вывертом тела и членов, а прибегают к помощи огромных пылающих факелов, и, таким образом, мобилизуют против дьявола его собственную стихию, в буквальном смысле изгоняя дьявола при помощи Вельзевула.

Как эти люди представляют себе воздействие ночного танца на расстояние — от джунглей к ложу больного в туземной хижине, должно ли все это быть только символическим действием религиозно-мистического характера, или же здесь влияют и другие представления — этого я не мог выяснить за время моего пребывания на Цейлоне. Во всяком случае, сингалезцы требуют, чтобы при заболевании непременно была исполнена пляска, точно так же, как у нас в Европе, на ночном столике больного непременно должна стоять склянка с лекарством, для успокоения пациента и его родных. Конечно, искусство врача и его танцовщиков не всегда властно наложить оковы на дьявола, и в таком случае, несмотря на все усилия помощников, больной отправляется на тот свет. Тут уж ничего не поделаешь. И у нас медицина помогает не всегда — некоторые утверждают, что только в исключительных случаях. В конечном счете — разница между сингалезским танцем дьявола и европейской склянкой лекарства невелика. Вера не только делает блаженным, но вызывает иногда и физическое воздействие. Во всяком случае, у ложа больного что-то должно совершаться. В этом, вероятно, заключается смысл любой медицинской мудрости — в Европе, на Цейлоне и повсюду. Все равно, пишет ли счет участник демонического танца или же аптекарь.

Этот врачебный демонический танец сингалезов можно считать их подлинно национальным танцем. Все прочие пляски легко вывести из медицинской церемонии; в сущности, они ни что иное,



1. Маски с о. Цейлона.

(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).



2. Маски с о. Цейлона.

(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).

как смягчение танца дьявола. Сингалезский народный танец имеет, следовательно, свои корни там, откуда ведет свое начало всякий танец: в демоническом, демонически расовом. А так как сингалезы народ особой культуры, с редкой замкнутостью и чистотой национальных побуждений, то и танцы их обнаруживают ярко своеобразные черты, совершенно оригинальную структуру и технику. Отсюда самопроизвольность впечатления, исходящего от этих цейлонских танцев: выразительность сильных, из глубины взятых ощущений в подвижных, интенсивных, но все же строго танцевальных и прекрасно проведенных ритмах; включению каждого отдельного танцевального момента в цельный, совершенно естественный, чисто человеческий, само собою нарастающий, но не окрашенный эротически экстаз. При всем этом, сингалезы народ вовсе не дикий и не суровый, отнюдь не жадный до наслаждений, не отличающийся преизбытком чувственной радости жизни. Это скорее спокойные и скромные люди, сдержанные в своем существе, с тихой, симпатичной, несколько мечтательной веселостью; одним словом, это вовсе не увлекающаяся танцем нация, питающая особую склонность к пляскам. И, тем не менее, они умеют танцевать так, как ни один народ на земле, ибо, танцуя, они соблюдают истинные условия танца.

В Коломбо нас задержал циклон. Тем не менее, в первое же ясное утро после бури, мы рискнули отправиться в горы, хотя нас предупреждали, что полотно железной дороги пострадало от обвала. Однако, все шло как нельзя лучше. Правда, мы должны были несколько раз пересаживаться, но все же добрались благополучно, хотя и с большим опозданием, до Канди, где после непогоды все были в самом радостном настроении. Поэтому не так уж трудно было уговорить туземцев к вечеру показать пляску на берегу озера.

Место для танца нельзя было выбрать более удачно. Обтекающая вокруг озера Канди знаменитая дорога рикш, расширяется у Queens-отеля, в виде террасы, откуда несколько ступеней ведут к лежащему ниже шоссе и дальше, чрез шоссе — вниз, к веранде отеля. Здесь сидели и стояли немногочисленные зрители

европейцы, в то время как вся широкая площадка была заполнена туземцами. Южные звезды висели в небе с осязательной ясностью в прозрачном воздухе. В тишине, после бури — ни малейшего ветерка, только от краев озера поднимался тончайший туман и застревал в кронах пальм. Было еще темно. Месяц должен был взойти только после полуночи. Место для танцев было размечено четырьмя факельщиками, которые беспрерывно подсыпали свежий смолистый порошок на смоляные жаровни, так что высокие снопы огня, шипя и змеясь, вздымались к небу, обливая первые ряды зрителей ярко-красным пламенем.

Но вот погас электрический свет на веранде отеля. Сразу отчетливо выступили темные контуры лежащих за озером тропических горных цепей. Ряды деревьев на противоположном берегу выделились словно тени, а за ними, среди мягко возвышающегося парка, мерцая, засветились белые фасады европейских дач. Отблеск факелов, подобно расплавленному золоту, ложился на зеркально гладкую поверхность воды. Не слышно было ни единого звука. Отдаленные вечерние крики обезьян, скрипение запряженных быками повозок, возвращающихся домой, громкие споры кулирикш и монотонно усердное пение нищих на перекрестке — все это давно смолкло. Танцовщики бесшумно собрались пред диковинной, многовековой каменной оправой озера Канди. Лишь изредка доносится до нас заглушенный шопот преисполненной ожидания толпы. Но вот внезапно выступают два барабанщика. На жаровни брошена свежая смола. Четыре мощных факела мечут ввысь огненный жемчуг. Представление начинается.

Два музыканта веревками привязали к телу длинные, конусообразно стягивающиеся к середине, барабаны. Они бьют в них руками. Кожа барабанов с каждой стороны настроена различно: в совершенно светлый и совсем темный тон. Некоторое время они бьют в барабан, не двигаясь: очень ритмично и с большой силой. Затем, постепенно, они начинают танец. Они выбрасывают голову вперед и назад, вертятся вокруг собственной оси, выступают вперед и отходят назад, поворачиваются на четверть круга, танцуют друг на друга и друг с другом. Все быстрее и все возбужденнее.

Вдруг они внезапно прерывают танец и выстраиваются по правую и левую сторону танцевальной площадки.

Очевидно, это было вступление, прелюдия, репетиция. После того, как к двум барабанщикам присоединились еще два музыканта, которые ударяли одну о другую медные дощечки малых размеров, скрепленные одной лентой — оркестр был в полном составе. Теперь выступают две девушки. Ослепительной, несколько сдержанной красоты. Они также танцуют и поют при этом. Одеты они в нарядный национальный костюм: белая кружевная курточка на ярко красном саронге — простом, тесно облегающем все тело верхнем платье сингалезов; они несут пред собою на уровне тела пузатый медный сосуд. Словно на античных жертвенных фризах. Они пляшут, то рядом, то одна за другою: большими шагами, широко ступая, выдвигая далеко вправо правую ногу и слегка сгибая при этом колено, затем перекидывая наперед левую ногу так, что они почти-что оборачиваются спиной к зрителям и снова сгибают колено. Все это проделывается с большим вдохновением, с ритмической определенностью и не без гротескного оттенка. Таков типичный танцевальный шаг сингалезов.

Он повторяется у четырех мужчин, являющихся на смену. Они, пожалуй, еще прекраснее, чем девушки, и великолепны в своих белых саронгах с огненно красными передниками, в широких, красиво завязанных тюрбанах. На них мало украшений: лишь пара золотых обручей на верхней и нижней части руки. Туловище совершенно обнажено. Под левой рукой они держат маленький барабан, в форме песочных часов, в который они ударяют правой рукой. Сущность сингалезского танца все более выясняется: они исполняют одновременно и танцевальные и хороводные фигуры, танцуют все четверо вместе, затем попарно, словно обнимаясь, причем ударяют друг друга по спине; наконец, они танцуют и поодиночке. При этом они все время поют и пение их поддерживается другими. Бьют в барабаны, выпускают ликующие крики и ударяют в медные дощечки. Но прежде, чем достигнуть высшей точки напряжения, они прерывают свой танец и сменяются двумя, пышно наряженными, исключительно высокими и сильными мужчинами, назначение коих — усилить на-

растание танцевального праздника. Они носят нечто в роде панциря, отягощенного украшениями из жемчуга и монет, широкие, белые, плиссированные буфы вокруг бедер и остроконечные, пагодообразные шляпы, с зубчатых серебряных полей которых свешиваются колокольчики. Колокольчики звенят также на руках и ногах, когда они начинают свои прыжки, переходящие в ужасный и разнузданный, но отчетливый и хореграфически твердо построенный танец рук и ног.

Мы уже приближаемся к темпу *furioso*, но вот опять новая задержка. Выступают вперед трое детей. Шести, восьми и десяти лет, один выше другого, словно трубы органа. Они красиво приодеты и с нетерпением ожидают своего выхода. Они прыгают весело, по-детски, тем же танцевальным шагом сингалезов и искусно присоединяются к такту очень быстрого темпа, уже достигнутого в танце мужчин. Техника малышей изумительна. В течение длительного *presto*, они ни разу не утратили устойчивости и ритма и не спутали ни одной хореграфической фигуры.

Они танцуют некоторое время с поразительной точностью, как вдруг раздается дикий рев. Два подлинно демонических танцора, в страшных масках и фантастически гротескном наряде, выбегают вперед и начинают бешено прыгать и изгибаться. При этом они крутят над головой горящие факелы, бросают их в воздух или же ударяют их друг о друга с такой силой, что искры, подобно фейерверку, с треском взвиваются высоко вверх; или же они машут факелами справа и слева вокруг себя, словно огненными крыльями пылающей ветряной мельницы. Грандиозным кружением вокруг собственной оси, под ужасающий крик и грохот барабанов это главное дьявольское действие заканчивается. Без перерыва начинается финал всего представления, знаменитый танец с палками. Его исполняют шесть мужчин и две женщины, вокруг музыканта с медными дощечками, опустившегося на колени. У каждого танцовщика две палки, похожие на наши барабанные палочки. Они ударяют их одна о другую. С искусным сплетением танцующих групп, в разных направлениях, вдоль и поперек. Весьма танцевально и технически законченно, необычайно точно, сильно и в то же время изящно. Все сложнее становятся

фигуры, без единого промаха в ударах. Под конец видны одни лишь крутящиеся тела, да слышится ритмически отчетливый, неимоверно ловкий стук звонко звучащих деревянных палок. Танец завершается неистовым *furioso*. Еще два последних, особо сильных барабанных удара, — единый, длительный, страстный крик радости — и представление закончено.

Танцовщики выходят вперед и приветствуют нас, прикладывая правую руку к лицу — ко лбу у переносицы — низко склоняясь при этом. Затем они уходят. Толпа также рассеивается. Смоляные жаровни постепенно тухнут. Вновь зажжен свет на веранде. Каждый кладет свою ленту на красивую, богато отделанную сингалезскую серебряную тарелку. Навождение исчезло. Озеро Канди снова покоится, как прежде, и месяц медленно поднимается из-за лежащих по ту сторону озера гор. Видна старая картина: иностранцы, огибающие озеро на рикшах, а на открытой галлерее отеля небольшая компания американских туристов, которые не пожелали посмотреть на танцы, предпочтя сидеть перед виски и содовой водой. Они обсуждают, куда им надлежит прибыть завтра. Свое путешествие по этой прекрасной стране они совершают столь же точно, как их чемоданы.

В Мадрасе можно видеть очень красивое и интересное собрание остатков скульптуры из святилища Амаравати, относящееся ко 2-му столетию по Р. X. Скульптура на плоскости — большой тонкости выполнения и редкой неисчерпаемости мотивов. Человеческое тело подверглось здесь точной, адекватно выразительной переработке и в то же время оно создает существенное единство орнаментальных извилин всего художественного произведения. Заполнение плоскости определено напряженнейшим ритмом. Все здесь — движение, текучесть, кружение жизни. Целые медальоны наполнены в вихре несущимися друг за другом человеческими телами. Величайшая точность в линиях движения и высшая ритмическая мощь в сменяющихся группах. Целые ряды тел мчатся, низвергаются, вращаются вокруг центральной, покоящейся, или, вернее, только более спокойной фигуры. В целом, крайне привлекательное и радостное, отнюдь не жестокое, не патетическое и

не оргиастическое искусство, которое в Южной Индии встречается на каждом шагу. И все же, определенно индийское, восточное по своему характеру. Жизнь есть движение. А движение есть радость. Для Востока еще более, чем для нас. Во всей будничной жизни люди там спокойнее, мечтательнее, меланхоличнее; их определяет скорее фатализм, нежели личная воля. Они не живут, а дремлют. Они погружаются в религиозное созерцание потустороннего мира или же проводят жаркие дни в однообразной изнурительной работе. Они оживают лишь тогда, когда празднуют. Тогда они танцуют, так, как танцевали сингалезы на Цейлоне. Праздничная жизнь есть упорядоченное движение — есть танец.

НАРОДНЫЙ ТЕАТР НА ЦЕЙЛОНЕ.

Кроме народного танца у сингалезов есть и народный театр. В такой же степени самобытный, выросший на местной почве. И зрители, и актеры здесь из народа. Подобно тому, как это было у нас в средние века. Кто поспособнее, тот играет перед теми, кто предпочитает не играть, а смотреть. Исполнение их отличается ревностным усердием и длится очень долго. Собственно говоря, не знаешь, чему больше удивляться: выносливости участвующих или зрителей. Средневековые скоморохи, без усталости бродившие целыми днями и ночами по улицам, бесчисленное количество раз повторяли перед собравшимися в кабачке или на дому зрителями свои шутки и прибаутки, — городская молодежь, студенты и клирики, представлявшие духовные мистерии и моралитэ на протяжении семи дней — также проявляли немалую работоспособность и выдержку. Но все это ничто в сравнении с выдержкой сингалезов. Эти последние играют неделями и месяцами.

Каждую субботу они собираются на большом четырехугольном дворе, где стоят пальмы с отливающими в лунном свете ветвями. Узкое, несколько возвышенное и покрытое крутой крышей помещение с трех сторон окаймляет просторный четырехугольник. Здесь сидят люди знатного происхождения. Здесь можно получить прохладительные явства для того, чтобы подкрепиться на долгую ночь, которую благоговейно настроенная толпа проводит совместно, сообща переживая наслаждение, радость и горе. Остальные зрители молча сидят на корточках вокруг сцены, выступающей полукругом в отведенное для зрителей пространство и внимают издавна знакомым вещам, которые разыгрываются на подмостках. Желто-красный свет падает со сцены на первые ряды сидящих на земле красивых людей, мягко и спо-

койно взирающих на сцену своими темными глазами. Следующие ряды сидят уже в лунном свете. Кое-где мелькнет чей-либо жест, сверкнет драгоценный камень, вспыхнет светлая ткань. В нивеллирующем свете луны диковинная пестрота одежд сливается в немногие нейтральные тона. Царит полная тишина. Кажется, будто сама природа насторожилась, и вместе с людьми прислушивается к чему-то особенному. Я нигде и никогда не видел, чтобы следя за представлением, люди так глубоко погружались в ожидание и созерцание. Новые зрители подходят и присаживаются к прежним, сливаясь с массой. Подперев подбородок рукой, они следят горящими глазами за скудным зрелищем: вздыхают, когда на сцене совершается что-либо печальное и смеются, когда злодея настигает несчастье. Наконец, весь обширный двор заполнен охваченными нетерпеливого ожидания людьми, которым хотелось бы уйти от будничности, от ее тягот, лишений и забот; они тихо присаживаются к соседу и становятся соучастниками великих подвигов, великих мужей и великих эпох. И лишь тогда, когда обновленное солнце бросит на двор свои косые лучи, они разбредутся по своим хижинам, где их ждет воскресный день и отдых от работ. Где они успокоятся после потрясений спектакля и будут поджидать продолжения в следующую субботу. Ведь пьеса еще не окончена. Ее хватит на много ночей. Десять или двенадцать раз они соберутся здесь, прежде, чем пьеса будет сыграна до конца.

Идет игра о великом Раме: *Maha Ramayana nateya*. Она взята из великого индийского национального эпоса Вальмики, приспособлена к народной сингалезской сцене—*Nadajan*, и больше всего нравится зрителям, наряду с Махабхарата, — другой, еще более великой героической поэмой. Они настолько любят ее, что вновь и вновь желают ее видеть и вновь молча замирают, когда перед их напряженным восприятием проходит бесконечная повесть о страданиях и подвигах Рамы. В течение двенадцати долгих ночей или еще дольше.

Король страны Косала хочет посвятить в наследники престола Раму, любимейшего из своих сыновей. Но одна из королевских жен находит средство воспрепятствовать этому. Она до-

бывается того, что принц изгоняется в лес на 14-летний срок. Он удаляется покорно, в сопровождении Ситы, своей прекрасной добродетельной супруги и своего верного брата. Их жизнь проходит в общении с благочестивыми отшельниками, в боях с великанами и с людоедами. Но однажды, когда на короткое время оба брата оставили сестру одну, Ситу похищает Равана, повелитель великанов, и увозит ее далеко на юг, на остров Ланка — подразумевается — Цейлон. Охваченный горем и отчаянием Рама отправляется на поиски пропавшей. Долго он ищет ее безуспешно. Пока, наконец, ему не удастся заручиться помощью знаменитого короля обезьян. Последний созывает несметные полчища обезьян и рассылает их на поиски по всему свету. Обезьяна Гануман отваживается на гигантский прыжок через океан на остров Ланка, где и находит опечаленную Ситу. Тогда Рама, со всем обезьяньим полчищем отправляется в поход на остров. По огромному мосту переходят они через море. Следующая затем чудовищная битва обезьян и великанов решается страшным поединком между Рамой и Раваной. Причем бой длится много дней. Наконец — великан сокрушен. Вместе с освобожденной Ситой, Рама направляется в столицу и долго царствует среди безоблачного блаженства.

То, что здесь разыгрывается перед сингалезами, является прекрасным произведением древнего искусства. Но играют здесь любители и всецело по-любительски. Трудно придумать что-либо более детское и примитивное, но в то же время более трогательное, чем беспомощный лепет этих сингалезских народных актеров, которые проявляют при представлении столь горячо любимых ими национальных поэм огромное воодушевление и, вместе с тем, полное неумение справиться со своей задачей. Так как все исполнители трудятся с утра до вечера, занятые каждый по своему ремеслу, то они не в состоянии разучивать обширные роли. Поэтому, по сцене все время ходит суфлер, озабоченно и настойчиво начитывающий им роль. Очень громко и без стеснения. Иногда он прямо показывает актеру книгу и сам пропевает ему то или другое место, когда исполнитель окончательно сбился и не в состоянии, второпях и при плохом освещении, разобраться в рас-

крытом перед ним тексте. Так как одному человеку не по силам в течение длинной ночи исполнять эту изнурительную работу, то обязанности суфлера несут несколько человек, по меньшей мере двое. В то время, как один из них суфлирует, и словно тень бегаёт за исполнителями по сцене, другой направляется к хористам, сидящим сбоку, около оркестра и помогает им петь; или же он хлопочет на подмостках, подготавливая следующую сцену, распределяет листки между музыкантами, объясняет временно незанятому актёру следующий выход и, как бы, режиссирует при открытом занавесе. Как только он замечает, что его товарищ устал, он берет у него из рук книгу и без перерыва продолжает суфлировать, тогда как первый берет на себя наблюдение за сценическим аппаратом и отдыхает при этом. Вся эта процедура несколько не мешает восхищенно настроенным зрителям. Даже то обстоятельство, что временно незанятый суфлер употребляет свой досуг не только на контролирование технических приспособлений, но и на удовлетворение своих человеческих потребностей, как-то — чаепитие, выплевывание бетеля, курение сигареток и т. п. — несколько не разрушает впечатления. Очевидно, сидящие внизу зрители обладают способностью мысленно удалять этого универсального человека со сцены. Вероятно, они его даже не видят. Он является такой же принадлежностью сцены, как и будка суфлера в немецком театре, которая и у нас является неизбежным злом. Но мы ведь тоже не замечаем этот вставленный в сценическую картину ящик, или же как-то по своему учитываем его. В конце концов, разница здесь только в степени: сознаем ли мы, что суфлер находится в будке, откуда повременам отчетливо доносится его говор или же он с самого начала отказался залезть в будку и гуляет с книжкой в руке по сцене, между актерами, благодаря чему он получает возможность расширить свои функции и оказывается полезным и в других отношениях.

Впрочем, для сингапурских зрителей этот вопрос несущественен, так как их театральное искусство не знает иллюзии в нашем смысле слова. В конечном итоге, оно не намеревается воплощать что-либо в конкретных образах, а хочет лишь рассказы-

вать, стремится не к самоутверждению, а к влиянию на зрителя. Они вовсе не хотят действия, как такового, в виде законченной сценической формы в том понимании, какое присуще нашей европейской сцене. Они вполне удовлетворяются, если через посредство сцены до них достигает поэтическое произведение, хотя бы путем простого пересказа содержания: отчетливого, ясного и пластического. Центральным моментом является сама фабула. Содержание для них все. Сценическое или актерское искусство стоят на втором плане. Пьеса **читается** с распределением ролей между исполнителями, которые для большей ясности костюмированы и эти костюмированные рапсоды поставлены на подмостки, в глубине которых задник слегка намечает место действия. Актеры—или вернее певцы, (так как вся пьеса поется)—подчеркивают диалог различными невыразительными жестами, т.-е. они хотят немногими движениями руки придать своему пению более выпуклый характер и тем самым, хотя бы отчасти расчленив бесконечно длинный разговор. Неслыханно повышенная фантазия публики, которая вдоль и поперек знает содержание любимых вещей, не нуждается в иной помощи.

Таким образом, народный театр сингалезов есть в высшей степени примитивное промежуточное звено между нашим концертным пением и манерой исполнения старинной оперы. Пред нами нечто большее, нежели простой музыкальный речетатив, так как события, совершающиеся в отдельных сценах, все же сведены к речам и поступкам нескольких главных действующих лиц. И эти главные лица, до известной степени, наделены самостоятельным значением. Но дальнейший шаг все же не сделан. Отдельная фигура не обладает еще действительной самоценностью и не выступает как законченная личность в организме развертывающегося в форме иллюзии художественного действия. Такой путь уже был пройден в нашем средневековом театре, в самой ранней эпохе развития европейского сценического искусства. Здесь же, на Цейлоне, исполнители отнюдь не хотят сделаться или казаться теми фигурами, платья которых они надели на себя. Они должны лишь представлять их, как бы символизировать их. Для зрителя этого вполне достаточно, остальное

дополняет его воображение, для которого достаточно легкого намека.

Старый эпос, таким образом, попросту переложен на диалог, и созданный, таким путем, текст разделен между главными персонажами действия. В таком виде он и исполняется костюмированными исполнителями. Причем прибегают к помощи хора и поручают интерпретацию эпических и лирических мест нескольким певцам. Таким образом, последние до известной степени исполняют функции античного хора.

Каждый отдельный акт начинается обычно прелюдией хора и оркестра. Когда занавес поднимается и открывает заднюю сцену, один из исполнителей сидит на стуле перед задником и в этом положении поет длинный рассказ. Вероятно, экспозицию последующих сценических событий. Затем он встает и постепенно выходит вперед на нейтральную сцену, продолжая и здесь свой монолог. Понемногу появляются и остальные актеры, что влечет за собою медленное и тяжеловесное разворачивание какого-нибудь ансамбля, т.-е. возникает бесконечное диалогизированное пение, в котором одновременно участвуют только два лица. Остальные присутствуют при этом в качестве простых зрителей: — разговаривают между собою, подходят к певцам и музыкантам, словом, не принимают никакого участия в действии до тех пор, пока суфлер-режиссер не выведет их снова вперед и не укажет им вступление в диалог, усиленно помогая им и подсказывая напев вступительных реплик. Поют же сингалезы с неослабевающей интенсивностью звука, необработанными, грубыми голосами. Состоящий из двух-трех барабанов оркестр сопровождает все песни солистов и хора и, кроме того, разыгрывает и самостоятельные номера, во время которых исполнители обходят сцену размеренным шагом, как бы в хороводе.

В этом крайне примитивном театральном искусстве сингалезов нас больше всего интересует близкое родство их сценической площадки со старинной, разделенной на три части сценой Шекспировского театра. Передняя сцена, выдвинутая в форме полукруга далеко в зрительный зал, служит местом действия

В тесном смысле слова. Неглубокая, но широкая средняя постройка также имеет обстановку неопределенного характера. Здесь сидят хор и оркестр, и только задняя сцена замыкается занавесом. В настоящее время на ней охотно устанавливают ужасные декорации на подобие европейской, отчаянно плохой театральной мазни. Даже опрятные и роскошные костюмы, и те обнаруживают европейское влияние. В то время, как маски исполнителей (выкрасивших себя целиком в красный или целиком в синий цвет) — определенно напоминают наряды демонических танцев.

В художественном отношении театр сингалезов не может соперничать с их великолепными и оригинальными танцами. Тем не менее, в нем выражены самобытные черты, которые лишь в некоторых внешних деталях обезличиваются влиянием европейских образцов. Но впрочем и эти черты покоятся на беспримерно низком уровне. Современный индийский театр, как мы вскоре увидим, бессилён чем-либо обогатить образованное общество. Он скрывает в себе лишь жалкие остатки прежнего величия. А сингалезская народная сцена, повидимому, никогда не выступала за пределы первых опытов раннего детства. Она вторгается в наш мир, словно памятник доисторических времен и все же трудно найти что-либо более трогательное, чем та преданность, с которой жители Цейлона привязаны к своему народному искусству, чем то благоговение, с каким они здесь сидят, слушают и восхищаются. Цельный, симпатичный народ пред лицом древних, прекрасных, глубоких, хотя и очень запутанных поэтических творений.

Несмотря на исключительную нехудожественность, сингалезский театр является театром, имеющим огромное образовательное значение, и, как таковой, он выполняет в общественном организме этого приветливого народа, высокое назначение. Я не думаю, чтобы в настоящее время где-либо существовало нечто подобное, — чтобы душевное соучастие, интенсивность и выдержка подобного рода повышенных чувствований — проявлялись в зрительном зале столь же сильно и полно, как на Цейлоне. Все суетное как-будто отпало от этих людей. Сингалезы по сию пору

обладают еще мистериальной сценой, которая составляет содержание и радость их жизни. Медленно гибнущий народ умирает с сознанием мифически-великого искусства древних времен, сознавая свою редкую способность достигать полного забвения все земных тягот через посредство глубокого, самобытного и своеобразного искусства. Народная сцена на Цейлоне является одновременно и высшим и низшим видом театрального мастерства совершенно неизвестного Европе. Она произвела на меня потрясающее впечатление и вызвала одно из самых сильных переживаний за все время моего путешествия, хотя мой рассказ о быстро истекших ночных часах и не в состоянии воспроизвести все в точности.

ИНДИЙСКИЙ ХРАМОВОЙ ТАНЕЦ.

Культурные народы Запада издавна привыкли рассматривать явления и проблемы природы и человеческой жизни с различных и разнообразных точек зрения, оценивая их или в религиозном или эстетическом или научном аспекте. Мы — европейцы в большинстве случаев держимся того воззрения, что различные способы рассмотрения вещей взаимно исключают друг друга, — что они как бы протекают параллельно без связующих их внутренних отношений, — что оценивающий или воспринимающий впечатление человек должен применять или тот или другой метод и, во всяком случае, пользоваться ими в порядке последовательности, если он желает приобрести исчерпывающие знания о доступных нам феноменах в мире явлений.

Иначе мыслит индус. Для него различные способы рассмотрения слились в одно целостное созерцание вещей, как в жизни, так и в искусстве: в его чувствовании, мышлении, в творчестве и в восприятии, в организации общественной и в практике частной жизни, в творениях литературного, музыкального и живописно-пластического искусств. Причем религиозный элемент так сильно выдвинулся на первый план его интересов, так пропитал и охватил все его существо, что эстетические и научные вопросы, особенно же логические соотношения вещей далеко отступают на задний план, если не исчезают вовсе. Индус — религиознейший человек на земле; самый религиозный, и поэтому самый «внеличный» в гетевском значении этого слова. Он живет только для своего бога, только в своем боге. Все, что он предпринимает и творит, все делает он во славу и в честь его. Всю свою жизнь, а также и свое искусство он подчинил религии. Ведь в Индии искусство и религия по сей час образуют столь же целостный организм, как некогда в средневековой Европе. Здесь нет рели-

гнозной практики без искусства; без музыки, песни и танца, без красочности и великолепия в монументально-разработанных и фантастично-украшенных галереях, корридорах, дворах и храмах. Забавы и развлечения народа ограничены кругом больших религиозных праздников. Также, как и у нас в средние века, когда представление духовных драм приурочивалось к большим церковным праздникам, а в масленичные дни разрешалось буйствовать и веселиться до неистовства. О планомерных развлечениях, которые у нас в Европе распределены по определенным вечерним часам, индус вообще ничего не знает. Когда наступает праздничное время — он празднует и только празднует: целые дни, ночи и недели, в роскоши, расточительности и распутстве, необузданно и ревностно. Все для бога, для его удовлетворения и примирения с человеком, для его славы и на радость себе самому. В другое же время он живет в простоте и ограничении, без перемен в укладе жизни, принимая в расчет лишь высшие жизненные ценности.

Поэтому вполне естественно, что в Индии отдельные отрасли искусства по существу своему гораздо теснее связаны друг с другом, нежели у нас. Эмоционально, эстетически и даже чисто технически — они выросли из общего древнего корня, черпают из одного источника, который тысячелетиями питает их. Особенно изобразительные искусства и танец, но также и музыка. Осознанная выразительность тела, подвижная игра членов в ритме торжественных звуков — сохранили в Индии большую, чем где-либо, органическую связь с изобразительным искусством. Индийский танец — это оживленная пластика и воплотившаяся музыка. У нас пытались недавно, несколько насильственным путем и не всегда удачно — приноровить постановку танцев к древним статуям и картинам, к более содержательным композициям; в Индии же это осуществляется до сего времени в форме стройной художественной практики, как порождение древней художественной культуры. Хотя это искусство сохраняется лишь в виде последних остатков, как увы, все великое и самобытное этого народа и страны, некогда преисполненной чудес и тайн, ныне уже разгаданных, лежащих пред нами среди нескольких прекрасных па-

мятников в качестве музейных экспонатов, которые показываются и разъясняются иностранцу: трезво и деловито, без любви и веры, без чуткого отношения к первоначальной основе этих вещей.

Индийское искусство символично по преимуществу. На первом плане у него стоит не способ и интенсивность эмоциональной выразительности, как у нас, а сочетание и согласование упорядоченного и осмысленного языка знаков, — богатая значением игра художественными символами, устанавливающая взаимное понимание художника и зрителя, творца и эстетически воспринимающего. В изобразительном искусстве и в танце (который у индусов, в значительно большей степени, нежели у других народов, представляет разновидность изобразительного искусства) — одни и те же символические положения пальцев являются все определяющими средствами изображения. Индийский танец по существу есть танец религиозный, божественный и храмовой. Он заимствует свои жесты непосредственно из классической скульптуры, от древних изображений богов. Индийская танцовщица танцует прежде всего пальцами рук, и каждый раз дает ряд точно определенных позиций, так называемых *mudra*, к которым присоединяются еще некоторые определенные движения ног и общая ритмизация остальных частей тела. С помощью этих пластических поз танцовщицы дают описание своих божеств, целые парафразы их существа, славные свидетельства их деятельности и их положения в небесном универсуме и т. п. благочестивые тезисы и, таким образом, любое типично-религиозное переживание находит свое выражение в правильном чередовании символически установленных позиций рук.

Конечно, — только для посвященных. Лишь тот, кто хорошо знаком со странными, далеко не всегда поддающимися истолкованию символами знаменитых индийских статуй и рельефов, может разгадать смысл этих храмовых танцев. Все остальные увидят лишь ряды более или менее изящно показанных положений рук и пальцев, которые для непосвященного не так уж отличаются друг от друга, и поэтому через некоторое время становятся утомительными. Путешествующий по Индии европеец так

мало подготовлен к уразумению более сложных выразительных движений человеческого тела, что тонкая, абсолютная прелесть индийского танца не производит на него никакого или почти никакого впечатления. Между тем, эта прелесть, которая сохранилась и доныне на ряду с строго условными ценностями их языка жестов, не может не задеть впечатлительного любителя искусства, если даже для него останется темной мистическая связь в игре пальцев.

Несколько примеров могут показать, каким образом индийская танцовщица заимствует свой художественный язык пальцев от различных скульптурных произведений многообразной индийской пластики. Правая рука сидящей статуи Авалокитешвара на Цейлоне находится в положении «*vitarka mudra*», что означает, примерно — «доказательство, разговор и собеседование». Она поставлена стоймя с обращенной вперед ладонью, четыре пальца согнуты, причем два средних несколько больше, чем крайние, а большой палец приподнят. Правая рука сидящего Будды (Дхиани Будда на Яве) показывает, напротив, «*abhaya mudra*» и означает «не страшись». Пальцы поднятой руки лежат сомкнутыми и лишь большой палец несколько отведен в сторону. Отодвинутая от тела, лежащая на камне рука Капила из Анарадхапура известна как символ «царственной простоты» («*maḥarāja śāasana*»), а обе сомкнувшиеся пред туловищем руки сидящего Сарнатского Будды лежат в позиции «*dharma-cakra mudra*» и означают «вращение колеса закона». В то время, как правая рука обращена ладонью вперед, левая охватывает мизинцем и средним пальцем большой палец правой руки.

Опытная индийская храмовая танцовщица должна, следовательно, овладеть несметным количеством строго определенных позиций рук и точнейшим образом передавать эти лирические элементы тысячелетних традиций, искусно сливая их в одно целое, дабы верующий мог прочесть с помощью этого языка пальцев все те чувства, которые она уготовила для бога и которые она передает ему искусством. Поэтому, не трудно учесть, что даже чисто академическое знание этого в высшей степени своеобразного и разветвленного изобразительного аппарата требует

от индийской танцовщицы многих лет систематических упражнений, и что повидимому индийское храмовое искусство танца по техническим трудностям далеко превосходит танцевальные приемы всех других народов.

В настоящее время, в Европе принято пренебрежительно относиться к искусству индийских танцовщиц, как к чему-то малоценному и незначительному. Не только в кругу тех людей, которые между двумя осмотрами храма или дворца хотят увидеть где-нибудь какой-нибудь танец, наспех и за большие деньги, требуя к тому же сенсационный номер варьете, всецело соответствующий их вкусам. Но, к сожалению, того же мнения придерживаются и те, которые смотрят танцы с определенным намерением опубликовать свои впечатления. Правда, иногда им попадались действительно плохие танцовщицы, которые имеются, конечно, и в Индии и которых особенно охотно нанимают проводники для иностранцев. По большей части, однако, им все же не хватало верного чутья и более глубокого понимания эстетических проявлений утонченной культуры тела, и прежде всего — не доставало умения перевоплотиться в духовную и эмоциональную жизнь чуждых, сильно связанных традицией народов. Или же они приноравливаются к настроению праздных туристов и высокомерно отделяются от всего чуждого и не сразу понятного несколькими отрицательными суждениями, что еще более непростительно. Во всяком случае — я не видел ничего более прекрасного, чистого и стильного, чем искусство южно-индийской танцовщицы из большого храма в Танжоре.

В маленьком домике почти незатронутого европейским влиянием городка, там, где улицы наиболее извилисты и грязны — для танцев отвели первую комнату. Несколько подростков только что заканчивали уборку отвратительных нечистот, когда я, не без чувства известной торжественности, осторожно вошел в дом и уселся на тяжелый и простой деревянный стул, который вытаскивали для меня — бог Шива знает откуда. Кучер, правивший двумя зебу (европейских повозок в Танжоре нет), мой слуга и старый проводник храма, — почтенный, хотя и несколько церемон-

ный устроитель всего зрелища, — опустились на землю справа и слова от меня.

Репетиция танцев могла теперь начаться. Здесь дело шло именно о репетиции. За исключением случайных выступлений в театре и на частных празднествах — девушки танцуют только в храме: во время религиозных церемоний для прославления божества, в пользу которого и поступает большая часть жертвуемых толпой денег. При этом, как говорят, они не отличаются особой женской скромностью, жертвуя ею, конечно, только ради славы их бога, который затем получает свою долю из дохода престлстниц. Церковь повсюду обладает хорошим желудком, а здесь, в Индии, число жрецов — присяжных преемников бога, особенно велико, так что все серебряные монеты, брошенные жертвователями на ступени алтаря и оставленные нетронутыми божественно-безкорыстными Шива, Кришна, Ганеша, Кали и Дурга и пр. святейшими богами — в конце концов находят своего хозяина.

Впрочем, наша репетиция танцев бесплатна. По крайней мере храм не заявляет никаких претензий. Она не считается богослужением. Старший брахман танжорского храма не должен ничего знать о ней. К тому же — английский фунт стерлингов достаточно веский аргумент. В сущности это отлично понимают Шива и его слогоголовый сын Ганеша — покровитель всех дельцов, мошенников и менял. Поэтому, эти девушки охотно танцуют перед иностранцем и не отказываются даже тогда, когда он настойчиво просит их исполнить настоящий древний храмовой танец, не довольствуясь суррогатом, изготовляемым специально для иностранцев.

Начинать никто не торопится. Так уж принято на востоке. Через некоторое время, совершенно пагая крошечная девочка, единственное украшение которой — треугольный амулет, свешивающийся на серебряной цепочке с живота, — приносит большое пальмовое опахало. Я знаками прошу ее освежить меня, что она быстро понимает. Но уже через несколько минут она протягивает свою коричневую руку и говорит: «бакшини, саиб». Получив медную монету, она убегает.

Тем временем пришли музыканты и расположились у перегородки комнаты. Два барабанщика, два литаврщика, и еще двое — один с индийской флейтой, звучащей на подобие гобоя, другой с волынской. Сначала они играют нечто вроде увертюры, причем барабанщики и литаврщики сопровождают пронзительные звуки духовых инструментов и шумный звон меди — очень громким носовым пением, пытаюсь (по большей части безуспешно) перекричать шум инструментов. Входная дверь, открытая на улицу, и низкие подоконники окон наполняются любопытными. Старый проводник храма с большой торжественностью посасывает серебряную водяную трубку, принесенную детьми из дому. Кучер со вкусом жует свой бетель и время от времени плюет через головы зрителей в открытое окно. Я сам непрестанно курю совершенно черные сигаретки, предложенные мне хозяином дома. И только мой слуга не испытывает никакой склонности к пороку: он не курит, не пьет и не жует, чем он очень гордится. Он подчеркивает своим поведением трезвого христианина, каковым он стал год назад.

Затем входит она. Действительно прекрасная тамильская девушка. Мягкое, овальное, не слишком полное лицо. Несколько большой рот с тонкими губами. Красивый прямой нос, глаза с продольным разрезом и немного бегающие глаза. Ее черные блестящие волосы прилажены спереди на пробор с аскетической скромностью и собраны на затылке тяжелым узлом. Благодаря умеренно и равномерно наложенным румянам, все лицо кажется на несколько нюансов более светлым и желтоватым, нежели природный темно-коричневый цвет кожи тамилы. На наш вкус она, быть может, слишком плотна и полна. Индусу же она представляется вещью творения. Во всяком случае — мой слуга, проводник храма и кучер зебу приходят в дикий восторг. Одеты она действительно интересно: в зеленое и серебряное платье с умеренной золотой обшивкой. На нижнем платье из серебряной парчи лежит просто задрапированная тяжелая верхняя одежда из зеленого шелка с золотой каймой, прикрытая черным, волнисто пыльным передником, вытканым золотыми нитями. Яркие красные кашемировые шаровары виднеются внизу узкой полосой. Укра-

шения ее столь же богаты и подлинны, как и ткани. В левой ноздре висят несколько колец и полуколец из жемчуга и бриллиантов, на руках и ногах простые золотые запястья, а в волосах — только что сорванные белоснежные нарциссы — священный храмовой цветок индусов. С ушей свешиваются серебряные филигранные застёжки почти до самых плеч, а посреди лба, прямо над переносицей — блестит маленькая черная точка. Очень тонко и немого кокетливо, как мушка рококо. Это — знак ее касты, пишей из множества низких каст этой диковинной страны. Хотя эти девушки каждый раз как бы обручаются с Шива — их богом и повелителем, однако в социальном отношении их оценивают весьма низко.

Она медленно подходит к моему сидению и вручает мне с простым почтительным поклоном букет, искусно связанный, из белых и красных цветов на длинных стеблях. Затем она отходит назад и начинает танцевать. Сперва только легкими движениями головы и плеч, вздрагиванием распростертых рук, лишь постепенно переходящих к широким живописующим жестам; затем, руки притягиваются к груди и пальцы начинают отягощенную значением игру. Руки и кисти рук танцовщицы несколько длинны, но очень выразительны. Техника их движений доведена до совершенства, позиции сменяются быстро и уверенно. При этом она с такою точностью дает характерные положения, что действительно, иногда вспоминаясь изображения богов, не будучи в состоянии, разумеется, разгадать символическое значение в каждом отдельном моменте. Иногда она играет только одной рукой, проводя перед изумленным зрителем ряд позиций пальцев, незаметно переходящих одна в другую, иногда же она выполняет обеими руками искуснейшие переплетения, неизменно соблюдая абсолютную точность ритма. Иногда она выпрямляется и стоит словно кариатида, иногда сгибает колена при широко расставленных ногах, чтобы всем телом дать изображение характерных символов. Или же она кладет руки на бедра, перестает двигать плечами и головой и, вытянув вперед правую ногу, показывает целый ряд позиций ступни, знакомых нам по бронзовым статуэткам танцующих богов и богинь.

В целом — орнаментальная размеренность исполнения производит впечатление подлинной церемонии молитвенного преклонения. Это — прекрасно согласованное, в высшей степени торжественное и нравственное действо: молитва в жестах, хвалебная и благодарственная жертва, выраженная в художественных, экспрессивных движениях в совершенстве вышколенного тела. Торжественный танцевальный акт в храме и для храма. Этот танец не является самоцелью или же выражением каких-либо повышенных чувств. Девушка танцует не из глубины первичной страсти, дабы отдать богу все свое человеческое существо, но она рисует одни только парафразы различных, зрело продуманных, степенных чувств, пользуясь совершенно условным языком знаков. Танцуя, она изображает не себя, а рассказывает о различных чувствованиях, обращенных к богу: она декламирует танцуя и танцует декламацию. Но все же не до конца исключая свою душу. Она должна до известной степени заполнить эти символы для того, чтобы телесные изображения традиционных поз и весь танец приобрели какой-то смысл. Поэтому, отдельные группы позиций ее пальцев и ног сопровождаются каждый раз нежной, но отчетливой мимикой, тонко оттеняющей всю гамму нюансов от детской радости до благоговейного экстаза.

Во всяком случае, представление носит характер чего-то весьма достойного, девственного, целомудренного и является, в то же время, крайне интересным с точки зрения техники танца, как только начинаешь понимать происхождение и истинное значение выразительных средств. Быть может, по нашим понятиям, девушка танцует несколько тяжело, чересчур академично и сознательно, слишком безразлично. Неудивительно, поэтому, что путешественники, с обычной для европейца неспособностью вчувствоваться, недоумевают, как им отнестись к индийскому храмовому танцу и, как обычно в таких случаях, сваливают вину на танец. Но тактичная сдержанность и обусловленная отсутствием радостной страстности хрупкость танца создают стиль и являются предпосылкой всего замысла. Намеренно показывается только символически-декоративный, обрядовый танец. Больше ничего. Поэтому, при всем многообразии выразительных средств, даже

заинтересованный зритель ощущает известную, монотонность. Очевидно, что девушки сознательно удерживают исполнение на средней высоте чувствований и выразительности.

Впрочем, в разработке композиции заметно известное нарастание. Танцовщица постепенно переходит в возбуждение. Спокойные, живописующие жесты обретают более точный ритм и следуют друг за другом все с большей быстротой. Она выбрасывает руки вперед и вверх и начинает притоптывать ногами: в полном созвучии с неслыханно точным и настойчиво твердым барабанным боем. Она проделывает это так уверенно и живуче, что часто испытываешь чувство, будто соответствующие акценты барабанов и тарелок вызваны ее жестами. В эти немногие мгновения снова кажется, что созерцаешь выразительный танец. Но она быстро впадает вновь в церемониальное спокойствие обряда. В сущности, она никогда не забывает к чему ее обязывают святилище и божество и поэтому, даже на высшей ступени художественного нарастания, она продолжает оставаться танцующим рапсодом Шивы.

Свой танец она прерывает довольно часто. Отдельные туры длятся недолго. Тщательное выполнение многочисленных позиций ступни и пальцев рук, видимо, сильно утомляет ее. Когда она устает, она отходит назад к музыкантам и присоединяется к их пению, ревностно пытаясь перекричать инструменты и хор. Звуки ее голоса носят гораздо более личный и веский отпечаток, нежели ее танец.

Под конец, представление завершается длительной песней. Она испрашивает для меня благословение бога. В этот момент жертвователю золотой монеты становится самой важной персонай после бога, тем более, что бог отказался от получения своей доли с нашей танцевальной репетиции. Поэтому она долго и с пафосом импровизирует. Эти девушки объединяют в одном лице талант танцовщицы, певицы, музыкантши, поэтессы и женщины-обольстительницы. Трудно уяснить, за что их так презируют, как и вообще многое остается непонятным в этой диковинной стране. Впрочем, многие все же завидуют им. Редко кто

так красиво одет, и ни у кого нет стольких настоящих украшений. Да и в силе личного обаяния с ними трудно сравняться.

«Да будет Шива, властелин мира и танца, милостив к тебе», поет она в заключение с особым ударением. «И да пошлет он тебе много золота и много прекрасных женщин». Против этого — я, конечно, не протестую. Я и без того питаю симпатию к этому танцующему богу и к его деве-прелестнице.

Теперь она кончила. Шум оркестра внезапно обрывается. Исчезают чары, более часу властвовавшие над зрителем. Помещение сразу наполняется нестерпимой болтовней. Танцовщица подходит вплотную к моему сидению и проделывает красивый жест прощального Salaam'a: — она низко склоняется и благородным движением поднимает правую руку к середине лица, после чего она медленно отходит в корридор и исчезает в темноте.

Я тоже покидаю комнату, вскакиваю в запряженную зебу повозку и мчусь домой. Трудно поверить, как быстро бегают эти маленькие бычки. Расплачиваться и давать деньги на чай я поручаю, как всегда, моему слуге. На этот раз ему пришлось особенно трудно, — рассказывал он впоследствии. Но кроме английского фунта стерлингов — заранее условленной платы за танец — от него ничего не добились. Правда, порядочная порция проклятий была брошена ему вслед. Однако, он их не страшится. Ведь он христианин.

Как уже сказано, этот индийский храмовой танец исполняется не только на религиозных празднествах, но и во время других торжеств, особенно на свадьбах и прочих пириествах; он вводится даже в театральные пьесы, где, по ходу действия, танцовщица должна пленить своим искусством какого-нибудь короля или принца. Индус никогда не танцует сам. Он хочет, чтобы пред ним танцевали. Он заказывает танец трех или четырех девушек, которым и разрешается развлекать его: обычно по очереди, по очереди, или, что более редко, — в ансамбле.

В этих, более светских по характеру случаях, некоторую роль играет и танец живота, не показанный мне прислужницами храма в Танжоре. Но он занимает довольно почетное место в боль-

ших оргиях в честь Шивы и его лингама. Так как индусы неохотно показывают европейцам подобные финалы своих религиозных празднеств, то индийская танцовщица, выступающая в частных представлениях, нередко пропускает чисто-эротические моменты храмовой программы. Позже я видел эти номера у магометанских танцовщиц, в вполне благопристойном исполнении: сотрясение тела изредка нарастало до легких извивов бедер и мускулов живота.

Прыжки и кривляния, которые путешествующий по Индии европеец нередко видит на улицах, и которые проводник истолковывает ему как танцы дьявола, по существу не имеют ничего общего с искусством танца. Неиствующие на улицах — никто иное, как кули, напялившие гротескный костюм и ужасающие маски. Им поручается содействовать усилению сумятицы и под'ема праздничного настроения. Допуская общность происхождения, все же нельзя сблизать это однообразное и, в сущности, невыразительное прыганье с удивительными демоническими танцами сингалезов.

ИНДУССКИЙ ТЕАТР.

В Коломбо, во время холодных месяцев, обычно гастролирует индийский театр, приезжающий на Цейлон из какого-нибудь большого города на материке. В большинстве случаев им заведует перс. Эти потомки древних персов — весьма способные коммерсанты. Они обосновались, главным образом, в Бомбее и руководят отсюда в качестве комиссионеров международными торговыми сделками. Они взяли также и за театральное дело и разъезжают во главе своих трупп, нередко исполняя главные роли, по тем местностям Индии, в которых распространен индостанский язык. В день моего приезда театральная компания парсов в Бомбее (The Bombay Parsee Theatrical Co) объявила постановку пьесы «The enchanting Play Gubru-Zerina», некоего неназванного в афишах автора. Посмотреть эту пьесу настойчиво рекомендовал мне изящный магометанин, который с такой поразительной быстротой снимал с меня мерку для костюма в Galle-face-отеле. Он вызвался даже сопровождать меня в театр в качестве переводчика. Так как вследствие бурного циклона весь вечер шел проливной дождь, то мы оказались, совместно с несколькими попутчиками с парохода, единственными посетителями неуютной жестяной будки, заменявшей в данном случае театр. За отсутствием публики, директор только что распорядился отменить спектакль. Но когда около 10 европейцев подехали на рикшах, он взял обратно свое распоряжение. 50 рупий, которые нам надлежало заплатить за заказанные места перед самой сценой, покрывали дневной бюджет его труппы. Итак, музыкантам пришлось снова вынуть свои инструменты. Вскоре зашевелились за занавесом. Послышались ободряющие возгласы, стук и топот. С шипением зажглись электрические дуговые фонари, и представление началось.

То, что в настоящее время разыгрывают на сцене индийского театра, может быть названо оперой, обработанной весьма не искусно. Примерно — в жанре народных пьес Лорцинга, вроде Уидины. Есть сходство и в сюжетах. Волшебство и юмористические вставки вторгаются в относительно серьезное действие. Кое-что напоминает импровизованную итальянскую комедию и цирк. Равномерно чередуются хоры, ансамбли и сольные номера, краткие или более длинные диалоги, комические интермедии, клоунады, танцы и т. п. театральные номера. Особенно охотно сражаются, бранятся и дерутся.

Проявления «слишком-человеческого» беспорядочно обрамляют примитивную стройку так называемых драматических событий и обеспечивают развлечение непритязательной публики, обычно состоящей из представителей одних только высших классов общества. Инсценировка подражает плохим европейским образцам. Использована сцена с допотопными кулисами и соффитами, с чередованием переднего и заднего плана, — в зависимости от того, требуется ли более обширное поле действия для празднеств и приемов при дворе или же можно ограничиться небольшим пространством для интимных выходов. Пара свешивающихся на сцену дуговых ламп и нижняя рампя с плохо прикрытыми электрическими лампочками бросают чрезмерно яркий свет на ужасно намалеванную декорацию, которая изображает смесь плохо понятых и грубых архитектурных мотивов и путано разрисованных частей леса. Продавец программ с гордостью утверждал, что декорации привезены из Германии, в чем я ни на минуту не усомнился. Костюмы же, по его словам, были местного изделия: — из английских материй и богемской мишуры. Обилие украшений и грубо наложенные диссонансирующие краски костюмов напоминали маскарад маленького провинциального городка в Европе. Непонятно, как здесь, в Индии, могут довольствоваться таким жалким заграничным суррогатом, в то время как местные танцовщицы продолжают еще одеваться в великолепную парчу и кружевные покровы родной страны.

Оркестр размещен, как и у нас, посередине перед сценой. Он не занимает много места, так как состоит всего лишь из трех

музыкантов: один играет на Serphino, маленьком, но очень назойливо звучащем гармоние, другой — на гобое, а третий бьет в барабан (tubla) и звенит колокольчиками. Оба ведущие мелодию инструмента сопровождают напев песни, которая и здесь исполняется с нестерпимым для европейского слуха носовым резонансом. Музыканту, стоящему при ударных инструментах, поручается обрисовка сцен сражений, споров и танцев. Неизменно однообразные, по большей части быстрые, скачущие ритмы, не меняющие интенсивность звука, несколько утомляют, но в целом музыка все же оригинальна и является единственным за весь вечер источником удовольствия.

Современный театр индусов не имеет традиций. Мы не находим здесь ничего, что могло бы произвести на нас сильное впечатление, захватывающее или потрясающее. Старинный театр совершенно зачах и давно уже не дает молодых ростков, вследствие чего им перестали интересоваться. А для извлечения чего-нибудь нового из недр народности — не хватает силы и культуры, не хватает мудрого наслаждения прекрасным, устремления к высшим ценностям. Мы встречаем здесь беспомощные усилия пришедшего в упадок народа, направленные к жалкому заимствованию чужеземного искусства и к поверхностной перекройке его. Но и этими попытками широкие круги общества не заинтересованы. То, что парсы показывают своей публике, как бы повисло в воздухе. Индусский театр ни в чем не имеет своего обоснования. Это — не игра и не выразительное искусство, а какая-то ничего не значущая промежуточная ступень между ними. Хотят достичь и того и другого, но ничего не получается. Нет законченности исполнения. Все едва-едва намечается. Жесты и движения даются лишь намеками и без всякого изящества. Никто не умеет твердо взяться за дело и довести его до конца, а ведь в театре все основано на осознающем свою цель мастерстве. Кое-что, правда, как будто понимаешь или же удавливаешь чувством, но большая часть остается безнадежно темной, даже если вам рассказывают предварительно содержание каждого акта в отдельности. Трудно придумать что-либо более бесталанное, чем эти представления. Первоначально может показаться, что

на сцене играют бездарные новички, но в дальнейшем постепенно раскрывается сущность этого гротескного дилетантизма и начинаешь понимать, что несовершенство возведено здесь в принцип.

Поэтому, посещение индусского театра — попытка для европейца. Не только потому, что однообразно шумная и монотонная манера игры раздражает нервы (также, как во многих негритянских танцах или в пьесах китайского театра), — но просто потому, что европеец не знает как приступить к этому театру, в котором отсутствует все, что мы считаем необходимым для создания сценического впечатления: точность и законченность, полнота контуров, самоочевидность, благородство и красота. Индусы **рассказывают** пьесу на сцене, но не изображают ее, а изображать им все-таки хотелось бы, особенно теперь, под воздействием европейских образцов. Да и раньше, без сомнения, они всегда стремились к этому. Вероятно — уже в эпоху расцвета индийского театра, несомненно, давно отбросившего эпическую манеру декламации, которую мы по сие время наблюдаем у сингалезов. Современные же актеры декламируют, сопровождая игру двумя, тремя подчеркивающими речь жестами, которые к тому же остаются невыговоренными до конца. Они не знают, чего хотят и не осмеливаются предпринять что-либо толковое. Их беспомощность столь велика, что она как бы определяет собою их стиль. Лишь изредка кажется, что слышишь отзвуки самобытных тонов. Особенно в песнях хора. В таких случаях жесты что-то намечают, что-то дарят. Усталая, лениво намеченная жестикация певцов обращена непосредственно к публике и певцы как бы преподносят свои движения партеру. Этот странный вид телесной выразительности я нигде в ином месте не встречал и поэтому склонен считать его особенностью местной расы.

Подобно всем индусским пьесам — представление начинается балетом, нескончаемыми танцами при дворе князя Jegander Sha. Двенадцать необычайно уродливых и жалких мальчиков, переодетых в костюмы девочек, выстраиваются по двум косым линиям от просцениума к возвышающемуся посреди зала трону и повторяют все те же стереотипные упражнения, поднимая ноги и помахивая руками. Непосредственно к этому примыкает,

также согласно традиции — длинный философский разговор героя-королевича Губру с придворным шутом Докхаль о способностях человека и о том, как ему найти свое место в мироздании. Наконец, им докладывают (эта завязка действия тоже типична для индийской драмы), что дикие звери ворвались на луга, окружающие королевский дворец, вследствие чего Губру и Докхаль немедленно отправляются на помощь, дабы прогнать или убить зверей. (Губру вооружен луком и стрелами, а кроме того — европейской кавалерийской саблей). Но блуждая по лесу, они встречают вместо львов и тигров — прекрасную чужеземную девушку, в которую Губру тотчас же влюбляется. Так как Зерина (так зовут девушку) столь же быстро отвечает взаимностью (она, припрыгивая, подбегает к нему и гладит его по руке), то он остается у ней на несколько недель, но затем ревнивый соперник гипнотизирует его и увозит вместе с возлюбленной ко двору ее отца — в Китай (медовый месяц и волшебное путешествие по воздуху протекают за сценой). Когда же император узнает, что его дочь Зерина принадлежала незнакомцу и что этот незнакомец находится поблизости, то после длительного совещания с императрицей, он отдает приказ, по которому Губру надлежит повесить (отчаяние, охватывающее Зерину при известии о приговоре изображается опять-таки только намеком. Она подбегает мелкой, только ей свойственной, припрыгивающей походкой к трону и, как автомат, всплескивает руками). Между тем, при дворе Jegander Sha раз узнали место пребывания Губру и выслали за ним войско под начальством их друга, Рустана. Переодевшись купцом, Рустан завязывает сношения с узником, посылает ему в темницу съестные припасы и прячет в них свое кольцо, дабы известить Губру, что его освободители находятся вблизи. В конце концов, Губру и его возлюбленная спасаются бегством. Совместно с Рустаном они покоряют весь Китай. (Изображение битвы — лучшая часть представления: беготня, внезапные повороты, вступление нападающих и осознанная ритмика бойцов напоминают что-то японское). Император с императрицей вынуждены удалиться в изгнание и доживать свои дни в нищете. Рустан, Губру и Зерина возвращаются ко двору

Jegander Sha, рассказывают королю свои приключения и живут в дальнейшем счастливо и в обоюдном согласии.

В Бомбее я видел другое индостанское представление, по не лучшего качества. Правда, оба комика обладали живой мимической фантазией и отчетливо-уверенными движениями. А красиво и без фальши одетая танцовщица, которая по ходу действия должна была оболететь добродетельного царя, — очаровывала, по крайней мере, своей вызывающей прелестью, да и вообще танцевала недурно. Но все остальное никуда не годилось. В том числе и сам директор. Также парс, притом преисполненный лучших намерений. В его рвении проявлялось что-то трогательное, как всегда при плохих постановках. В сущности, на этих людей нельзя сердиться, какие бы чудовищные промахи они ни совершали. Но в целом, эта труппа ничем не отличалась от антрепризы в Коломбо. И здесь хор состоял из переодетых в девичьи платья рахитичных мальчиков, которые наложили светлый грим на свои коричневые лица, покрыв их толстым слоем пудры, что выглядело ужасно. Показать наибольшую белизну кожи — мечта всех цветных людей.

Играли весьма добродетельную пьесу. Речь шла о короле, который не хотел лгать и готов лишиться всех своих владений, прежде чем стать недостойным человеком. Каждый раз, когда он с пафосом возвещал — а это случалось довольно часто — что он скорее умрет, нежели солжет — буря одобрения проносилась по зрительному залу. Индусы очень любят, когда добродетель утверждается на сцене. В повседневной жизни — они слышат величайшими плутами. По крайней мере, таково единодушное мнение. Но в театральной игре их так увлекает нереальность, что в роли театрального героя они непременно хотят видеть вполне почтенного человека. Здесь, в Индии, мораль — не есть нечто самоочевидное. Этим людям необходимо преподнести мораль настойчиво и в возвышенном облике. Только тогда она впечатляет, ни к чему, впрочем, не обязывая. Для жителя Востока между сценой и жизнью нет ничего общего. Именно эта разобщенность и правится зрителю. А в глубине души ему нет до всего этого никакого дела.

Пьеса начинается прологом на небесах. На совете своих приближенных, бог Индра снова обсуждает участь человека и задает, наконец, кардинальный вопрос: найдется ли на земле существо, которое неизменно говорило бы одну лишь правду и было бы готово умереть за нее. В этой столь зыбкой области боги склонны проявить величайший скепсис и отрицательно покачивают мудрыми головами. Никто не верит в возможность существования такого человека, за исключением благочестивого Васшита, который рассказывает чудеса о нравственности Харишчандра, короля Андии; чтобы убедиться в правильности его показаний, решают послать на землю святого Вишвамित्रа, величайшего из всех божественных скентиков, дабы подвергнуть короля Харишчандра искушению, согласно испытанным правилам.

Так как в таких случаях небожители всегда усердствуют с крайней неумолимостью — дьявол в этом отношении более любезен — то несчастному приходится очень плохо. Вишвамित्रа начинает с того, что испрашивает у короля на религиозные цели тысячу червонцев, которые богатый и милостивый повелитель тотчас же соглашается ему дать, приказывая своему казначею отсчитать требуемую сумму. Но искушитель уверяет его, что эта сумма ему сейчас не нужна и просит короля держать ее наготове до первого требования. После чего он исчезает из дворца и предоставляет королю самостоятельно управлять своими делами. Последний встречается с самыми различными людьми, ведет с ними глубокомысленные беседы, изгоняет — как полагается — диких зверей с крестьянских полей и некоторое время наслаждается безмятежным правлением и счастливой семейной жизнью. Наконец, в один прекрасный день Вишвамित्रа решает, что час искушения настал. Он посылает в замок короля очень молодую и очень красивую женщину. Небожители умеют выбрать верные средства искушения и на этот раз они также не ошиблись. Девушку вскоре допускают к королю. Она поет и танцует, становится все более обольстительной и, наконец, просит короля взять ее в возлюбленные. Но так как Харишчандра живет в счастливейшем браке с своей супругой, то назойливую сирену выбрасывают без дальних слов из дворца. Тотчас же при

дворе появляется Вишвамित्रа, заявляющий решительный протест против грубого поведения короля. Здесь оказалась затронутой особо благородная фея, которую Харишчандра не сумел познать. Но король не дает себя провести и отвечает святому, что он скорее отречется от престола и вместе с женою и ребенком пойдет просить милостыню, нежели допустит подобный срам. В ответ — искуситель хладнокровно требует исполнения столь гордого слова.

Но прежде, чем позволить королю сложить с себя корону и уйти в далекие страны, святой требует от него уплаты долга в тысячу червонцев, которые, оставшийся без средств Харишчандра, конечно, не в состоянии выплатить. Король с негодованием отвергает предложение публично отречься от своего слова и нищий отправляется странствовать в сопровождении жены и ребенка.

В пути его все время преследуют Вишвамित्रа и соучастники последнего, которые вновь и вновь предъявляют ему долговое обязательство. Наконец, у него не хватает сил выносить эту пытку и он соглашается последовать совету искусителя — продать в рабство жену и сына, а самому стать прислужником при сжигании трупов, т.-е. избрать самую презренную, в глазах индуса, профессию. Но и этим унижением чаша его страданий еще не заполнена. От укуса кобры умирает его сын. А когда несчастная и совершенно обнищавшая мать просит у своей хозяйки денег на сожжение трупа, ей резко отказывают, говоря, что при покупке ребенка была заплачена высокая цена и убытки и так уже досадно велики. Несчастной приходится без денег отправиться на место сожжения, где ее муж смертельно сокрушается по поводу гибели сына, но все же не решается выполнить церемонию без уплаты предписанного властями взноса. В это время к нему подходит Вишвамित्रа в образе старика и рассказывает, что он владеет противоядием от укуса кобры, с помощью которого он может вернуть ребенка к жизни. Но только при одном условии. У него есть сын, которому предъявлено обвинение в убийстве. Если Харишчандра согласится дать ложное показание на судебном процессе, то он (старик) охотно испробует свое

снадобье. Разумеется, что искушаемый снова отказывается от этого со свойственным ему сильным негодованием.

Тем временем Вишвамित्रа убил в джунглях некоего молодого князя и оставил кинжал на месте преступления. Жена Харишчандры находит труп, хлопочет и возится около него и ничего не подозревая, берет в руки кинжал. В этот момент подспевают полицейские и волокут ее к судье. Тот приговаривает ее, как убийцу, к смерти. Усиляя наказание требованием, чтобы ее собственный муж казнил ее. Харишчандра сначала падает в обморок от ужаса, но затем изъявляет готовность привести приговор судьи в исполнение. Он уже поднимает меч, чтобы нанести роковой удар, но в этот момент появляется вместе с другими богами Индра и удерживает его. Харишчандра узнает теперь, что все испытанное было лишь божественным искушением, что люди, — купившие его жену и сына, мужчина, — у которого он служил, княжеский сын, — убитый в джунглях и все прочие действующие лица, встречавшиеся на его страстном пути — были вовсе не люди — а боги. Индра объявляет теперь всем небожителям, что Харишчандра блестяще выдержал назначенное испытание и устыдил Вишвамित्रа и других скептиков. Он награждает его королевством и собственноручно возлагает на него корону. Большой апофеоз заканчивает представление.

Как большинство драм индийской сцены, эта пьеса написана на верхне-индостанском языке, так называемом Urdu, на котором говорят образованные люди в местности, окружающей Дели. Знайки подтверждали мне, что следить за чудесным произношением и благозвучием этого классического диалекта доставляет им огромное наслаждение, и что заботливая охрана Urdu признается огромной заслугой индийского театра. Если образованные люди и ходят изредка в театр, то только для того, чтобы услышать этот язык.

Поэтическая и драматическая ценность подобных произведений ничтожна. В «Харишчандре» действующие лица произносят бесконечно длинные речи в присутствии многих других лиц, которые безучастно стоят или сидят при этом. В остальном — и здесь господствует примитивная оперная форма, с чередова-

нием пения и разговорной речи, сменяющих друг друга внезапно и без мотивировки. Так же, как и в Коломбо, в серьезные сцены вкраплены всевозможные комические интермедии очень слабо или же вовсе не связанные с самим действием. Некоторые люди хотят непременно посмеяться, даже в трагедии. Это наблюдается на Востоке еще чаще, чем у нас. Что касается до последовательного развития настроения, то здесь оно совершенно не требуется.

Чисто актерская сторона дела не представляла большего интереса, чем в Коломбо. Исполнители сопровождали каждую ритмично произносимую фразу обильными, но мало выразительными жестами, которые у большинства лишены были формы и окраски. Они сами себе отбивали такт, поочередно, то левой, то правой рукой или же обеими руками вместе и, таким образом, подчеркивали свои реплики. К этому присоединялись различные движения кисти и руки. Движения, — хотя и восходящие к формам, выработанным танцовщицами, в данном случае, однако, применялись лишь к простейшим позициям пальцев и ограничивались вращением ладони сверху вниз и обратно.

До недавних лет в индусском театре могли играть только мужчины. Теперь же изредка выступают и женщины — в большинстве случаев вышедшие из увеселительных пригонов. Индийская женщина из приличного общества не показывает себя в публичных представлениях. А если бы ей пришло в голову столь презренное желание, то ее супруг и повелитель никогда бы не допустил, чтобы его жена показывала свое искусство перед посторонними зрителями. Так как большинство актеров принадлежит к низшему сословию, то уже по одной этой причине, индусский театр не в состоянии широко развернуться. Так или иначе, в настоящее время индусский театр не имеет никакого культурного или общественного значения; он останется местом развлечения для низших классов (честным, но ничтожным) до тех пор, пока индийская интеллигенция не обрывает своего интереса к эстетическим, этическим и национальным проблемам родного театра. Теперь же — туда заходят, как уже сказано, только люди с улицы и то исключительно мужчины. Для женщины —

Посещение театра считается неприличным. Это значит, что мужчины предпочитают оставаться одни.

Несомненно, что индусский театр являет собою упадочное искусство, обреченное, в силу наличия европейских влияний, на дальнейшее вырождение. Спектакли хорошо разучены и проходят гладко. Играют без суфлера и без нот и все же они несколько нас не заинтересовывают. Современная Индия не имеет театра и не стремится создать его. Особо обострившаяся здесь борьба за существование поглощает и без того небогатый запас жизненной энергии. Слабый инстинкт игры изнашивается в религиозных обрядах или в кругу домашних развлечений. Фантазия ограничивается измышлением выдумок, предназначенных для частного употребления. Это вполне удовлетворяет индуса и имеет еще то преимущество, что в таких случаях он не зависит от других людей и не несет никаких трат.

ПРИДВОРНЫЕ ТАНЦОВЩИЦЫ МАГАРАДЖИ.

Художественные переживания и впечатления не являются в Индии общедоступным достоянием. Кто хочет увидеть здесь что-либо прекрасное и ценное, вынужден приложить немало усилий к тому, чтобы отыскать знатоков искусства, имеющих личные или деловые связи с соответствующими кругами, которые открыли бы ему доступ к искомым произведениям искусства, найдя их лучшие и подлинные образцы. Правда, не за дешевую плату. В большинстве случаев, идеальному действию предшествует длительный коммерческий акт, с которым, однако, европеец вскоре привыкает считаться, так что он перестает служить помехой для художественного наслаждения.

Итак, в Индии приходится самому направляться к тем лицам, чье музыкальное и хореографическое искусство желаешь услышать или увидеть, или же их нужно приглашать к себе на дом. И в том и другом случае ясно ощущаешь, что представление носит особо избранный характер и что оно предназначено лично для вас. Переживания празднично одетых девушек и переложение их на чуждый и своеобразный по художественным формам язык, обращены в таких случаях единолично к гостю, затребованы по его желанию и осуществляются ради его личного наслаждения и поучения. Условности общества не стесняют его и не направляют его художественную восприимчивость на другие, по существу чуждые искусству, объекты. Иначе чувствующие и иначе организованные люди не портят ему впечатления своими случайными замечаниями, отсутствием эстетической напряженности в восприятии искусства или же слишком рано наступившим равнодушием. Представление начинается — когда он приходит, и кончается по его указанию. Он заставляет повторять наиболее прекрасные места дважды и трижды или же

Прерывает исполнение тех номеров, которые показались ему скучными и не обещающими ничего нового и интересного.

Здесь, в Индии, любитель искусства может без особого труда разыгрывать роль Людовика Баварского и уразуметь часто порицаемое стремление этого царственного чудака, воспринимать художественное представление как нечто, относящееся целиком к нему одному. Во всяком случае, моя ночная поездка к магометанскими танцовщицами Магараджи в Джайпуре, наверное, поправилась бы блаженной памяти королю и соответствовала бы его сильному влечению к романтике. В обычное время эти девушки живут во дворце, обязанные в любой момент исполнять прихоти своего повелителя. Но в данное время они только что получили месячный отпуск и отправились в город погостить у своих родственников и друзей. Благодаря этому обстоятельству, мне удалось посмотреть, как танцуют некоторые из них, после того, как ловкий проводник провел все необходимые приготовления.

Поездка была обставлена довольно таинственно. Только в 10 ч. вечера мы выехали из отеля, расположенного довольно далеко от города. Дорога кажется мне бесконечной. Мы проезжаем несколько городских ворот, однако, не заворачиваем. Очевидно, что мы едем вдоль городской стены. Луна не светит. При отсутствии какого бы то ни было освещения улиц, решительно ничего не видно. Но вот, на перекрестке шоссе к нам на козлы таинственно вскакивает незнакомец, отбирает у кучера бич и ударяет по уставшим за день лошадям. Через несколько минут мы пролетаем карьером через ближайшие ворота и мчимся по нескольким кварталам внутрь города. Затем коляска останавливается. В 11 часов ворота Джайпура закрываются, так что кучер вынужден ожидать нас за пределами города. Поэтому он спешно возвращается обратно. Таинственный незнакомец безмолвно зажигает свой фонарь, дает нам знак следовать за ним и спешно двигается вперед. Сильно торопясь, мы проходим целый лабиринт узких переулков и похожих на дворы площадок. Слабый свет масляной лампы изредка освещает грязную улицу. Отдельные фигуры мужчин притаились, словно тени, у порога низких хижин и удивленно смотрят вслед торопливо идущей

группе людей. Маленькая, взъерошенная собаченка с хриплым лаем бросается на нашего проводника, так что фонарь тухнет. Не желая терять ни минуты времени, проводник не стесняясь берет меня за руку и тянет меня еще несколько сотен шагов вслед за собою. Наконец мы попадаем на довольно большую площадь. В углу горит свет. Он зажжен в крошечной хижине, проход через которую ведет по крайне узкому коридору. Мы пересекаем еще один двор, а в глубине его взбираемся по узкой, прислоненной к стене лестнице. Только теперь торчавший у порога человек открывает дверь и впускает нас в небольшую, но стильную индийскую гостиную.

Несколько желтых светильников освещают низкую комнату. На противоположной двери стене устроен балкон, расчлененный сводами, украшенными богатой резьбой. Здесь сидят на удобных сиденьях, на корточках — четыре или пять человек и курят кальян. Они сидят как статуи, завернувшись в темные плащи, в фантастично высоких, искусно завязанных тюрбанах и наслаждаются тонким арабским табаком с тем ревностным достоинством, на которое способны только магометане. Когда я вхожу в комнату, они склоняют свои головы почти до полу, продолжая сидеть. Таинственный незнакомец, который проявляет себя в роли устроителя всего предприятия, указывает мне место на мягком сидении, приготовленном для меня из нескольких подушек. Непосредственно перед моим местом, у одной из узких стен комнаты, я замечаю теперь четырех музыкантов, а перед ними двух девушек, притаившихся на земле, словно наседки. Головы их совершенно закрыты большими, спадающими наземь покрывалами.

Как только я занимаю свое место, музыканты начинают играть, а девушки медленно выворачивают себя из своих драгоценных оболочек. Они скидывают блестящий муслин, так что он спадает с плеч с обеих сторон, освобождаются от широких складок своих тяжелых платьев, медленно приподнимаются, выступают на несколько шагов вперед и приветствуют меня принятым при дворе поклоном. Приветствие их очень торжественно и длительно — в духе церемониала восточной рабыни. Они

одеты в роскошные платья Магаралжи, каждое из которых, как говорят, стоит 3 тысячи рупий. Богатые, отнюдь не перегруженные одеяния из парчи, с тяжелыми золотыми вышивками на плечах и на верхней части рукава. У одной из них — ярко красный цвет смягчен темнокоричневыми и золотисто-желтыми тонами; другая подобрала к небесно-голубому, вытканному серебром корсету, вишневокрасную юбку с зеленой, узорчатой обшивкой. В отличие от индийских танцовщиц, магометанки пренебрегают украшениями носа. На ленте из золотой парчи, перетянутой через голову, укреплены богатые серьги, спадающие почти до плеч, а на лбу висят серебряные, украшенные на концах драгоценными камнями шнурки в виде бахромы, снижающиеся до бровей.

Одна из танцовщиц в пышном теле, но отнюдь не тяжело-весна. У ней грубоватые черты лица и пара больших беспокойных глаз. Танцует она отлично: живо, уверенно и точно. Двугая очень стройна и очень красива; ее только что созревшая фигура обрисовывается в гармоничных, чисто восточных, пропорциях. Ее личико отличено тонкими, нежными, ровными чертами и мягким, с зеленоватым отливом, словно выбеленным цветом лица чистокровной индийской магометанки. Повидимому, она считает, что за обещанное вознаграждение вполне достаточно показать свою женскую красоту. Танцует она более изящно и пленительно, но зато гораздо более небрежно, презрительно и неохотно, нежели ее партнерша. Все, что она показывает, делается словно из милости, за которую она даже не желает получить благодарность. К тому же, она вскоре подмечает, что нравится мне. А этого она вовсе не хочет. Она ненавидит иностранцев и считает себя вправе не скрывать своих чувств. Поэтому она демонстрирует лишь самое необходимое и не стесняясь подчеркивает это. Но и так — все это достаточно красиво. Кроме того, беззаботная откровенность ее поведения становится для меня источником особого удовольствия.

Игра музыкантов всецело приспособляется к размерам относительно небольшого помещения, т.-е. они играют умеренно громко. В противоположность индусам, у которых чрезмерно

громкий аккомпанимент медных и ударных инструментов, сопровождающих танцы и пение, очень быстро начинает раздражающе действовать на нервы европейца и не находится в соответствии с академично-символическими движениями танца. Хотя магометанки и не показывают более высокого хореографического искусства, чем индийские девушки, все же их музыкальный аккомпанимент отличается несомненно большим стилем.

Главным инструментом маленького оркестра является сурунги — (Surungii) — старинная скрипка фантастической формы, с 14-ю струнами, нижний конец которой лежит в мешке, прикрепляемом на перевязи к бедрам. Подобно нашей *viola di gamba* — по ней водят коротким смычком. Несколько таких инструментов, обычно не менее двух — ведут голос и совпадают, следовательно, с напевом песни танцовщицы. Флейты и свирели в индо-магометанском танцевальном оркестре отсутствуют. Ударные инструменты также отступают на задний план. Для оживления ритма, а главное для поддержки ведущих голос сурунги — служит исключительно *tabula*, состоящая из двух барабанов, лежащих в корзине. Каждый барабан имеет три различных тона, распределенных по трем концентрическим кругам. Музыканты пользуются ими для ритмически самостоятельного аккомпанимента; их приемы отличаются исключительной ловкостью, и лишь на первый взгляд кажутся беспорядочными. Музыкант поочередно бьет то кончиками пальцев, то ногтями, то ладонью. Несмотря на сдержанность звука, он достигает такой красочности, которой невозможно добиться ни на одном из известных ударных инструментов.

Первоначально девушки танцуют поодиночке. В то время, как одна из них медленно выступает вперед и танцует, другая стоит около музыкантов, скрестив руки на животе или подбоченившись — в небрежной позе и пожевывая бетель. Они несколько раз сменяют друг друга и сначала показывают лишь небольшие образцы своего искусства, словно желая размять свои члены. Подобно тому, как у нас музыканты настраивают свои инструменты, исполняют пробные пассажи или же пианисты-виртуозы пред началом игры дважды или трижды пробегают по

клавишам. Они как будто хотят сначала представиться зрителю, не привлекая его внимания к танцевальным па. При этом они исполняют несколько небрежных движений кисти и руки, дают несколько сильно намеченных позиций рук и медленно кружатся на месте. Все это — с игривой легкостью, не договаривая, в виде наброска, довольствуясь намеком, так что, действительно, фигура и костюм явственно впечатляют. Затем они отходят назад и представляют музыкантам исполнять введение к главной части представления. При этом они поют, по большей части вместе, но иногда вставляют и небольшие сольные номера, чередуясь в исполнении.

Наконец, танец начинается. Также как и у индусов, он заключается в грациозной акробатике рук, только символическое значение поз как будто постепенно расплылось и бесчисленное количество отдельных позиций рук и пальцев постепенно свелось к еще довольно значительному, но все же меньшему числу типичных жестов. И здесь — корпус сравнительно мало вовлекается в действие, он держится напряженно и отодвигается вперед или в сторону. Скользящим движением одна нога вынимается вперед, а другая притягивается, при этом мелкие энергичные удары ступни отбивают непрерывный, отлично выверенный ритм.

Так как в данном случае нет надобности во всей строгости соблюдать объективную торжественность или же личную сдержанность танцующих — памятуя о боге и об установленных в честь его церемониях, — то вскоре девушки пытаются завязать сношения с самими зрителями; они не только направляют свои эволюции по их адресу, сознательно и определенно, но и вовлекают в танец то одного, то другого, то-есть они подходят вплотную к зрителю, берут его за руку и раскачивают ее в ритм приветственной или словословящей строфы. Чем охотнее откликается на это зритель, тем чаще и продолжительнее вставляются подобные мимические сцены. Обращение пения и танца к зрителю, повидимому, характерная черта этой разновидности магостанского танца, который тем самым проявляет себя тем, чем он хотел бы быть в отличие от индусского танца: игрой, пред-

назначенной для развлечения, чисто светским удовольствием; хотя магометане, вторгнувшись в Индию, как известно, значительно позже — заимствовали хореграфически-символический язык пальцев от древних храмовых танцев уже ранее существовавших в Индии.

Однако, вполне очевидно, что эти простые танцы рук и пальцев вовсе не являются главной частью пышных празднеств северо-индийских Магарадж. Они служат всего лишь вступлением к танцевальным играм в тесном смысле слова и поэтому возбуждают меньший интерес. Значение магометанских дворцовых танцев видится скорее на их пантомимо-эпических танцевальных действиях, которые, хотя и пользуются еще типичными позициями рук стильных танцев, но, по существу, являются воспроизведением событий, взятых из природы или из жизни людей, и требуют поэтому натуралистических или реалистических средств выражения. Магометане танцуют прежде всего различные повести: события повседневной жизни или же описания своеобразного поведения некоторых животных, что встречается и у других народов. Они танцуют пантомимы, несложные по своему действию, которое берется из содержания будничной жизни или же слагается из типичных человеческих переживаний. Содержание их танцев непритязательно, не отличается избытком фантазии, по-детски просто, лишено глубокого значения, но очень привлекательно и отличено поразительной чистотой. Прежде всего, все это преисполнено игривости и даже каприза; мягкие, усталые, но прелестные движения, пленительные по своему рисунку. Снова, следовательно, пред нами не выразительный и не национальный танец, как у сингалезов или различных негритянских племен, а пантомимический намек и истолкование типичных ситуаций. И здесь, в Северной Индии, мы встречаемся не с драматическими, а с эпико-лирическими танцами. Собственно говоря, это даже не танцы, а искусные подвижные игры — ритмическая форма, выработанная расой, которая не одарена легко возбуждающимся темпераментом. Это — прямая противоположность испанскому фанданго или сицилийской тарантелле. Девушки выступают здесь, как рассказчицы хореграфических но-

Велл. За одну ночь празднества они сочиняют целый сборник повестей. Правда, всегда одних и тех же. И не особенно волнуюсь при этом.

Сначала они танцуют лирику. Они закрывают свое лицо покрывалом и медленно поворачиваются: без всяких приемов чувственного оболыщения, безлично, строго академично. Они представляются тем, чем они, собственно говоря, должны были бы быть, т.-е. тем, чего мужчины считают себя вправе решительно требовать: стыдливými магометанками. Они танцуют, следовательно, некую эротическую условность. Однако, не очень долго и не углубляя значения. Уже через несколько секунд они раскрывают покрывало для выполнения любовной сцены: просто и по-детски, не выходя из круга представлений магометанской женщины. Муж ушел в город и не возвращается дольше, чем обыкновенно. Она ждет и ждет, смотрит в окно, печально садится на землю, снова внезапно вскакивает и бежит к двери. Наконец, муж появляется и радость ее не знает границ. В следующей сцене — у нее ребенок. Повидимому — больной. Она носит его взад и вперед по комнате и пытается успокоить его. Наконец, она кладет его на подушку и поет ему колыбельную. Когда ребенок подрастет, он будет играть на дворе, вместе с другими детьми. Поэтому они танцуют, — третьим номером, — игру детей, пускающих воздушного змея. Сначала собирают лен, затем прядут тонкую нитку, свивают ее в крепкую бичевку, прикрепляют к бумажной птице и сильным движением руки бросают ее в воздух. Сперва это не удастся, наконец, ее подхватывает порыв ветра. Змей поднимается все выше и выше и вскоре парит в величавом спокойствии высоко в воздухе.

Но детские игры скоро прекращаются. Юноши должны встать на работу, а девушки заняться хозяйством. Лишь тайком могут они встречаться друг с другом. Например, — вечером, на заходе солнца у колодца. Поэтому следующий номер танцовщицы иллюстрирует танец — сцену у колодца. Девушка выходит из дому с кувшином и веревкой. На Востоке эти принадлежности не прикреплены к колодцу, а приносятся женщинами. Но когда девушка хочет спустить свой кувшин, веревка оказывается

слишком короткой. Огорченная неудачей, она начинает плакать. Бедняжка не знает, что ей делать. Ведь мать разберит ее, если она вернется без воды. Вдруг она видит в окне соседнего дома своего возлюбленного и знаками объясняет ему в чем дело. Он спешит к ней на помощь с длинной веревкой в руках, так что теперь она может зачерпнуть воды и по тайной тропинке, — вместе с ним — возвратиться домой.

Вполне естественно, что во всех этих танцах преобладает реалистически выразительные движения и только для выражения некоторых чувств пользуются древними символическими позициями с их типичной значимостью. Но так как реалистические жесты, до известной степени, подверглись стилизации и реализм их отнюдь не подчеркивается, а проявляется как-то недоговоренно, то иностранец без труда следит за развитием отдельных частей танцевального действия. А стилистическое сближение живописующих реальные события жестов с традиционной религиозно-символической жестикуляцией придает этим танцевальным повестям необычайную законченность и цельность художественного впечатления.

До сих пор, обе девушки исполняли свои сценки поочередно, выступая как солистки. В то время, как одна из них танцевала, другая стояла рядом с аккомпанирующими музыкантами и пела соответствующую песенную строфу. Ведь все эти маленькие пантомимы поются и танцуются одновременно. Лишь изредка музыка исполняется отдельно. Так, например, во время танца стыдливых жен гарема, когда музыканты, играющие на сурунги, пытались обрисовать его монотонной едва слышной мелодией.

Теперь же они начинают танцевать совместно. Из чего можно заключить, что все последующие номера поручаются во время празднеств Магараджи кордебалету. Для начала они снова показывают подвижные игры, которые отличаются от прежних только большей выразительностью. Молодая женщина, до сих пор танцевавшая равнодушно и неохотно, начинает серьезно относиться к исполнению, которое приближается теперь к тому, что мы обычно подразумеваем под танцем. Сначала они завертелись вокруг воображаемой центральной точки, притопывая ногами

В очень кратких, но ритмически твердых па, в сопровождении урегулированных однотипных жестов рук и кисти; затем они внезапно останавливаются и начинают кружиться вокруг собственной оси, слегка играя бедрами. Установив в странные позиции руки и кисти, они указывают жестами то вперед, то назад или же, положив правую руку на бедро, они ставят указательный палец левой руки перпендикулярно на левое плечо. Затем они охватывают друг друга обеими руками и показывают искуснейшие переплетения рук. Под конец, — исполняется довольно продолжительный танец живота, постепенно разрастающийся в танец всего тела, чувственный, но отнюдь не грубый и не пошлый.

Затем наступает пауза. Даже музыканты перестают играть, но не надолго. Через несколько минут девушкам подают тяжелую коронообразную шапочку из золотой парчи. Они одевают ее на голову с некоторой торжественностью. Благодаря этому роскошному, вполне нарядному головному убору, костюм приобретает полную законченность. Внешность девушек поражает теперь своим величием, а в исполнении последних номеров они проявляют гораздо больше рвения, чем прежде. Настало время показать подлинно национальные танцы магометанок: танец павлина и танец закланья змеи.

Их приготовления идут в самом темном углу зала. Готовятся они обстоятельно и осмотрительно. Вытянув руки вверх, они разворачивают широкие юбки со складками и, скрепив их покрывалом, которое они держат высоко над головой, придают им форму колеса. Затем они медленным шагом выступают вперед и начинают игру. Они едва заметно поворачиваются то в одну, то в другую сторону, отрывисто кивают головой направо и налево, играют золотистой каймой платья и унизанным жемчугом и драгоценностями покрывалом, заставляя его сверкать в бледно-желтом свете светильников. Лица остаются неподвижными. Шаги — неслышны. Все тело напряжено, но не один мускул не дрожит. Основанная на тончайшем наблюдении природы имитация животных растворилась в танцевальном действии. В формах бесподобного, стильного искусства, перевоплотившись в танец тела и в танец костюма, на основе до конца вскрываемой восточ-

ной культуры одесний и украшений и неразрывно связанного с нею личного очарования женщины, — в формах, почти лишенных движения, но насыщенных жуткой, скрытой выразительностью. Казалось, что вся чувственность Востока вздымалась в это мгновение и звучала в опьяняющих красках. Две магометанки — индуски перевоплощались в родственные их существу живописно-пластические образы. Во всей своей лени, глуности, тщеславной спеси и жеманстве, но в то же время и во всей своей красе и в скудно прикрытой, жадной страстности. В образе восточной самки павлина, словно предмет роскоши, выставленный напоказ. Словно звезда для наслаждения. Очарованные и ожидающие снятия чар. Страстное начало в маске райской невинности. Жажда отдаться в чистой форме. Проявление Востока в излюбленных эротических оттенках тысячелетней культуры танца. Просто и закончено, ясно и скрытно, сознательно и непосредственно, с осязательной отчетливостью и в то же время, словно сновидение. Обещание — без соблазна. Ласка — помимо воли и желания. Реально — нереальное, чувственно — нечувственное. Модель для Венерина Грота или для мефистофельской кухни ведьм.

Они прохаживались долго, величаво, словно в садах небожителей, пока музыканты не прервали свой аккомпанимент. Если я не ошибаюсь, белобородый старик, сидевший в заднем углу у окна, знаком остановил их. Быть может, он считал, что для меня это небезопасно. В таком случае, он ошибся. Кумирам поклоняются или же их разрушают, когда их тайна разгадана. Если же нет, то их покидают, оставляя их стоять в виде картинных изваяний. Испытав страх или радость.

Когда старик вновь зажег свою высокую трубку из слоновой кости с перламутровой мозаикой — музыканты снова заиграли: громкую, монотонную, усыпительную мелодию заклинателя змей. Девушкам подали теперь нестрый платок из твердого шелка. Закусив один кончик, они держат платок двумя руками перед лицом. Словно флейту, которой пользуется фокусник во время танца кобры. Затем, вытянув вперед голову и устремив взор на землю, они начинают вращать тело справа налево и слева направо. Это тоже похоже на движение фокусника. Сперва

медленно, словно ободряя и возбуждая, затем все быстрее, обольстительнее, сладострастнее. Наконец, они становятся на колени друг против друга: змея теперь выпрямилась и напряженно вслушивается в однообразную музыку. Они машут своими флейтами все более увлекательно: вправо и влево, вверх и вниз, вперед и назад. Они описывают ими круг над головой, встают и выпрямляются, снова падают и склоняются почти до земли — все время с равномерными, усыпляющими и очаровывающими движениями. Наконец — змея танцует. Она поворачивает очкастой головой из стороны в сторону. Заклинание окончено. Движения девушек постепенно стихают. Они садятся на землю в окружении своих широких, ниспадающих во все стороны платьев. Снова получается великолепная картина. Снова уголок подлинного Востока. Змея между двух девушек. Три змеи. Движения становятся все спокойнее и, наконец, совершенно прекращаются. Еще несколько минут они продолжают играть, затем музыка обрывается. Змея упала и сворачивается. Девушки вновь собирают в складки свои одежды. Танец и представление окончены.

Девушки протанцовали целый сборник новелл, из которого я мог привести лишь несколько примеров. Их искусство, по существу своему, эпико-лирично, а не драматично. Оно еще более безлично и ближе к чистой игре, нежели танец индусских танцовщиц в Южной Индии, но у тех и у других искусство имеет общее назначение. Практическая и художественная цель его одна и та же. Искусство тех и других не стремится взволновать зрителей или потрясти его хореографическим изображением чувств, а хочет лишь рассказать какую-то повесть. О потустороннем или о злешнем мире. Дать символ, а не переживание. Индийские танцы — невинно просты, как на севере, так и на юге. Они не затрагивают ни богов, ни людей. Лишь храмовые танцы перед образами Шивы, Дурга и Бали сохранили еще религиозно потусторонний характер. А магометанка в своем танце желает лишь одного: нравиться и развлекать. Ее религия не знает обрядового танца. Искусство ее стало светским. И потому оно несколько ближе к нам, европейцам. И даже позднее — в Японии, я по

видел ничего более своеобразного, чем эти ночные танцы ослепительно прекрасных и красиво одетых девушек в полуразвалившемся замке в Джайпуре. Нигде не танцевали более свободно и не пели столь легко играя. Нигде человеческое лукавство не изображалось с такой беспечной простотой, нигде женщина не открывала с такой готовностью свое очарование, нигде не поговаривали о любви, о жизни и о порочности людской — столь откровенно и в то же время столь целомудренно — нежели здесь. Только здесь сумели показать серьезное в легкой игре, отдаваться, не принимая на себя обязательств, возбуждать — не волнуя и претворять неизвестное в нечто само собой разумеющееся.

ШИРИ — ПОСЛЕДНЯЯ ПЕВИЦА ГВАЛИОРА.

Отношение музыки к живописи, равно как и танцевального искусства к религиозной пластике, сложилось у индусов совершенно иначе, гораздо более тесно, чем у нас. Не только потому, что индийское искусство миниатюры заимствует свои мотивы из старинных народных песен и иллюстрирует мелкие детали отдельных строк песни соответствующими картинами. Нечто подобное осуществляется и у нас в книжных иллюстрациях, хотя и более редко и без своеобразного умения вчувствоваться, столь присущего художнику на Востоке. Но кроме того, индийская миниатюра дает переложение эмоционального содержания музыкального произведения и его мелодических и гармонических элементов на соответствующие формы, а главное на соответствующие краски, каковой прием не известен европейскому искусству. Индийский художник, который хочет передать содержание песенной строфы своими собственными приемами, подбирает краски, соответствующие музыкальному настроению песни и подходящие к ней по тону, по интенсивности и по динамическому оттенку. Он перелагает, например, сияющую прелесть весеннего стихотворения на яркую гамму красок пастели и пытается выразить мелодическую структуру и гармонизацию музыкальной фразы в соответственных красках, формах и линиях. Индус рисует, следовательно, музыку и сочиняет музыку по картинам. Обратный прием ведь также встречается иногда: живописный этюд пробуждает творчество другого художника и вызывает к жизни литературно-музыкальное творение. Это уже ближе к нашему пониманию.

Так как при исполнении храмовых танцев индусских девушек, а до известной степени и танцев магометанок, поются старинные народные песни, повествующие об очень простых, типично-чело-

веческих событиях, мотив и аккомпанимент которых также очень просты, то мы находим у индусов соединение всех искусств, не встречаемое у культурных народов. Танцовщица поет песню, эпико-лирическая и музыкальная значимость которой издавна уже зафиксирована кем-нибудь в серии прекрасных и известных миниатюр. При этом она танцует, прибегая к помощи поз, которые она заимствует по большей части из тех же миниатюр. Такой самый типичный случай, потому что в миниатюрах использованы символические позиции руки, кисти и пальцев, стереотипно закрепленные в индийской религиозной пластике.

Мы встречаемся здесь, следовательно, с настоящим синтетическим искусством (*Gesamtkunstwerk*). Но у индусов — отдельное художественное произведение представляет собою органически выросшее целое, глубоко укоренившееся в традиционном народном чувстве. В то время как Рихард Вагнер пытался соединить обособившиеся в процессе длительной эволюции и отмежевавшиеся друг от друга разветвления художественного творчества. Опираясь на энергию своей мощной индивидуальности, он создал из них новую форму германской драмы, которую мы почитаем, правда, как высоко культурное творение, но которая все же не может устоять перед сомнениями нашей критической совести. В лучшем случае — ему удалось достигнуть только спайки различных и разнородных изобразительных средств, но не органического объединения их в незыблемом эстетическом единстве.

Вследствие этой тесной сплоченности отдельных ветвей искусства индийский певец исполняет песню не в форме чистого пения, подобно европейским виртуозам; как творец синтетического искусства он располагает не только вокальными, но и некоторыми другими изобразительными средствами. Он не только усиливает выражение напряженных чувствований, но и рисует свое пение богатым и многообразным языком жестов.

Таким образом, индийский певец (рапсод-певец, как мне хотелось бы назвать его) — является полной противоположностью итальянскому певцу. В Индии стремятся к наиболее отчетливому выявлению художественных переживаний, пользуясь материалом человеческого голоса в соединении с уверенной техникой мимики

и жестов. Прежде всего, требуется исполнитель, который обладал бы гибкой и, в то же время, интенсивной и всеобъемлющей способностью чувствовать и выражать свои переживания. В Италии предпочитают одушевленную виртуозность до конца проработанного и красивого голоса, достижение которого считается самоцелью. Здесь требуется прежде всего превосходный голосовой материал, техническое совершенство музыкального пения и зрелое искусство звукообразования и голосоведения.

Создавая теорию пения и исполнения, Рихард Вагнер мечтал о чем-то среднем между этими двумя крайними видами искусства. Однако и здесь он был введен в заблуждение. В действительности осуществимо или то или другое. Оба метода, равно глубоко коренящиеся в характере народа, взаимно исключают друг друга, также как индус и европеец. Здесь мы имеем дело с двумя столь различными по существу типами художественного проявления, столь несходными в своей сущности воззрениями на конечный смысл художественного творчества, что соединение их неосуществимо. Поэтому приходится делать выбор между тем и другим.

Вблизи Гвалиора, столицы одноименного туземного государства, куда сравнительно редко заглядывает путешествующий по Индии европеец, так как Кук не отмечает этот уголок в списке заслуживающих осмотра местностей — находится гробница знаменитого певца. Она относится еще к той эпохе, когда Гвалиор славился заботливым и бережным отношением к индийским народным художественным песням. Тамариновое дерево осеняет гробницу, к которой из столетия в столетие паломничает всякого рода странствующий люд. И по сие время, певцы и танцовщицы издали стекаются сюда, проводят дни и ночи под священным деревом у гробницы, молятся о просветлении их искусства и едят листья тамаринда, дабы их голоса приобрели такой же блеск и такую же власть над людьми, какой некогда обладал их учитель.

Но они молятся тщетно. Вместе с временем, древнее искусство отошло в прошлое. Нет больше ни учеников, ни учителей, ни крупных дарований. В настоящее время никто не хочет отдаться с надлежащим усердием изучению древних песен и никто,

в сущности, не стремится услышать эти песни. Народ отупел, стал легкомысленным и неподвижным. Он развеял по ветру величие и ценность древней культуры, некогда охватывавшей и оплодотворявшей все проявления жизни по всей стране. Подобно тому, как он прекратил местное изготовление одежды и предпочел обвешивать свое тело разной мишурой, присылаемой в Индию с европейских фабрик, — точно так же он презрел искусство своих праотцев. Он ходит в кинематограф, а дома заводит граммофон. Так увядает традиция и исеякает самобытное творчество.

Лишь одно лицо счастливо и удачно вкусило от тамариндового дерева древнего певца: Шири — последняя певица Гвалиора — выдающаяся артистка при дворе Магараджи. Однажды, поздно вечером, мне пришлось услышать ее пение в уединенной башенной комнате старинного индийского дворца, в котором обитал первый министр страны. Друзья из Бомбея рекомендовали мне навестить этот дворец, так как жена министра, англичанка, охотно принимала европейцев, а ее муж, знатный образованный афганец, слыл услужливым проводником по сонным красотам города и, наверное, отыскал бы для меня редкое художественное впечатление. Так это и случилось. Во дворец пригласили Шири. Вместе с ней явились и ее музыканты, три старика с умными лицами и седыми бородами, несколько боязливые и робкие. Они акомпанируют ей с самого детства. Им известно все, что поет и чувствует их госпожа; они умеют поддержать ее пение деликатно и тонко разработанным инструментальным искусством. Двое играют на сурунги, а третий бьет в табуло.

Сама певица — несколько велика ростом, несколько худощава и, пожалуй, несколько стара. У нее очень длинные руки, с очень длинными, узкими, крайне оживленными пальцами. Резкий профиль носа на овальном лице и пара глубоко лежащих глаз с продольным разрезом. Вместе с линией носа, брови образуют великолепно вырезанную дугу. В левой ноздре она носит одинокий бриллиант, без всякой оправы. А наброшенное на голову покрывало на мгновения раскрывает драгоценные, но скромные серьги, сплетенные из серебра, украшенного жемчугом. Других украшений нет. В целом — явление законченной гармонии, с особой

прелестью пожилой женщины. Она все знает, все понимает и может все высказать, по крайней мере, — в песне. Окончив песнь, она молчит. На вопросы хозяев дома она отвечает односложно. Кто может разгадать, вообще ли она предпочитает молчать и исполнять свои обязанности, не привлекая к себе особого внимания или же она желает в данную минуту остаться одна — наедине с собой и со своим искусством. Она неподвижно сидит на земле, в позе йога, подобно Будде, во славу которого она поет. Левая рука ее покоится у щеки. Ладонь подпирает подбородок, а кончики пальцев касаются уха. Правой рукой она изредка поправляет платок на голове, поспешно, нервно, словно непроизвольно.

Для начала она поет старинную персидскую песню, известную лишь ей одной. Молодые певицы уже не могут больше выучивать столь трудные пассажи. Правая рука ее натянула покрывало на лоб и покоится теперь на коленях. Сама певица недвижима, но преисполнена переживаний. Чувствуешь, как она борется и страдает. Все тело ее содрогается от чрезмерного чувства. Хотя она и оттеняет динамику песни, или вернее дает правильные чередования более звучных и менее звучных фраз, но в целом, она поет очень громко и творит, исходя из остающейся на одном уровне интенсивности чувств. Это сразу сильно захватывает слушателя и тем не менее поселяет в нем тревогу. Слишком уж много личного в этом откровении, вскрывающемся как бы в художественных судорогах.

Но только в песне, ибо в остальном ее поведение не отличается от других людей, пожалуй, оно еще незаметнее. Она не соглашается даже стать возлюбленной магараджи, рассказывает министр, который, конечно, все это знает. Она пренебрегает им ради своего искусства. Всю жизненную энергию она бережет для своих песен. Как певицу ее можно позвать к себе, но как женщина она недоступна. Даже самому властительному князю, которому слепо повинуются все, вплоть до первого советника. Маленькая певица — единственный человек в обширном царстве Магараджи, который осмеливается противоречить и считает своим долгом сопротивляться ему. Деспот не может обойтись без ее искусства.

Ведь она — последняя исполнительница, в совершенстве владеющая искусством песни. Кто будет петь, если он велит заковать ее в цепи или же вышлет из страны. Поэтому она смеет отказывать ему во всем, кроме как в своем искусстве. А свое искусство она готова подарить каждому, кто ее попросит об этом и конечно, прежде всего, своему властелину.

Песня длится долго. Никто из нас не понимает ее содержания. Даже хозяева, у которых я в гостях. Она одна знает, что она поет, о чем рассказывают строфы, сочиненные 3000 лет назад. Наверное о человеческом страдании. Ибо целые фразы звучат, как заглушенные рыдания. Время от времени она обрывает звуки, как бы вскрикивая, а затем вздрагивает и погружается в самое себя — с горящими глазами и дрожащими висками.

Ее голос, по нашим понятиям, некрасив. Звук дается не достаточно искусно и часто кажется сдавленным. Голосовому органу не хватает звонкости, переливчатости. Он звучит жестко, напряженно, подчас вымученно. Тем не менее, ее искусство вскрывает все, по крайней мере, все то, что она хочет дать. Ее личность заполняет даже неудачные звуки, так что вскоре перестаешь замечать недостатки голоса. Сила выражения все покоряет и преодолевает все трудности, даже труднейшую колоратуру, припевы и длинную каденцию, которой заканчивается первая песня.

Она низко склоняет голову почти дополу и сразу начинает новую песню. Любовную песню из Пенджаба. Пользуясь совершенно иной техникой исполнения. Она почти закрывает лицо и играет одними кистями рук. Все, что она поет — она раз'ясняет, подчеркивает и воплощает пластикой. С помощью множества разнообразнейших позиций пальцев и рук она истолковывает содержание песни. В пестрой смене следуют друг за другом символические и реалистические, живописующие и акцентуирующие жесты, которые передают содержание как бы на втором художественном плане. Чувство, теперь, настолько повышено, что одной одушевленности звука не достаточно. Фапатизм художественной выразительности заставляет ее черпать новые средства из другого источника. Что-то факироподобное скрыто в ее искусстве. Это —

еще не-искаженный Восток, со всей неукоснительностью и упорством поведения. Ее любовная песня звучит пламенно, как революционный гимн. Исполнение цветисто, также как и слова, и красочно, как музыка: то мощно и пылко, то сладостно и сдержанно. Так, должно быть, и ваши рапсоды некогда пели свои эпические песни, так пел Фолькер при Рейнском дворе, так умолял о любви под окнами горницы Фроуенлоб, сопровождая свою песнь звуками лютни.

Ее песня печальна. Песнь томительной тоски. После первой строфы, она внезапно отбросила головной платок, так что он ложится теперь на плечи, открывая тонкую форму головы и гладко зачесанные на пробор волосы. Для изображения чувств ей нужна теперь каждая черточка ее лица. Она все более выпрямляется из замкнутой позы Будды, а при последних строфах она встает на колени и перегнув вперед корпус поет:

Ты мой возлюбленный, изведавший все мое существо,
Ты — источник моей скорби,
Приходи ко мне, и я расскажу тебе о моем счастье и горе,
Тебе, моему возлюбленному, вполне понявшему меня.

Когда я исполняю мою работу там наверху, на крыше,
и изготовляю масло,

Меня бранят мои родители,
И лишь ты один можешь утешить меня,
Ты, мой возлюбленный, вполне понявший меня.

Ты — чаша моего существа,
Ты — покров моего бытия.
Ныне я претерпеваю одни лишь немилости за любовь мою,
К тебе моему возлюбленному, вполне понявшему меня.

В то время, как мы переглядываемся, потрясенные ее игрой, она запекает другую песню: две маленьких крошечных строфы, очевидно, — народный мотив с очень простой и все же характерной мелодией. Я хотел бы привести ее здесь. Она уясняет особенности своеобразной музыкальной дикции индусов. Я записал ее в тот же вечер в английском переводе моего хозяина, а позднее, случайно нашел переложение мелодии на европейскую нотную

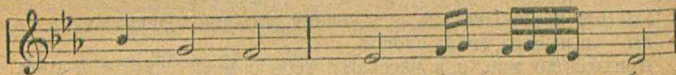
систему с оригинальным текстом в издании Бенгальского художественного общества.



1. An - gan phu - li cham ba
 2. Jam - nan di kar - ni pyari
 3. Chetthian bhej - da koi na



mal - a - ti khat nal
 a chak ri, kash - mir - an
 hin a on - da



ne chho - ri bas a
 di pal ma him
 Fe - ra sulh - a sand

Жасмин цветет в моей комнате
 И бросает тень на мое ложе.
 О, возлюбленный, ты до сих пор был в Джюмме.
 А теперь тебя отослали в Кашмир.

Я посылала тебе множество писем,
 Но ни одно не вернулось с вестью о тебе.
 Жасмин цветет в моей комнате
 И бросает тень на мое ложе.

Она продолжает петь далеко за полночь. Одна песнь следует за другой. Только изредка она прерывает на несколько минут свое пение, предоставляя музыкантам, играющим на сурунги, исполнять небольшую импровизацию. Они играют столь сдержанно и

мечтательно, что кажется будто слышишь бестелесные звуки, допесенные гармонией сфер из иного мира. Они остерегаются ослабить впечатление, вызванное искусством певицы.

После исполнения старинной арабской серенады я попросил прекратить пение. Мы исчерпали все наши силы — все трое. Мы, — по не артистка. Сначала она удивленно смотрит на нас, не понимая, почему она должна прервать пение. Она же привыкла музицировать целые ночи на пролет. Затем она поднимается медленно, хладнокровно и спокойно и, слегка склонившись, выслушивает несколько комплиментов, которые мы силимся выговорить. Она закрыла лоб сверкающей каймой покрывала и скрестила на груди длинные узкие руки. Наша речь не многословна. Даже настоящее, прекрасное слово — кажется нам банальным. Ей же хочется поскорее уйти от незнакомых людей, которые все же чужды ей и не могут понять ее, несмотря на свою заинтересованность. После некоторого молчания она прощается глубоким поклоном и исчезает в дверях.

ФОКУСНИК-ДЖЕНТЛЬМЕН ИЗ БЕНАРЕСА.

Об индийских фокусниках книги путешественников рассказывают особо охотно необычайно жуткую историю, которая не лишена, подлинно восточного колорита, вследствие чего в нее верили в течение многих столетий, тем более, что араб Ибн Батута, путешествовавший в середине XIV-го столетия и англичанин Эдуард Мельтон — в дневнике, вышедшем в свет в 1670 году — излагают ее одинаково. Точно также, повелитель монголов Дже Джехангир (1605—1627), сын великого Акбара, дает точное описание фокуса в своей интересной автобиографии.

Фокусник обещает зрителям, что мальчик раздобудет персики из садов небожителей. С этой целью он бросает вверх длинный канат, который сам собой повисает в воздухе и приказывает ребенку забраться по нем вверх. Мальчик вскоре исчезает в воздушном пространстве, а через несколько мгновений обещанные персики падают вниз. Но еще во время раздачи их фокусником, сверху доносится ужасный крик, постепенно переходящий в хрипение, а затем смолкающий. Очевидно, что мальчика накрыли при воровстве персиков и убили. Действительно, через некоторое время окровавленные члены его падают на землю, однако, фокусник с улыбкой собирает их, складывает в корзину и накрывает платком. Затем он произносит несколько заклинаний и вскоре мальчик появляется перед зрителями — живым и невредимым.

Лично я не видел ничего подобного и не знаю никого, кто бы видел это. Но так как почтенные лица клятевно заверяют, что были очевидцами подобных явлений, а в Калькутте лицо, вполне заслуживающее доверия, рассказывало мне, что в Дели фокусник на его глазах превратил змею в танцовщицу, а затем обратил ее вновь в змею, то приходится допустить наличие у индийских фо-

кусников мощной гипнотизирующей силы, с помощью которой они умеют внушить, даже нескольким зрителям одновременно, твердую веру в подобные происшествия. Это тем более вероятно, что один из скептиков сделал однажды фотографическую с'емку всей сцены. На целой серии пластинок обнаружилась только взвившаяся вверх змея. И все же, все присутствовавшие упорно настаивали, что они ясно видели танцовщицу. Правда, каждый по своему, один видел ее в одном образе, другой — в ином: как будто образ ее создавался, как итог некоторой суммы личных переживаний. Этот факт не оставляет повидимому никаких сомнений касательно гипнотического происхождения данного эксперимента.

Те многочисленные фокусники, которых я видел за работой на Пейлоне, в Северной и Южной Индии, в Сингапуре и на Яве, каждый раз обнаруживали себя весьма ловкими и искусными плутами. Но ничего непонятного, мистического они не предельвали. Всем известный трюк превращения жезла Моисея в змею или же превращение рупии в жабу — основаны на ловкости и не заключают в себе элементов гипноза.

Вообще в Европе сложилось ложное представление об индийских фокусниках и об их змеях. Их кобры, — обычно, — маленькие, ленивые животные, которые рады, когда их оставляют в покое. Их назначение — служить своего рода вывеской. Традиция требует, чтобы каждый фокусник имел при себе пару таких змей. Обыкновенно, ими пользуются для выполнения какого-нибудь декоративного номера или же фокусник показывает — за соответственно усиленное вознаграждение — только что высадившимся с парохода и расположившимся за послеобеденным чаем на террасе отеля европейцам, как мунго загрызает на смерть змею — отвратительное зрелище, не имеющее ничего общего с искусством фокусника. Известно, что змея, подобно многим другим животным, реагирует на музыку. Действительно, спящие в корзинке кобры оживают при резком звуке флейты фокусника, приподнимаются и стоят некоторое время, прислушиваясь или же слегка покачивают головой, что восторженные люди называли

танцем и истолговали, как воздействие искусных заклинаний.

Значительно большее впечатление, нежели номер с коброй, ценный только тем, что он даст европейцу возможность увидеть в Индии змею, — производят индийские фокусы. Снующие во круг больших международных отелей в Коломбо или Бомбее фокусники, показывают каждый раз лишь немногие кунштюки, но в их числе почти всегда два самых излюбленных и знаменитых: трюк с манго и трюк с корзиной. Оба фокуса действительно очень красивы.

Фокусник насыпает на каменный пол террасы отеля немного песку, епрыскивает его водой, втыкает в него зерно мангового дерева и накрывает его платком. Через несколько мгновений вырастает маленькое манговое растение. Фокусник снова поливает его водой, опять закрывает его платком и бормочет при этом разные таинственные слова. Платок поднимается все выше и выше, а когда он снимает его — под ним стоит свежее манговое деревцо, вышиной около трех четвертей метра.

Этот фокус можно увидеть только на Востоке, тогда как волшебная корзинка иногда исполняется и в Европе. Девочка вползает в странную по форме корзину, нижняя плоскость которой значительно больше верхней, затем корзинку накрывают крышкой. Фокусник берет острую саблю и протыкает корзину в разных местах. Когда корзину открывают — девочка появляется невредимой или же выходит по зову фокусника из соседней комнаты.

Кроме этих главных кунштюков индус показывает целый ряд более простых фокусов. Он устраивает исчезновение яиц из мешка, удаляет картофель из под маленьких медных колоколов, соединяет на глазах зрителя порванную нитку и т. п. Но, обычно, демонстрируется только шесть или семь традиционных номеров. Фокусники больших индийских отелей учитывают, что туристам время дорого, да и вообще, они отличные дельцы.

Для того, чтобы увидеть действительно интересных фокусников, с репертуаром многочисленных и своеобразных трюков, надо походить по базарам северо-индийских городов, где восточная жизнь пульсирует наиболее интенсивно. Только здесь можно по-

знакомиться по настоящему с народом, наблюдая, как он торгуется на толкучке, развлекается и бездельничает. Индусы продают здесь свои красивые пестрые вещи, не пряча их от европейцев, которые, незаметные в многотысячной толпе, непрерывным потоком текущей по узким переулкам, могут свободно совершать свои закупки и беспрепятственно делать свои наблюдения. Здесь разбираешь кашемировые материи и шелковую парчу, ищешь древние статуэтки с изображением Будды, выторговываешь индийского божка на медном рынке или какую-нибудь другую безделушку на память, смотришь на группы без конца торгующихся покупателей, разглядываешь почтенных мастеров золотых и серебряных изделий, черные камни которых никогда не перестают куриться, радуешься при виде хитрых физиономий суконных торговцев — величайших на Востоке плутов, или жеходишь в маленькие, похожие на кукольные комнаты, мелочные лавочки, для того, чтобы наполнить розовым маслом один из тех крошечных кувшинов, в которых верующие женщины приносят домой священную воду.

Так было в Джайпуре, Агра и Дели и, прежде всего, в Бенаресе, в этом священнейшем и грязнейшем из всех индийских городов. Здесь я ежедневно бродил в поздние после-полуденные часы по самому красочному и оживленному кварталу базара, где расположившиеся на колючих цыновках факиры показывали свое жуткое искусство, где боизы в разодранных и рваных рясах, усевцевали кающихся людей, где певицы и танцовщицы кружили во славу Шивы свое гибкое тело в уличной пыли, а всевозможные фокусники разырывали различные шутки. И каждый раз, на определенном углу одной из улиц, какой-то невзрачный человек показывал мне два предмета, заинтересовавшие меня настолько, что, в конце концов, я купил их за бесценок: это был ларчик из сандалового дерева и футляр из шерсти: не зная секрета, их нельзя было ни открыть, ни закрыть. При этом, продавец рассказал мне, что он знает многие другие, еще более поразительные фокусы и что он охотно придет ко мне вечером в отель. Если же мне не понравятся его кунштюки, то я вправе ничего ему не заплатить. Что он имеет более 900 аттестатов и что высокопоставленные

покровители неоднократно награждали его драгоценными подарками, например, недавно, на банкете у губернатора. Так как я ничем особенно не был занят, а освещение в индийском отеле настолько мизерно, что даже нельзя пересмотреть собранные за день фотографии, не говоря уже о невозможности прочесть газету, то я согласился. Мы условились на 8 часов вечера.

Для начала — я жду его больше часа. Тем временем мой слуга успел приготовить комнату отеля и осветить ее полдюжиной керосиновых ламп. Наконец, — раздается стук и входят двое мужчин. Впереди, — неизвестный, который не спеша выходит на середину комнаты, отвешивает поклон и выражает на безупречном английском языке свою радость по поводу того, что он может доставить мне удовольствие своим искусством. А за ним, с мешком на спине, появляется человек, стоявший на углу, на базаре. Очевидно — это господин и слуга, или мастер и ученик. Неизвестный сравнительно молод и выглядит очень элегантно. Под поясом белоснежного цвета на нем длинная магометанская куртка из черного шелка, а на голове светло-желтый шелковый тюрбан. Его гладкое выхоленное лицо ничего не отражает. Маленькие усики кажутся приклеенными, глаза усталые, без блеска. Манеры бесцветные, но проворные. Говорит он тихо, вежливо, но все же с каким-то дерзким превосходством.

Он тотчас же спрашивает, можно ли начинать. Я могу подойти к нему так близко, как мне вздумается, прибавляет он. Я могу даже сесть рядом с ним или перед ним — это безразлично, все равно его фокусы останутся для меня навеки темными. Без дальних слов, я усаживаюсь около него, в то время, как он раскладывает с помощью своего спутника на ковре все свое имущество. Затем он доверху засучивает рукава своей куртки и начинает. Фокусы следуют один за другим. Безпримерно уверенно, с приятной элегантностью и с той самоочевидностью, которая создает особую прелесть подобных представлений. В большинстве случаев — без приготовления и без помощи каких-либо приспособлений. В сопровождении все той же масляной улыбки, тех же заученных джентльменских манер и стереотипных жестов выхоленных рук. Несмотря на обостренное внимание, мне ни разу не

Удается разгадать его секрет, даже в тех случаях, когда он, по моему желанию, повторяет фокус два или три раза. Он показывает, между прочим, следующее:

1. Он ставит на ковер сосуд с водой средней величины и показывает мне маленькую утку из жести. Я должен взять ее в руки и рассмотреть со всех сторон; но кроме примитивной детской игрушки я ничего не вижу; тогда он сажает ее на воду, а сам опускается на корточки, на расстоянии около двух метров от сосуда и заставляет утку исполнять по команде всевозможные упражнения: нырять и плыть под водою, снова появляться на поверхности, плавать с поворотами вправо и влево и т. п.

2. У меня в кошельке рупий, говорит он, который принадлежит не мне, а ему. Он сейчас докажет это. Я должен лишь бросить эту монету на пол. Так как она не моя собственность, то она не пожелает вернуться обратно в мой кошелек. Он предлагает мне испытать это и поднять рупий с пола. Но когда я нагибаюсь, монета отпрыгивает от меня. Я следую за ней, нагибаюсь быстрее — она снова отскакивает. И так далее. До тех пор, пока фокусник не поднимает ее и не прячет в свой карман.

3. Служитель приносит ему прежний сосуд с водою, и, кроме того, два пакета с разными сортами песку, смолотым в тонкий порошок: один сорт красно-коричневого, другой — серо-желтого цвета. Фокусник сыпает в сосуд сначала песок первого, затем второго сорта и каждый раз основательно мешает при этом. Затем он опускает руку в воду и вынимает песок — сперва одного сорта, затем другого, и рассыпает его совершенно сухим по полу.

4. Листок папирсной бумаги разрывается непосредственно перед моими глазами на вертикальные полосы, которые затем скатываются в шарик. Когда я его разворачиваю, то листок бумаги имеет, правда, вертикальные складки, но он не разорван.

В распоряжении фокусника около сотни подобного рода трюков. Он проделывает их с тем большим рвением, чем сильнее возрастает мой интерес. Иногда он дает краткое разъяснение. Незаметно для меня, представление превращается в урок. Теперь я уже не саиб, не европейский барин, но ученик, которому открываются последние тайны искусства индийских фокусников. Фокусы

разъясняются один за другим. Он медленно показывает, как выполняются отдельные купюшки. Все с той же ничего не говорящей улыбкой, с теми же небрежными движениями рук. Конечно, за особое вознаграждение, размер которого, равно как и гонорар за весь сеанс — он всецело предоставляет на мое усмотрение.

Его речь льется, как водопад и скоро достигает высокомерного самовосхваления. Все продемонстрированные номера изобретены им самим и отличаются от трюков других и без того гораздо более неловких фокусников — своей простотой и легкостью усвоения, несмотря на крайнюю их изысканность. Конечно, это не совсем так. Многие из его фокусов я видел в других местах и не в худшем исполнении; кроме того, большая часть их, несмотря на относительную простоту основной мысли, требуют большой технической сноровки.

Действительно очень красивый фокус с уткой, основан, например, на том, что в ту минуту, когда фокусник берет игрушку из моих рук, он прикрепляет к ней при помощи воска нитку, которую, опускаясь на корточки, он прилаживает к большому пальцу ноги. Так как он всегда сидит с поджатыми под себя ногами, то все движения ноги, необходимые для управления уткой, остаются скрытыми. В то время, как утка проделывает свои упражнения, он кажется сидящим совершенно неподвижно. Жестяной сосуд, служащий бассейном для плавания, имеет двойное дно, куда и попадают те немногие капли воды, которые могут просочиться чрез отверстие, проделанное для нитки.

Еще более прост в своей основе фокус с двумя сортами песка, который обычно кажется зрителям совершенно непостижимым. Секрет его объясняется тем, что большинство людей не отдадут себе отчета в тех законах физики, которым обусловлен куништюк. Достаточно положить обе пригоршни песка осторожно на дно сосуда, одну на правую, другую на левую сторону, для того, чтобы можно было, правда, уверенной хваткой, вынуть его совершенно сухим. Вода не так уж быстро оказывает свое воздействие на распыленные вещества. Она проникает в них крайне медленно. Естественно, что при смешивании нужно быть осторожным и не доводить пальцы до дна. Но, тем не менее, песок всплывает в доста-

точном количестве на поверхности воды, так что зрителя нетрудно ввести в заблуждение. При фокусе с папиросной бумагой, предварительно складывается второй лист точно таким же образом, как и тот, который должен быть разорван, так что сгибы одного листа соответствуют линиям разреза другого. Затем его скатывают в маленький шарик. Этот шарик держится между большим и указательным пальцем правой руки, одновременно с верхним правым углом того листа, который собираются разорвать. При скатывании полосок, заготовленный шарик лежит, таким образом, там же — между большим и указательным пальцем, которые сворачивают шарик. Теперь дело лишь в том, чтобы быстро удалить шарик, состоящий из разрезанных частей, забрасывая его в рукав или в рот. Заготовленный же шарик удерживается между пальцами и предъясняется зрителям.

Вышеупомянутые фокусы с манго и корзинкой мой фокусник не выполняет. По его словам, они настолько заиграны в портовых городах, что он давно уже пренебрегает ими, предпочитая показывать что-нибудь новое. К тому же, он их, вообще, не любит, несмотря на сильное впечатление, которое они производят на европейцев. Он считает их неуклюжими и не художественными. То, что в несколько секунд вырастает на глазах у зрителей, вовсе не есть манговое дерево, а так называемое индийское резиновое дерево. Это удивительное растение имеет ту особенность, что его можно сжать до величины детского кулачка. Но стоит только распустить его в каком-нибудь месте или немного подтолкнуть, то оно развертывается само собой. Такие резиновые деревца, различные по величине, фокусник держит спрятанными под платком и поочередно втыкает их на зерно манго. В сущности, зритель должен был бы насторожиться, наблюдая физиологически невозможный факт: при этих кунштюках с манго, даже при последнем, самом высоком дереве, все еще сохраняется зерно, которое в действительности давно должно было бы быть поглощено молодым ростком. Но удивление зрителей столь велико, что они над этим не задумываются.

Фокус с корзинкой, пожалуй, еще проще. Фокусник пускает в ход тонкую, гибкую шпагу, которая при каждом уколе огибает

лежащего в корзине человека, проходя по жестяному каналу на окружности корзины. Благодаря весьма своеобразной форме, корзинка кажется значительно меньшей, чем на самом деле; при некоторой ловкости ребенок может притаиться в выпуклых боковых частях и прижаться, подобно змеи, к наружным стенкам; фокусник смело встает в корзинку, так как вся средняя часть ее пуста. Иногда фокус осложняется исчезновением девочки. В таких случаях корзинка имеет двойное дно, которое поднимается кверху пружиной и прикрывает лежащее в выпуклой части корзинки тело. Из соседней комнаты выходит другая девочка, такого же роста и с сходными чертами лица. Ведь все индусские дети кажутся европейцу похожими друг на друга.

Последними разъяснениями фокусника наша программа исчерпывается. За исключением вопроса о гонораре и так называемом «маленьком подарке»; но на этот раз их разрешение было представлено всецело на мое усмотрение, так что затруднение, повидимому, не велико. К тем двум серебряным монетам, которые фокусник сумел выудить у меня во время представления — я прибавил еще пять рупи. Куда девались вдруг его масляная улыбка, хорошие манеры и небрежные жесты. Предо мною внезапно стоял фанатик с пеной у рта, готовый излить на меня всю свою ненависть к чужеземцам. В ярком негодовании он швырнул к моим ногам деньги и начал буйствовать, словно помещанный. К счастью, я уже пять недель путешествовал по Индии, и успел ознакомиться с местными обычаями и правами. Поэтому я тотчас же позвал хозяина отеля и спросил его, достаточна ли предложенная мною сумма. Тот решительно взялся за дело и без церемонии вы проводил фокусника за дверь, совместно с его спутником, который вмешавшись в дело тоже потерял свой прежний кроткий вид. «Изготавливайте рупи из брючных пуговиц», кричал им вслед хозяин. Директора индийских гостиниц люди с юмором. Они обретают его, благодаря общению с подобным сбродом. Итак, вечер с фокусником-джентльменом из Бенареса закончился точно таким же образом, как и все в этой стране: ссорой о грошевом бакшише.

ПРАЗДНИЧНЫЕ НОЧИ В БИРМЕ.

До последнего времени в Бирме не существовало публичных платных зрелищ. Какой-нибудь состоятельный покровитель искусства целиком оплачивал то или иное театральное представление и каждый желающий мог придти и смотреть. Поскольку хватало мест, а под открытым небом их было довольно много. Таким образом, в этой прекрасной, счастливой стране сценическое искусство не вовлекалось в торговый оборот. Танцовали или смотрели, как танцуют другие. Без стеснения и без забот, а, главное, не сознавая, что и здесь, в сущности, скрыто хозяйственное предприятие. По-княжески оплачиваемые туземными меценатами Рве-труппы — должны были развлекать народ, не взимая с него никакой платы. Толпы зрителей, отличающихся в Бирме неизменно хорошим расположением духа — приходили, следовательно, в гости к земляку, который не требовал даже благодарности. Устройство зрелища было добровольным и понятным самим по себе актом. Столь же само собой понятным, хотя и более добровольным, как учреждение благотворительных заведений в Европе, которые доставляют титул коммерции советника или что-либо официальное в том же роде, и в силу этого является не только богоугодным, но и человекоугодным делом. У нас основывают сиротские дома и церкви, а в Бирме — театральные зрелища, и довольствуются тем, что радуются при виде тихой, но устойчивой заинтересованности народа, искренность которой усиливается еще тем обстоятельством, что эти празднества устраиваются не так уж часто, а, главное, не регулярно. Богатый человек хочет таким путем выполнить лишь обязательство, которое он вынужден, согласно общему мнению, без оговорок взять на себя, ради выравнивания социальных контрастов. Народ издавна привык считаться с этим, как с его неотъемлемым правом.

По крайней мере, до недавнего времени. Теперь — все изменилось. Правда, эти меценатские представления изредка еще устраиваются. В большинстве случаев, однако, теперь взимают входную плату, хотя, благодаря огромному стечению народа, она и невелика. Бирманцы переняли это нововведение от английских кинематографических предприятий, рассчитанных на платную публику. Местные труппы танцоров и комедиантов играют, поэтому, в настоящее время чаще, чем прежде, и, конечно, гораздо хуже. Так как их представление не субсидируется добровольным жертвователем, то они содержат меньший по количеству и худший по качеству персонал и довольствуются менее блестящей внешней рамкой. Костюмы стали проще и носятся дольше, чем прежде. Весь технический аппарат лишен прежней тщательной аккуратности и блистательной чистоты. Таким образом, даже в Бирме, кино бросает свою тень на издавна укоренившееся, полное блеска, искусство.

К счастью, мне удалось еще увидеть старую, прославленную труппу Нро Seing'a, которая считается лучшей и самой любимой в стране и поэтому довольно часто получает приглашение играть на дому. Иногда она играет и за входную плату. Как-то раз, за вечерним чаем в Minto-Mansion-отеле в Рангуне, много лет живущий в стране английский инженер, назвал директора и первого актера этой труппы — бирманским Генри Ирвингом. По его словам, публика приходит в бурный восторг при одном лишь упоминании его имени. Мне пришлось свершить восьмичасовую поездку по железной дороге из Рангуну в Тоунгу, где эта труппа объявила представление на следующий же день после моего прибытия в Бирму. Причем, только одно представление, на одну ночь. После чего она предполагала отправиться вглубь страны, в таинственные местности, куда нельзя попасть по железной дороге.

Уже через четверть часа, попутчик англичанин осведомился у меня (как полагается каждому попутчику англичанину) о цели моей поездки, и насторожился, когда я ему назвал Тоунгу. Он ни разу там не был, хотя и живет в Бирме уже 12 лет, и не представляет себе, какие дела могут завлечь в Тоунгу европейца, к тому же совершающего кругосветное путешествие. По его мнению — мне

дали плохой совет. Насколько он знает, мне негде переночевать даже на вокзале. А об европейской гостиннице в Тоунгу не имеют понятия. Мне лучше следует проехать прямо в Мандалай.

В конце концов, я вижу себя вынужденным разъяснить ему, что я предпринял 8-часовую поездку на экспрессе единственно для того, чтобы увидеть труппу танцоров. Сперва ему показалось, что он ослышался. Но когда я еще раз подтвердил ему, что еду в Тоунгу исключительно ради странствующих комедиантов, он совершенно растерялся и долго смотрел на меня в изумленном молчании. Неужели подобные люди еще встречаются. Ведь в остальном, я произвожу на него вполне благоприятное впечатление. Джентльмэн в погоне за туземным театральным сбродом! Странно. Да, уж эти немцы! Неисправимые идеалисты и чудаки, какая-то особенная раса. Приходится только удивляться. Во всяком случае, я внушил ему приятное успокоение, что пока на земле странствуют подобные мне люди, которые вместо того, чтобы изучать биржевые бюллетени и подводить баланс, пишут неинтересные книги о неинтересных вещах — ибо, конечно, он не понимает, чем могут заинтересовать бирманские танцы — до тех пор Англии не грозит, со стороны Германии, серьезная конкуренция на мировом рынке.

В Рангуне мне дали в качестве проводника и переводчика молодого бирманца, интересующегося искусством своей родины и хорошо разбирающегося в художественных вопросах. Забавно видеть, как серьезно он понимает свое назначение, и даже в мелочах подчеркивает, что он спутник, а не слуга. Он сидит в вагоне 2-го класса и одет безукоризненно. Тщательно чисто, как все бирманцы, со вкусом и с любовью к настоящим, ценным тканям. Он носит пояс из темного муара и короткую куртку без воротника, а вокруг блестящих черных волос, сплетенных в узел на голове — гладкий бирманский тюрбан из золотисто-желтого атласа. Каждый раз, когда поезд останавливается, он подходит к моему окну и спрашивает, не желаю ли я прохладительных напитков, и не может ли он быть полезен чем-нибудь. Он осведомляется также о плане моего путешествия по Бирме, рекомендует одно и отсоветывает другое, раз'ясняет различные особенности страны, ее нравы,

обычай, учреждения — все в тоне любезного распорядителя, с почтительной сдержанностью и все же не без оттенка того собственного достоинства, которое столь привлекательным образом отличает монгольско-бирманскую расу.

Около половины восьмого мы прибываем в Тоунгу. Начальник станции телеграфировал из Рапгуна, чтобы мне приготовили ужин в помещении вокзала. Около 9 часов — мы медленно отправляемся в путь. Вскоре, в темноте обрисовались очертания гигантской палатки, и многие тысячи темно-желтых огоньков за сверкали нам навстречу. Они горят на бесчисленных, расположенных вокруг палатки ларьках, повозках и столиках, на которых продаются всевозможные съестные припасы и напитки, сигары и сигареты, неизбежный бетель, разные духи и пряности, лакомства, цветы, веера и другие бирманские безделушки. Рве-представление длится до восхода солнца и посещается зрителями в количестве от 4 до 5 тысяч человек, которые хотя бы всем обеспечены в течение длинной тропической ночи.

И как обеспечены. Лакомое блюдо ценится в этой стране превыше всего. Едят охотно и много. Но не сразу и не в определенные часы, а небольшими порциями, притом с выбором и с изысканным усложнением. Бирманец умеет жить, и в такую ночь, всецело посвященную развлечению, он предается всевозможным наслаждениям. Здесь не только смотрят на танцы и прислушиваются к оркестру, играющему между отдельными действиями. Здесь, прежде всего, флиртуют, особенно в антрактах. Женщины одевают на себя самые красивые платья и украшают свои высокие черные прически яркими цветами. Флирт играет в Бирме весьма важную роль. Бирманец — приятный и превосходный собеседник, умеющий наговорить женщинам любезности и оживленно поболтать о разных мелочах повседневной жизни. При этом все едят, пьют, жуют бетель и курят. Воздается редкая гармония. Непокколебимая уравновешенность в наслаждении приятными вещами соединяет здесь многие тысячи людей и выработывает высокую культуру общественной жизни. Кажется, что в Бирме живет праздничный народ. Они чувствуют себя ро-

жденными для радости и предаются удовольствиям жизни с требовательной готовностью; с таким очарованием, которое в ином месте не встретишь, даже на Востоке. Легкомыслие стало здесь мирозерцанием, и как таковое — в высшей степени симпатично. Хорошее расположение духа целой страны доставляет огромную отраду. Несмотря на свою беспечность эти люди определенно нравятся.

Густой свинцовый дым наполняет палатку. Здесь собрались четыре тысячи людей, и все четыре тысячи снабжены горящими сигарами. Наибольшие размеры — в руках у женщин. Знаменитая по величине «бисмарк-сигара», кажется дамской сигареткой, в сравнении с гигантскими сигарами бирманок. Несмотря на опасность пожара, никто не помышляет отказаться от излюбленного удовольствия. В Бирме живут безбидные люди, которые настолько любят увеселения, что вряд ли раздумывают о каком-либо государственном перевороте, но если бы вышло запрещение курить в палатке Рве — они подняли бы восстание. Единодушно и решительно. Потому что от этого запрещения пострадал бы весь народ. Даже 6-летние девочки выкуривают в такую ночь от 15 до 20 сигареток.

На представление Рве собираются решительно все: знатные и незнатные, богачи и бедняки, мужчины и женщины, подростки и маленькие дети. И все курят. В чистых праздничных одеждах, с радостными лицами. Весело настроенные и образцово воспитанные. Ни один мужчина не проявит себя шумно или грубо, никто из детей не кричит и не бегаёт взад и вперед. Все сидят большими полукругами на земле: на ковре или на циновках. Они тихо беседуют друг с другом или же сидят молча, целиком погружившись в наслаждение сигарой. Впереди, у самой сцены расположились группы знатных женщин и девушек, в одеждах из розового или светло-голубого шелка. А немного отступя — простой народ. Все держат себя одинаково: приветливо, с немного усталой веселостью наслаждающегося жизнью восточного человека, и с грациозными жестами благородной сдержанности.

Обвесто начинает играть увертюру. На довольно странных приспособлениях. Особенно бросаются в глаза два диковинные

инструмента, которые не встречаются в музыкальной практике других народов, и сразу обращают на себя внимание иностранца. Во-первых — Saing-Waing, аппарат из 18-ти настроенных барабанов, которые размещены по внутренней окружности довольно высокой, круглой рамки, шириною около $1\frac{1}{2}$ метров в диаметре. В эти барабаны бьют руками. Затем — Kyi-Waing, несколько меньший по размерам, но аналогично устроенный инструмент, состоящий из 22 настроенных конусообразных гонгов, не отличающихся по существу от инструментов яванского гамелана, и даже, пожалуй, от нашего металлофона (набор колокольчиков), но в этой своеобразной бирманской форме он также нигде не встречается.

Оба инструмента настроены диатонически, за исключением 4-й и 7-й ступени, которые отличаются только на $\frac{5}{8}$ тона, так что интервалы между 3-й и 4-й, а также между 7-й и 8-й ступенями не являются полутонами, как в европейской музыкальной системе. Оба инструмента требуют от музыканта большой ловкости. Особенно Saing-Waing. В то время, как Kyi-Waing, на котором играют, как и на нашем ксилофоне, двумя обшитыми молоточками — не требует перестраивания в иной тон, музыкант, играющий на Saing-Waing'e, должен все время держать свои барабаны на определенной высоте звука. При этом, инструменты настраиваются не при помощи натягивания струн, но путем обмазывания поверхности барабана смесью, похожей на нашу стеклянную замазку и состоящую из вареного риса и древесной золы, которая быстро расходуется от ударов руки, так что для поддержания нормальной высоты звука во время игры, необходимо снова и снова накладывать на барабан свежую пасту. Saing-Waing требует, поэтому очень опытных исполнителей.

Оба инструмента ведут мелодию, совместно с похожим на кларнет, единственным духовым инструментом бирманцев. На нем играют с большим рвением и с неменяющейся интенсивностью, причем в звуковом отношении, этот инструмент безусловно преобладает и определяет общее впечатление. Благодаря ему, оркестр приобретает резкость, которая не особенно согласуется с умеренными и мягкими тонами ведущих мелодию ударных инстру-

ментов. Во всяком случае здесь не может быть речи об изумительной цельности сходного с ним по составу яванского гамелана, в котором объединение инструментов одинакового тембра и звукового характера создает в высшей степени законченное впечатление. Кроме того, в полном составе бирманского оркестра имеется: один большой барабан и два малых, пара больших и две пары малых цимбал и от двух до четырех деревянных колотушек, сделанных из продольно разрезанных частей бамбука, которые мальчуганы ударяют друг о друга с изумительной точностью и уверенным чувством ритма.

Бирманцы принадлежат, впрочем, к наиболее музыкальным народам в мире. Их оркестр владеет неслыханно большим репертуаром, составленным из древнейших, старинных и новых произведений. В течение подобного праздника он исполняет около 100 различных померов. Всегда без нот и без дирижера. Восток, как известно, всегда обходится без этих, столь существенных для европейского оркестра, вспомогательных средств. Люди наделены здесь такой музыкальной памятью, каковая у нас выработана только немногими модными виртуозами, да и то с немалыми усилиями. Играют же здесь с сомнамбулической уверенностью в динамике и ритмике.

После бурного crescendo, музыка внезапно обрывается. В зале гасят свет и сверху спускается белое полотно. Непредвиденный номер производит сенсацию: знаменитейшая Pwe-труппа открывает свою почную программу кинематографической лентой. Конечно, по всеобщему желанию публики, что подтверждает шумное одобрение зрителей. Уже 10 часов. Представление только что началось, а мой поезд отходит в час ночи. Я не могу пропустить его, так как в Тоунгу европейцу негде переночевать, а в помещении маленькой индийской станции я уже однажды дождался наступления утра, и каждый раз, как в ежеминутно растворяемую дверь влетал москит, я давал клятву никогда не попадать в подобное положение, и даже мое страстное любопытство и желание увидеть танцы прекрасных бирманок не заставит меня нарушить эту клятву. Кроме того, я непременно должен вер-

нуться на следующий день в Рангун, чтобы увидеть представление марионеток, устраиваемое в связи с празднеством в нагоде.

Итак, я посылаю за сцену своего бирманца, чтобы вызвать Про Seing'a, с которым я и без того хотел познакомиться. Единственная моя надежда возлагается на его светскую любезность, которую мне расхваливали еще в Рангуне. Тем временем публика веселится во-всю и, повидимому, не вспоминает о своем собственном прекрасном искусстве. Наконец, молодой человек возвращается. В Европе не представляют себе, как здесь все это долго длится. Про Seing спит, докладывает он. Артист выступает лишь в половине четвертого утра, и до трех часов его нельзя будить. Итак, делать нечего. Я уже собираюсь покориться моей судьбе, как вдруг к моему стулу подходит молодой европеец, и вежливо осведомляется, как мне понравилось представление, и не может ли он быть мне чем-либо полезен. Он — инженер и заведует электрическим освещением, следовательно и всей кинематографической процедурой. Про Seing в этом деле ничего не понимает, но все же и он вынужден вставлять в программу каждого вечера большой кино-сеанс. Этого требует теперь публика. Победное шествие кинематографа достигло и Бирмы. Я наскоро рассказываю ему мои заключения: что я приехал из Гамбурга в Верхнюю Бирму вовсе не для того, чтобы любоваться истрепанными европейскими кино-лентами, которые не производят в ужасном дыму четырех тысяч гигантских сигар никакого впечатления, даже если улучшить их качества, что я предпочел бы увидеть бирманские национальные танцы в исполнении превосходной труппы. Про Seing'a для того, чтобы впоследствии рассказать об этом своим землякам. Я присоединяю, что самим бирманцам будет, вероятно, крайне досадно и оскорбительно для их столь симпатичной мне национальной гордости, если я ничего не смогу сообщить о танцах и играх их страны — если я буду вынужден написать, что лучшая труппа, из-за артистической репутации которой я приехал сюда, к моему величайшему изумлению, мало ценит свое самобытное искусство и заполняет большую часть вечера демонстрацией плохих кино-пьес. Пусть он поступит в данном случае по своему усмотрению и предпочтет в данный момент возбудить

неудовольствие 4-тысячной толпы, нежели впоследствии узавить оскорбленную гордость целого народа.

Удалось ли мне действительно убедить его или же, попросту, один европеец пожелал оказать любезность другому европейцу — это безразлично. Так или иначе, англичанин вскоре соглашается прервать кино-сеанс. Пока это осуществляется, проходит еще добрых полчаса, но затем дуговые лампы снова с шипением вспыхивают и без промедления начинаются танцы, так что до отхода поезда мне удалось все же увидеть не мало прекрасных вещей. Да и неудовольствие публики не было уж так велико. После продолжительного, преисполненного сожаления вскрика, они снова закурили свежие сигары и следят теперь за своими национальными играми с той же своеобразной сдержанностью, явственной, но уравновешенной заинтересованностью.

Занавес поднимается. На сцене неподвижно сидят 16 девушек — по четыре в каждом из четырех рядов. Они очень живописно расположены — словно шахматные фигуры. В костюмах, по окраскам напоминающих цвета пастели, с пестрыми цветочными венками в волосах и с богатыми, но изящными металлическими цепочками на шее и на конечностях. Пока музыка играет краткое вступление, они смотрят на нас с веселою улыбкой. Затем они поют хором. Стройно, негромко и немного академично. Древнюю, торжественную песнь, прелюдию к ночному празднеству. Обращение к богам. Не сильными, но очень красивыми головами. Чисто, точно и приятно. Звуки их привлекательны и для европейского слуха, хотя все же достаточно чужды.

Бирманцы не знают хроматической гаммы. Они пользуются лишь целыми тонами, и берут три тона мажорной последовательности (С, F, G) и два тона минорной (E, A), так что возникает известное сходство с грегорианскою системой 6-го столетия по Р. X. В противоположность индусам, которые иногда прибегают к контрапункту, но никогда не пользуются гармониями, бирманцы обладают, хотя и очень простым, но все же гармоническим строением, опирающимся исключительно на созвучия 1 и 5-й сту-

пении — тоники и доминанты. Они предпочитают, следовательно, пустые квинты, возведение в систему которых не так уж неприятно, тем более, что музыкальный слух европейца уже давно примирился с некогда столь порицаемой гармонической проблемой, так называемых параллельных квинт. Известная пустота постоянного построения на квинтах кажется нам даже чем-то характерно восточным, что усиляется еще чувственным воздействием своеобразных инструментов оркестра. Во всяком случае, бирманская музыка звучит значительно более приемлемо для слуха, нежели шум южно-индийского храмового танца, хотя она далеко не достигает красоты тонкой трогательной игры на суринги аккомпаниаторов Шири в Гвалипоре.

Сначала поет одна из девушек. В довольно темной тональной окраске и с выражением. В то же время, перед группой девушек, продолжающих тихо сидеть, начинает танцевать маленькая девочка, почти ребенок. Очень ловко, грациозно, и очень музыкально, слегка гротескно, с точно размеренными движениями, словно движимая чужой волей. Совсем как марионетка. Стремительно, словно на пружинах. В движение вовлекается все тело. Ладонь, нижняя и верхняя часть руки устанавливаются под различными углами, точно так же, как и ступни, ноги и бедра. При этом она все время выбрасывает свои члены, словно они привешены на проволоке. Только после этого вступления следует молитва: призывание Будды в 4-х позициях. Маленькая солистка-танцовщица садится посередине, перед группой девушек. Четыре раза раздаются в оркестре сдержанная дробь барабанов и цимбал. В первый раз — девушки поднимают к лицу веера из слоновой кости, украшенной серебрянными гвоздями, при втором звуке — они низко склоняются вперед, пока их лбы не коснутся земли, при третьем — они медленно отгибают туловище в прежнее положение и застывают, держа веер в неподвижной торжественной позе до тех пор, пока не смолкает последний вихрь музыки. Дозарит лучезарный Будда своим светом всех сидящих внизу, и направит их к добрым делам. Так примерно заканчивают они, распевая в растянутых, ритмически однообразных звуковых рядах. Их танцевальная молитва окончилась благочестивым пожела-

нием, к которому может присоединиться каждый, к какой бы религии он не принадлежал.

После того, как исполнители заручились благоволением Будды — высшего и важнейшего покровителя ночного праздника, начинается выполнение танцевальной программы. С величайшей точностью соблюдая одновременность движения, девушки постепенно выпрямляются из сидячего положения и встают. Они буквально разворачиваются. Платки матового цвета, в которые они были закутаны, спускаются теперь по телу на подобие шали и дают возможность увидеть вычурные танцевальные костюмы, сшитые по образцу древних придворных одежд. Бирманский жакет без воротника, с круглым вырезом на шее, — снабжен, в отличие от повседневной одежды, упругими частями, которые топорщатся на талии и на бедрах. Розовые, светло-голубые, зеленые, как резеда, и светло-желтые, спускающиеся до ног, набедренные платки, так называемые *Longyi*, — сдерживаются вытканными черным шелком и золотом поясами. Богатые украшения спадают с шеи на грудь, а на руках висят усеянные большими рубинами золотые браслеты.

В целом создается прекрасное, пронизанное древней культурой впечатление. Фигуры девушек удачно выделяются. *Longyi* крепко натянуты на бедра и тесно охватывают ноги. На подобных празднествах, бирманцы не отказывают себе в полном обнаружении прелести их женщин, хотя, подобно всем восточным народам, они сохраняют обычай целиком закрывать тело танцовщицы одеждой. Им непонятно, как могут в Европе танцевать с обнаженными руками и ногами и одевать на себя просвечивающие или же слишком короткие материи. Человек восточной культуры, крайне неохотно показывающий женщину посторонним людям, требует, чтобы и публично выступающие девушки воздерживались от сколь либо непристойного обнаружения тела.

Поднявшись на ноги, девушки начинают танец. Их выразительные движения как бы пробегают перед зрителями в ритмическом чередовании различных положений корпуса, и с вовлечением в действие рук и ног. Обрисовываются не только фигуры, слагающиеся из отдельных членов тела, как у индийских тан-

цовщиц, но и цельные линии тела, простирающиеся из винтообразно изогнутой постановки корпуса, напоминающей извивы штопора. С согнутыми коленями, с втянутым телом, с ввернутыми внутрь плечными лопатками и откинутой назад головой, — они несутся легким шагом и сочетают угловатые положения рук и ног (которые можно было наблюдать у танцовавшей во вступлении девочки) в последовательный ряд чарующих, но типичных и постоянно повторяющихся танцевальных движений. Кажется, будто их члены прикреплены к ниткам; как будто не они сами танцуют, а кто-то за них исполняет танец. Они взлетают и прыгают, словно воспроизводя позы ангелов Рафаэля. Создается законченная и своеобразная картина — ряд живописных актов, но не подлинно выразительный танец. Сочиняется парадфраза — переложение на весьма разработанный, но простой и стереотипный язык движущихся членов тела. Бирманки исполняют игру тела и его членов, но не подвергают переработке первичное чувство радости, согласно всем правилам искусства.

Это явственно обнаруживается в следующем затем танцевальном хороводе. Девушки становятся в один ряд друг за другом и начинают ходить в простых, извивающихся фигурах, отбрасывая ноги назад, и поворачивая корпус на $\frac{1}{16}$ оборота вправо и влево. Они сохраняют при этом винтообразно изогнутое положение тела с заученными угловатыми позициями рук и ног. Они исполняют танец по определенному шаблону. На глаз европейца красивые девушки крайне похожи друг на друга, рост и фигура у всех одинаковые. Кажется, как будто контур одной из них вырезали и изготовили по этому шаблону всех остальных девушек. Все они проделывают то же самое и точно таким же образом, одинаково проявляя свое умение и неумение. Никто не может сказать: вторая особенно красива, шестая особенно изящна, а одиннадцатая танцует особенно хорошо. Все они красивы, все изящны и все танцуют отлично. Бирманские танцы основаны на систематическом однообразии в тесном смысле слова, — на схематизации: танцы, прыжки и шаг девушек передают как бы фигуры стенового рельефа. Заполняя собой пространство и размеренно дви-

гаясь в нем, они декорируют его. Они дают гимнастические упражнения под музыку: изображение красиво одетого, хорошо сложенного женского тела, в марионеточной игре отдельных его членов. Это не лишено оригинальности, но все же определенно отражает влияние Индии и Китая. Религиозный характер вступительного танца безусловно обнаруживает индийские черты; позиции рук и ног, без сомнения восходят также к индийским образцам, в то время, как стилизация под куклу напоминает манеры китайских и японских женщин. Однако, приветливая веселость и чувственная прелесть, естественно-беззаботная, целиком отдающаяся удовольствию радость игры, которая пронизывает целое и кажется европейцам столь симпатичной, является собственным достоянием бирманки. В этом у нее нет соперниц среди восточных женщин, даже среди японок.

Девушки танцуют долго. Наконец, они все же сменяются, а именно шестнадцатую мальчиками. Четырежды-четыре как-будто является в Бирме священным для танца числом. Они одеты в пурпурно-красные, длинные платья, вышитые большим количеством золота; их щеки вымазаны мукой, как у наших клоунов. Впрочем, я не мог отгадать смысла этой косметической тонкости, так как их эволюции не производят гротескного или комического впечатления. В руках у них толстые палки, и они исполняют нечто среднее между хороводными танцами и гимнастическими упражнениями с шестами. Они перерезают сцену во всех направлениях, расходятся, вновь соединяются, смыкаются по два и по четыре человека, образуют различные фигуры и при этом перебрасывают свои палки через головы на лопатки, на живот и на грудь. Это очень напоминает упражнения, которые показывают наши учителя гимнастики на школьных праздниках, только здесь они выдержаны не так строго по-военному, а более ритмично и музыкально. Мальчики проделывают все движения округленно, чисто и игриво, пританцовывая так же, как девушки. Но так как, несмотря на выдающуюся выучку, делающую честь их руководителю, изобретательность их очень значительна, и живописная прелесть условно вымуштрованных подростков невелика, то эти упражнения не надолго захватывают внимание.

Эволюции мальчиков также сопровождаются пением. Вообще, у бирманцев существуют только танцы, соединенные с хоровым пением. Собственно говоря, много и нет на всем Востоке. Танцы без слов — продукт европейского оскудения. Вместо того, чтобы подкрепить хореографическую форму пением стиха и инструментальным аккомпаниментом, мы довольствуемся обоснованием ее на присутствии ей ритмически-музыкальных свойств, которые подчеркиваются, кроме того, ударными инструментами, кастаньетами, тамбуринами или же хлопанием в ладони. Правда, порою кажется, что в Бирме танцуют не то, что поют. В противном случае девушки должны были бы иначе выступать при исполнении эротических песен. Повидимому, их строфы достигают в обрисовке некоторых, на всем свете излюбленных ситуаций — максимальных возможностей. Ведь мы находимся в Бирме — в благословенной стране, где каждый вид наслаждения и удовольствия взаимно признается всеми, и где вообще не принято скрывать слишком-человеческие деяния. Эти ночи созданы не для притворных скромников — этот сорт людей вообще не известен бирманцам. В Бирме развлекаются. Здесь весь год царит карнавал. Весел за жаркими днями наступают и долгие ночи.

В качестве третьего номера программы выступает семейство акробатов. Но их кушпитюки не отличаются пластикой и не поражают преодолением особых трудностей. Так что не только я, но и бирманцы, остались довольны, когда через несколько минут появилось что-то новое. Представления Рве рассчитаны, повидимому, на большое разнообразие. Теперь следует пьеса, сочиненная по всем правилам: с пением, танцами и словесными диалогами — нечто в роде оперы. Все пьесы здесь — оперы. В каждом театральном представлении — поют. В понимании Востока театр и жизнь не соприкасаются. Театр ведь игра, назначение которой заключается в том, чтобы помочь нам выкарабкаться из жизни и преодолеть действительность, хотя бы на несколько часов.

По середине заднего плана сидит на золотом павлиньем троне король: страшный и мрачный. Такой, каким на Востоке хотят видеть властелина. Рядом с ним стоят четыре министра: по два

с каждой стороны, скрестив руки, и с благообразными лицами. Двадцать девушек сидят на полу по двум косым рядам, идущим с правой и левой стороны авансены в глубину, к царскому сидению. Пропев пару приветственных строк; они подходят по двое, поочередно, с церемониальными поклонами к трону, а затем испуганно убегают. Король держит совет. Т.-е. он говорит речь: громко и долго. Министры отвечают один за другим: еще более пространно. Объявив, что его сын убежал с принцессой в лес — король долго не может успокоиться. Министры утешают его и дают добрые советы. Смиренно и размеренно.

К сожалению, нам пора уходить. Через 15 минут отходит поезд. Заведующий освещением инженер, предлагает мне пройти кратчайшим путем, через гардеробную. Двадцать девушек сидят на дерне перед низкими зеркалами и разгримировываются. По углам лежит разный хлам. Вокруг беспорядочно расставлены ящики и сундуки. В одном углу варят рис и рыбу. А около лестницы, ведущей на сценические подмости, на полу лежит какая-то масса, завернутая в красное, как-будто — человек, неподвижный, как пакет. Словно утопленник, которого только что вытащили из воды и, накрыв, положили в угол. Инженер указывает мне на него, и мой бирманец почтительно обходит кругом. Это — Про Seing, величайший актер Бирмы; Лаубе, Митервурцер и Нижинский в одном лице: директор театра, режиссер, актер, певец и танцовщик, рапсод и комик. Итак, я всетаки увидел его, хотя и спящим. В виде свертка под ведущей на сцену лестницей. Он лежит словно состарившийся комедиант маленькой европейской странствующей труппы. Никто не обращает на него внимания. Между тем, на сцене следует номер за номером. Уравновешенное спокойствие публики ни разу не нарушается, ни разу не раздается одобрительный шум зрителей. Все берегут себя. Ведь все это только вступление к великому событию, имеющему произойти ночью, и ничто в сравнении с тем, что покажет великий Про Seing. Но в половине четвертого утра, когда музыкант, играющий на Saing-Waing'e, продолжительной дробью на низко настроенных барабанах, возвестит о выходе любимца публики, тогда разразится буря одобрения 4-х-тысячной толпы, приветствующей

ни с кем не сравнимого актера. А до тех пор ему дают выпастся.

По дороге на вокзал бирманец рассказывает мне содержание пьесы до конца. Он много раз видел ее и запомнил главнейшие сцены. Когда принцесса разрешается в лесу от бремени младенцем, принц вынужден срубить дерево, дабы приготовить необходимое убежище для возлюбленной. Но дух дерева — Нат, так рассержен этим поступком, что насылает на принца безумие и лишает его памяти. Охваченный безумием принц бродит по лесу, забыв о принцессе, которой ничего не остается, как вернуться во дворец к королю и рассказать ему ужасную повесть. Конечно, сейчас же решают отправиться на поиски принца, но первое время ищут тщетно. Только после долгого испытания Нат проникается человеческой жалостью, происходит примирение, и принц получает обратно и рассудок и принцессу.

Бирманский театр ни что иное, как сказочный театр, религиозно-мистического происхождения. Как почти повсюду, в том числе и у нас в Европе. Он черпает свои сюжеты из религиозных легенд и доисторических героических хроник. Но прежние демоны и злые духи превратились в настоящее время в клоунов, которые выступают как стереотипные комические фигуры, разыгрывают свои шутки и вставляют более или менее грубую импровизацию, очень близко напоминающую маски итальянской импровизированной комедии. Они всегда играют на современном народном языке, тогда как торжественные беседы короля и министров, ведутся на древнем официальном языке двора, а эротические сцены преподносятся в формулах цветистого любовного языка, издавна известного на Востоке и культивируемого с особой заботливостью и по сие время.

К сожалению, современный фотосценический ящик и внешнее устройство сцены на время исполнения танцев и оперы — мало способствует созданию цельного впечатления. С тех пор, как в Бирме взимают плату за вход, предприниматели устраивают свои Руче-представления в палатке, с оборудованной по всем правилам сценой. Таким образом, им удается разместить большое количество зрителей, установить контроль, а главное — играть в зим-

ние месяцы. Прежде было иначе. Ночные празднества устраивались только в хорошую погоду и всегда под открытым небом, без применения искусственных декораций. Обычно играли и танцевали на открытой полянке вокруг дерева, или же в иной естественной обстановке, — среди природы, перед цветущим кустарником, на берегу пруда. При мягком свете южной луны, хороводы и сцены достигали несомненно совершенно иного впечатления, нежели теперь — в гигантской палатке, в дыму 4 тысяч сигар, при электрическом свете английского инженера и в чужеземной сценической обстановке, сочиненной и здесь по плохим европейским образцам.

Куда ни посмотришь — всюду Европа портит и губит. Через несколько лет здесь не найдешь уже ничего цельного и самобытного. Древняя пестрота восточной жизни исчезает безостановочно и безвозвратно. Трезвая рассудительность Европы накрывает, словно серым дождливым туманом, всю прежнюю красочность Востока. Чтобы вырваться из этой европейской рассудительности, путешествуешь через моря и земли, вверх и вниз по рекам, через горы и долины. Но, словно проклятие, нас преследует европейский хлам. В настоящее время не подлежит сомнению, что приукрашенная европейская посредственность вступает в период мирового владычества. Кто хочет увидеть последние остатки самобытного и своеобразного проявления культуры, тому следует поскорее отправиться в путь. Ибо вскоре наступят сумерки.

БИРМАНСКИЕ МАРИОНЕТКИ.

В Рангуне, вокруг одной из бесчисленных пагод, справляется какой-то праздник. Сотни людей беспорядочно стремятся куда-то уже с раннего полудня. Все они давно уже исполнили свой долг, — принесли в жертву Будде цветы, маленькие щиты и пестрые флажки, так что вечер принадлежит им — вечер, когда горят тысячи желтых свечей на столиках продавцов, на высоких шестах странствующих мячал, на дышлах рикш и колясок, запряженных пони, перед домами и на низких потолках выходящих на улицу веранд, — когда тысячи пестрых огоньков поднимаются по контурам пагоды до самой вершины, откуда лучистый белый свет льется ясным блеском на город.

На одном углу площади сколочен очень широкий, крытый, дощатый помост, с узкой сценической площадкой, глубиною не более одного метра. Задним фоном служат богатые ковры, свешивающиеся с длинного бамбукового шеста, с вышитыми бирманскими пагодами и пестрыми домами и сценками. Ряд больших керосиновых ламп бросает сверху золотисто-желтый свет в помещение, представляющее собой театр марионеток, который бирманцы очень любят и охотно посещают.

И сегодня толпа наполняет собой широкую площадь. Ведь вход бесплатный. Представление организуется и оплачивается устроителями пагодного праздника. Поэтому каждый может придти и усесться на корточках перед будкой: мужчины, женщины и дети. Последние особенно многочисленны. Под конец они засыпают на земле. Ведь марионеточное представление длится целую ночь. А до окочания зрелища бирманец никогда не уходит. Разве только для того, чтобы поесть, попить или достать новые сигары. Устав, он тоже укладывается спать. Так же, как дети. Весь бирманский

народ похож на детей. Подобно им — он беспечен, любопытен, и жаден до зрелища.

Адский шум оркестра уже начался. Состав музыкантов с бамбуковыми колотушками — утроен. Мальчуганы-исполнители бьют с ожесточенным рвением. Через некоторое время раздается низкий удар гонга. Оркестр смолкает, чтобы сейчас же начать иную мелодию: аккомпанимент к прыжкам куклы, вышиной около трех четвертей метра, которая выводится сбоку; это бирманка — в типичном праздничном костюме. Она исполняет вступительный танец и молитву, без которых не обходится ни одно публичное представление. Сначала воздают богам то, что им подобает. После чего можно увереннее отдаться своим собственным удовольствиям. Она танцует совсем как девушки бирманских Pwe-представлений, только еще более гротескно, дико и беспорядочно. Движения этой марионетки уясняют схематичную вымуштрованность изобразительных средств в танцах Pwe-девушек. Ведь последние тоже танцуют так, как будто их члены приводятся в движение нитками. «Пусть все добрые духи храняют этот праздник», поет сопровождающий движения танцовщицы женский голос за ковровым занавесом, присоединяя еще очень много других благочестивых пожеланий, так что одно вступление длится целых полчаса. Затем ковры отдергиваются. Плоскость из белых платков образует теперь нейтральный фон. Чьи-то руки выдвигают на сцену два маленьких пластичных деревца, которые должны обозначать место действия. То, что теперь следует, происходит, стало быть, в лесу.

Сперва появляется нечто вроде тигра: гротескное чудовище с гигантской мордой, которая открывается и закрывается, словно пасть крокодила. Этим механизмом кукольник пользуется необычайно охотно. Кроме того, этот удивительный тигр все время выкидывает сальтомортале, вырывает деревья и ставит их на другое место, что, очевидно, должно означать, что он играет и развлекается. Наконец, он пляшет акробатический танец, исполнение которого нарушается слоном, который прыжками приближается с другой стороны, в сопровождении своего хозяина. Тотчас же завязывается жаркий бой между слоном и тигром. К вели-

бому ужасу хозяина, который рвет на себе волосы. Всякий раз, как слон наступает, тигр, кувыркаясь, отскакивает назад. Внезапно он прыгает через слона и бросается на человека. Тот быстро взлезает на дерево. Но тигр настигает его, и человек погиб. Слон и тигр исчезают теперь с поверхности, и сменяются двумя диковинными бурлескными животными, повидимому, изображающими буйволов. Они тоже выполняют крайне комичный поединок. Исход боя остается неопределенным. Затем на сцене появляются две обезьяны, которые прыгают с дерева на дерево, и исполняют верно подмеченный танец, раскачиваясь на бамбуковых шестах и проделывая массу других типичных для обезьян движений. За ними следуют два великана и, в заключение, появляется кающийся грешник, который ведет себя особо неистово, и словно сумасшедший, барахтается в воздухе, пока его не оттесняет в сторону, крайне смешной по своему виду, конь.

Подобно буйволу, тигру и слону, — благородный конь показан в облике настоящего чудовища. Все эти животные похожи на детские рисунки. У них совершенно неправильные пропорции тела, и множество диковинных сращений и искривлений. Кукольник может распоряжаться своими сверх-животными, как ему вздумается, совершенно не считаясь с реальностью и физиологическими особенностями различных пород. Он заставляет своих кукол двигаться невероятной походкой и проделывать всевозможные кунштюки. Он заставляет их летать и прыгать, кувыркаться и вертеться вокруг собственной оси, танцовать на голове, а затем снова двигаться важной, человеческой походкой. Независимо от закона тяготения и от ограниченности мускульных сил, обладая таинственной властью над свободным пространством. При этом кажется, будто они укушены мухой Цеце или каким-либо иным ядовитым, ввергающим в неистовое безумие, насекомым. Поэтому, все эти звериные поединки и звериные танцы заканчиваются ужасным взрывом бешенства, безмерные крайности которого свидетельствуют, по меньшей мере, о прочности конструкции кукол.

Наступает небольшая пауза. Оркестр играл непрерывно около двух часов. Как выдерживают это кларнетисты — совершенно

загадочно, хотя они и знают ухищрение банту-негров, и набирают воздух в щеки, держа его про запас, а затем, при израсходовании накопленного воздуха, стараются дышать через нос. По видимому сейчас начнется что-то совсем иное. Сцену перестраивают и обставляют относительно богато и реалистично. С правой и левой стороны сцены устанавливают по трону: с художественными сидениями, низкими столиками и пуфами, с дорогими коврами, подушками и с пальмой. Очевидно, в дальнейшем пойдет речь о двух странах, короли которых что-то затевают. Сначала выступают четыре министра; по два у каждого трона и в каждой стране. Они исполняют обычный танец, причем один из них особенно выделяется. Вероятно — он находится в руках лучшего кукольника. Затем их предоставляют, впредь до наступления дальнейших событий, вполне заслуженному покою и сажают на пол. Короли уже выходят с обеих сторон и начинают беседу. В растянутых тонах, очень торжественно и патетично. Это длится без конца. То говорит один король, то другой. Наконец присоединяются и четыре министра. Соблюдая очередь, и по восточному, пространно и многоречиво. Неудивительно, что, в конце концов, наше терпение истощается. Тем более, что звучный расцеп кукольника и шум оркестра заглушают те объяснения, которые нам пытается дать господин, понимающий по-бирмански. Поэтому около двух часов ночи мы удаемся. Еще ни один европеец не выдержал бирманской театральной ночи до конца.

Бирманские куклы изготовляются из твердой бумажной массы. Звери сделаны с резким уклоном к комическому гротеску, а люди изображены в жизненно-реальном облике, и носят тщательно подобранный, хотя и несколько фантастический костюм. Но они лишены индивидуальных черт и как-то приближены к маскам. Как многие местные изваяния Будды. Немые улыбки играют на их ровных беззаботных лицах. Это и все. Лишь иногда, а именно — среди комических фигур, попадаются уродливо каррикатурные головы. Они производят наибольшее впечатление, и являются промежуточным звеном между барочным зверьем и нехарактерными персонажами придворных и государственных санов-

ников. Кукольники и система проволок явственно видны зрителям. О создании иллюзии — не заботятся. В этом театре марионеток даны чистые формы игры. Да и почему бы не возвести здесь гротескное и необузданное в стройную систему: взглянуть на весь замысел, как на забавную шутку, как на легкое осмеяние скудной будничности и не преодолеть таким путём времени, пространства и прочие прекрасные вещи, раз само ведение действия, при помощи свободно висящих в воздухе кукол определенно наталкивает на это. Точное подражание природе явилось бы здесь наибольшим препятствием для проявления специфических выразительных средств. Чем дальше от условий человеческой ограниченности, тем сильнее эффект кукольной игры. Особенно, если технические вопросы разрешены так удачно, как в Бирме. Куклы так искусно висят на своих нитках, что хороший кукольник передает не только изящные и остроумные, естественные или крайне гротескные движения, но и достигает огромного разнообразия в последовательной смене позиций. Кукольник, который управлял танцами певицы в прологе и движениями одного из министров — блестяще доказал это.

Бирманские игры марионеток — по-видимому народное увеселение, примерно вроде северно-немецкого Kasperle или же Häppeschen в Кёльне, которые являются остатками некогда широко распространенных ярмарочных развлечений, и восходят к средневековому театру скоморохов. Ведь на всем земном шаре дети играют теми же вещами и теми же способами. Дети и взрослые. Как некогда у нас, так в настоящее время и в Бирме марионетки являются любимой игрой взрослых и детей.

Искусство подобных вещей нигде и никогда не бывало изощренным. В прежнее время, наши кукольники сами вырезывали свои куклы и одевали их в пестрые лоскутки. Главную роль играл всегда крепкий народный юмор. Прыжок за пределы естественных или общественных границ — источник гротескных инсинуаций, давал повод посмеяться. В этом и заключалось все дело. К тому же оно сводится и до сих пор. Артистичность выполнения здесь не играет никакой роли. Напротив. И материал и публика — в одинаковой мере противятся этому. Поэтому я не

верю, что модернизация, например, в стиле нового маршноточного театра Мюнхенских художников является удачным предприятием: беспощадным искусством не поможешь возрождению старой кукольной сцены. Гансвурст умер, его сжег еще старик Готшед. И если некоторые отголоски, вроде кукольного театра папаша Шмидта в Мюнхене, сохранились до наших дней, то это объясняется тем, что он сумел передать своим куклам частицу старинного народного баварского юмора, а вовсе не его художественным дарованием.

Та тихая радость, с которой бирманцы следят за игрой — производит удивительно странное впечатление. Житель Востока не чуток к юмору. Я не припомню, удалось ли мне услышать здесь смех, действительно идущий от души, правда, они улыбаются; некоторые народности даже довольно часто. В особенности женщины. В Бирме, на Яве и в других малайских странах встречаются милые девушки, которые по своему очень веселы. Они радуются своему существованию и смотрят на чужеземцев открыто и весело. Кокетничают, если их слегка вызовешь на это. Но до страстного взрыва веселья дело никогда не доходит. Однако, как у женщин, так и мужчин. Этим я вовсе не хочу сказать, что мне не доставало здесь рычания немецкой пивной. Но здесь должно случиться нечто совершенно особенное для того, чтобы местные жители собрались духом для яркого выражения своего одобрения. В таких случаях, правда, они рукоплещут, кричат и свистят до изнеможения. Здесь обладают способностью долго пребывать в очень спокойном состоянии. Но, взволновавшись, уже не знают границ. Поэтому, при беглом знакомстве во время путешествия, эти народы нам крайне симпатичны. Их сдержанность прекрасно впечатляет. И каждодневных сношениях ее воспринимаешь как проявление культуры и хорошего воспитания. Так же, как и спокойствие зрителей во время представления.

Повидимому, бирманцы являются особо счастливым народом. По утрам они работают. Впрочем преимущественно одни только женщины. Да и то не слишком много. Страна богата и доставляет им все, что нужно. После полудня они одеваются чисто и

нарядно, чтобы пойти в пагоду: помолиться и пофлиртовать. А вечером — где-нибудь устраивается праздник: танцы, театр и музыка. Поэтому здесь всегда встречаешь радостные лица. Мужчины поглядывают лукаво, а женщины улыбаются и всегда имеют наготове шутливое словечко. Они ничего не знают о заботе завтрашнего дня, да и не желают знать об этом. Бирма — страна вечного сегодня. А Будда созерцает все это с мудрой добротой, и не возражает. У этих бирманцев религия точно соответствует их национальному характеру. Так или иначе, трудно найти такую страну и такой народ, которые бы являлись взору чужеземца в столь безусловной замкнутости как Бирма и бирманцы. Нельзя не полюбить этих милых людей и их красивую страну.

Из Калькуты в Рангун переезжаешь на новом английском почтовом пароходе меньше, чем в 48 часов. И все же трудно представить себе более различные народы, нежели индусы и бирманцы. Во всех отношениях: в проявлениях личности и культуры и, конечно, в искусстве. В то время как индус, круг представления которого закреплен в религиозных воззрениях, вообще не знает развлечения, как самоцели и поэтому не обладает искусством, предназначенным для развлечения — жизнерадостный бирманец, легко умиротворяющий своего Будду парой цветочных приношений, в свою очередь, не знаком с целенаправленным искусством, каким является, например, индийский храмовой танец. Он также устраивает торжественные празднества. Но не для того, чтобы совершить богоугодное дело, а из любви к празднествам вообще. Он любит искусство, ибо любит развлечения, и занимается им, потому что оно его развлекает. Бирманец является почитателем прекрасной видимости. Искателем радости и художником жизни, мастером изысканной общности, любителем веселых увеселений. То, что инсценируется там наверху, на подмостках, вовсе не должно быть многозначительным или же переживаться исполнителями. Достаточно, если будет показано что-то приятное. На сцене должна быть игра, и прежде всего — красота. Почные развлечения в Бирме, это — наиболее чистая форма игры, которую сумела создать восточная культура.

МАЛАЙСКО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ОПЕРА.

Мы сидим в театре, устроенном по европейскому образцу. Нас трое: кроме меня — господин, понимающий по-малайски, и другой, владеющий китайским языком. В уютном, просторном, хотя и простом деревянном здании, с одним ярусом лож и настоящей сценой, — где каждый вечер малайская труппа дает так называемую оперу. «Неизменно популярная большая опера» королевской театральной компании в Сингапуре анонсировала на сегодня большой парадный вечерний спектакль (Grand Gala Night) и представление пьесы «Au Chua-Pek or Chwee Chiam Kim Seruh» — что означает примерно: «Две змеи».

Оркестр уже приступил к исполнению увертюры — попури из известных европейских опер, опереток и народных мелодий. Играют так называемые гоанезы: помесь португальцев и туземцев. Четыре скрипача, флейта, кларнет и пианист. Они пользуются славой хороших музыкантов и недурно справляются со своей задачей. По крайней мере не слышно фальшивых нот, хотя они и проводят свои партии достаточно механично и невыразительно.

Когда занавес поднимается, открывается вид на китайскую улицу, посредине которой стоит рикша-кули, вскоре запевающий куплет. На мотив американской негритянской песни. Без всякого одушевления, но с очень забавными гримасами. Он представляется как честный обыватель и рассказывает о злоключениях своей профессии. Затем на сцену вбегает первый комик ансамбля. В роли прорицателя. Он говорит по-малайски с китайским акцентом — подобно тому, как пражский проводник украшает свою классическую немецкую речь всевозможными чешскими

завитушками — и является типичной комической фигурой этой странной оперной сцены. Он тоже поет вступительный куплет. На мелодию китайской уличной песенки, которая является его собственностью, законной и традиционной. С большим юмором и со сверхнациональной, независящей от какой-либо расы или стиля, манерой игры.

Затем следует перемена декорации. До диалога между уже вошедшими на сцену лицами дело не дошло. Замыкающий неглубокую сцену задник с перспективной улицей взвизгивает вверх и открывает комнату в жилище прорицателя. Как и в индийском театре, здесь заимствовали от Европы принцип чередования сцен переднего и заднего плана. Меблировка состоит из стоящего посредине стола, с которого свешивается продолговатый свиток бумаги с китайской надписью, извещающей, что каждый любознательный человек может узнать здесь — в точности и за дешевую плату — ожидающую его в будущем судьбу. Надпись можно прочесть не торопясь, так как сцена некоторое время остается пустой. Затем появляется кули и начинает монолог: он уже многие годы работает, но ничего толкового не достиг, почему он и решил обратиться к мудрому Цинг-Цингу, о жутком таланте которого говорит весь город. Быть может, он подсобит ему встать на ноги, при условии, конечно, что это не будет стоить слишком дорого. Затем открывается дверь и входит китаец с серьезным выражением лица и с фантастическими жестами, так что устрешенный кули пятится в дальний угол комнаты.

Оба разыгрывают теперь комическую сценку, которая действительно очень забавна. У малайцев, как и в индийском театре, лучше всего играют комики. Они вымазали свое лицо белыми пятнами и выделили кончик носа, губы, брови и скулы в крайне гротескном облике. В своих движениях они выдерживают нечто вроде примитивной манеры деревянной гравюры, так что с удовольствием следишь за исполнением, в особенности за игрой прорицателя, который, по мнению моих спутников — знатоков театра, удивительно верно копирует тип пронырливого дельца-китайца.

Кули хотел бы, следовательно, кое-что узнать о своем будущем. Так как за это приходится платить, то, прежде всего не-

обходимо поторговаться. Долго и пространно. Как это принято в этой стране. Китаец идет за двух евреев, а араб — за двух китайцев, говорят в Европе. В конце концов — условие заключено. С тяжелым сердцем кули уплачивает требуемое, и прорицание начинается. Газуется, в сопровождении всевозможных таинственных фокус-покусов. Сначала кули должен вытащить из маленького сосуда — жребий, который китаец обстоятельно разворачивает и рассматривает с помощью больших роговых очков, долго и задумчиво. Затем он произносит внушительную речь. В ближайшее время у кули появятся крупные деньги, но через три дня судья конфискует их и, кроме того, присудит его к пятидесяти палочным ударам; от этой вести кули приходит в такое бешенство, что прорицатель вынужден спастись за стол, и спешно предлагает вынуть новый жребий. Не ожидая ничего хорошего и приготовившись к прыжку — кули вторично вытягивает жребий из сосуда. Прорицатель долго рассматривает его, переводя взор то на записку, то на клиента. Наконец, он раскрывает страшную тайну: через пять дней кули умрет, так написано на листе бумаги. Цинг-Цинг с ужасом отворачивается. Он больше не желает иметь дела с обреченным. Но от кули не так-то легко отделаться. Он набрасывается на китайца, словно в припадке дикого бешенства. Следует знаменитая китайская сцена ругани и брани, которая никогда не пропускается, и которая в европейской театральной практике не имеет ничего равного по силе. Целый словарь малайских ругательств обрушивается на несчастного прорицателя, который впрочем мало смущается и также извлекает из богатого китайского лексикона не меньшее число метких ласкательных словечек. Так как мастерство, проявляемое с обеих сторон в изобретении ругани — примерно одинаково, и чисто словесный поединок бессилен решить исход дела, то китаец хватает, в заключение, огромный водяной шприц и выгоняет своего взбесившегося клиента. Затем, совершенно обессиленный, он опускается в кресло, вытягивает ноги и вытирает вспотевшее лицо.

Он только что собирался изготовить себе прохладительный напиток, как раздается стук, и в комнату входит новый клиент — любовник — весьма странной внешности. В costume, похожем на

одежду почтальона из Лонжюмо. Он страдает мрачными сновидениями, значение которых должен ему раз'яснить Цинг-Цинг. Последний вновь принимает важную позу, кладет для успокоения правую руку на плечо клиенту, а левой указывает на сосуд со жребиями. Любовник нерешительно извлекает одну из желтых дощечек, которую китаец снова подвергает внимательному изучению. Молодому человеку улыбается счастье, рассказывает прорицатель, он живет в прекрасных условиях и обладает двумя красивыми женщинами — законной супругой и наложницей. Некоторое время все будет обстоять благополучно. Но затем он испытает нечто ужасное, если только он во время не примет мер предосторожности. Потому что его жена — вовсе не человеческое существо, а белая змея. Злой дух обратил ее в красивую женщину, для того, чтобы в один прекрасный день она вовлекла своего мужа в большое несчастье. Ему следует пойти в аптеку и заказать там красный порошок. Как только он даст своей жене отведать этого порошка, тотчас же он узнает наверняка: действительно ли она змея или нет. От этих мало симпатичных разоблачений, любовник, естественно, приходит в великий ужас, и разыгрывает сцену отчаяния. Наконец, он все же уходит, торопясь исполнить все, что советовал китаец. Последний поет теперь свой прощальный куплет, на мотив вступительной песни, громко и сильно акцентируя. Он обладает особой комической манерой исполнения, которая очень правится в Сингануре, и приводит публику в неистовый восторг; поэтому Цинг-Цинг добавляет неисчислимое количество новых строф. До тех пор, пока обычно очень терпеливые гоанезы не складывают демонстративно свои скрипки на подмостки и не закуривают сигаретки, повернувшись спиной к сцене. К сожалению, этот отличный актер больше не появляется. На сцене водворяются две женщины и их любовные интриги, и тем самым грубейший дилетантизм, когда-либо встречавшийся в театре.

Убранство сцены несколько изменилось. Стол прорицателя убрали, а вместо него в углу поставили огромную двух- или трехспальную кровать. В таком виде комната служит местом для выступления «двух змей»: белой и черной, которые одеты на манер

европейских барышень, в коротких юбках и с распущенными волосами. Они стоят посреди сцены и обнимаются. Черная — любовница хозяина, а после превращения, она играет роль камеристки при белой. Во всяком случае, обе поджидают общего любовника, который вскоре и появляется, конечно, с вышеупомянутым порошком. Он довольно долго ласкает свою законную супругу, после чего нарочито невинным тоном велит принести вина. Необходимо повеселиться. Черная исчезает и возвращается с бутылкой малинового лимонада. Сладко улыбаясь, он наливает два стакана, примешивает в один из них порошок, и угощает свою жену. Они несколько раз чокаются и, наконец, пьют. Все это аранжировано в форме терцетта. Любовник и белая, взявшись за руки, поют около рампы, в то время как, предчувствующая что-то недоброе, черная, стоит на заднем плане, излагает свои сомнения, и бегаёт взад и вперед, ломая руки. Она, повидимому, видала и поняла манипуляцию с порошком. В конце оперного попури, в котором разные сентиментальные арии из «Фауста» Гуно оказались использованными для моментов высшего напряжения — белой постепенно становится дурно. Наконец, она падает без чувств, и ее переносят на постель. Любовник задергивает занавеску и уходит вместе с черной, но только для того, чтобы вскоре вернуться без нее. Надо же посмотреть, подействовал ли порошок, и был ли прав китаец. Он медленно крадется к постели и подглядывает у занавески. Порошок подействовал. Она обращена в змею. Он в ужасе отшатывается до середины комнаты, падает и остается лежать в обмороке. Тотчас же прибегает черная и вытягивает из постели белую, которая тем временем снова приняла облик девушки. Обе они возятся около любовника, не подающего признаков жизни, и, наконец, решают, что белая пойдет и принесет лекарство. Но перед этим она выходит к рампе и поет множество предлинных стрóf, в которых она обстоятельно жалуется на свою несчастную судьбу. Поет она под приятные ритмы венской народной музыки. Венские «Schrammeln» в Сингапуре. Вена на «Улице малайца».

Сцена меняется. В поисках за лекарством белая приходит к королю восточного неба. Она прослышала, что у старика име-

ются травы, исцеляющие от обмороков. Король сидит на довольно жалком кресле перед задником, на котором нарисовано небо и гигантские четырехзубчатые звезды. По обеим сторонам его стоят по четыре небесных девушки, которые для начала исполняют танец на мотив современного матчиша. Повидимому, они не чувствуют особого влечения к танцам, или же король недостаточно внимателен к их упражнениям. Так или иначе — они не особенно стараются. Они слегка притоптывают ногами, так что колокольчики, привешенные к ногам, лениво следуют за ритмом, а позиции пальцев они показывают только намеком. Быть может, все это и вылилось бы в настоящий танец, если бы старый король не помешал им исполнением индоостанской песни под аккомпанимент гоанеза на предписанном обычае гармониче.

До сих пор мои переводчики могли до известной степени следить за пьесой. Но при индоостанской вставке они тоже потеряли нить. Теперь я предоставлен самому себе, и тем сильнее воспринимаю гротескный комизм этого жуткого театрального игрища.

Сцена снова меняется. Перед небесной сферой опускается перспективная улица китайского города. Шесть юных девиц вытанцовывают из первой кулисы и выстраиваются у самой рампы. Это девы солнечных лучей. Одна из них выступает вперед и поет уан-степ песню. Но английски. Это уже четвертое наречие в этом поистине космополитическом театре: китайский, малайский, индоостанский, а теперь еще и английский язык. Девушка едва выводит ноты, и как будто все время просит извинения за свое существование. Все же она имеет громадный успех. Публика приходит в неистовый восторг. Певица шлет воздушные поцелуи, словно цирковая наездница. Затем она исполняет на блю: «Home sweet home». И вновь публика неистовствует. Однако, больше повторять она не желает. Или же она исчерпала свой репертуар. Быть может, пора выступать и другим. Во всяком случае, она указывает пальцем на своих партнерш, которые запевают теперь «Morgenblätter» — вальс Иоганна Штрауса, — по-малайски и в сопровождении оркестра гоанезов. Певицы наснех

пропевают свои номера поочередно, а в финале поют хором. Ноты они выводят довольно корректно, но ритма совершенно не чувствуют. Мечтательно-апатичные малайцы — полная противоположность жителю Вены. Они растягивают все, присочиняют фальшивые замедления и преподносят откровение божественной жизнерадостности, словно рецепты поваренной книги. Даже английский капельмейстер Hôtel de l'Europe, играющий по вечерам венские танцы — нещадно искажает их. Однако, его исполнение кажется музыкой придворного оркестра в сравнении с тем, что преподносят девушки восточного неба. В плохо сшитых лондонских костюмах «бэби» — пред перспективной декорацией китайской улицы. Снова — конец акта. Снова перемена декорации. Мы на площади старого Нюрнберга. Нет сомнения — хозяин театра приобрел это полотно на распродаже имущества какой-то захудалой европейской труппы. Появляется любовник, который, собственно говоря, должен был бы находиться в обморочном состоянии. Быть может, наряду с первой ролью он играет еще и другую. На нем другой костюм — не то атлета, не то пажа в стиле рококо. В черных ажурных дамских чулках. Размахивая огромнейшим кинжалом. Его ария заполняет всю сцену, которая заканчивается исполнением основных мотивов из оперы «Четыре сына Аймона». Одному небу известно, где гоанезы раздобыли эти ноты. Судя по повторяющимся жестам, указывающим на сердце, молодой человек поет о любви.

Следующая сцена вновь переносится во дворец короля восточного неба. На этот раз в зало эпохи ренессанса. Старик неподвижно стоит у кресла с протертым плюшем, в совершенно нелепом наряде: он напоминает не то русского бандита, не то моржа. На руке у него современное боа из перьев, очевидно, предназначенное для обозначения змей. По временам он машет им, словно псовым платком при прощании на вокзале. Кроме того, у него на лбу прикреплен тонкой проволокой золотой шарик, который все время прыгает перед его лицом. Теперь появляется любовник — с одной стороны, с другой — белая. Он уже хочет схватить ее и повалить, но она преклоняет колени пред королем, ко-

торый успокоительно машет боа. Тотчас же любовник отпускает белую и поет вместе с ней дуэт из «Мадам Анго». По окончании дуэта, видимо заслужившего благосклонное внимание старика, последний вынимает из-за кресла пальмовую ветвь и передает ее белой. Очевидно, это и есть целебная трава. Радостно сияя, она удаляется под звуки марша.

Новая смена картины: опять китайская улица. Белая непрерывно поет тирольские частушки. В каком она настроении — непонятно. Мне думается, что в хорошем. Сцена меняется: перед нами снова комната. Белая показывает черной пальмовую ветвь, что вызывает большую радость. Черная приносит маленькую железную печурку и растапливает ее теми же красными листиками программы, которые раздавали нам у входа в театр. Они варят суп из пальмовой ветви, после чего любовник выздоравливает, что вызывает еще большую радость. В оркестре гремит тарарабумбия. Этой классической мелодией заканчивается представление. При единодушном ликовании зрителей.

Пьеса малайской оперы представляет собой нелепую мешанину из набранных отовсюду, без всякого разбора, чужеземных составных частей. Таково же и представление в целом. Смесь индостанских, малайских, китайских и английских элементов, которые сложены рядом и заимствованы без всякого понимания их смысла. То, что приходится здесь созерцать — является беспомощной попыткой воспринять что-то непонятное, непереверенное. Уже раньше, на протяжении тысячелетий, малайцы оказались бессильными заполнить новым содержанием индусское искусство, которое им навязали завоеватели-индусы. А в настоящее время дело обстоит еще печальнее. Воспринимаемая европейская культура еще более чужда им, и доходит до них в формах уродливого вырождения. В этом отношении трудно найти более неподходящих учителей, нежели англичане, которым совершенно не приходит в голову искать культурно-художественных достижений. Повидимому, их нация сильна только в осуществлении политико-экономических задач колониальной практики; а в области

искусства они ничего самобытного предъявить не могут. Им пришлось бы прибегнуть к займу у других народов, что, как известно, англичанам не по душе. Они приносят туземцам несколько спортивных игр, а в остальном — относятся к ним с презрением. Все остальное они считают излишним. Англичанин никогда не позаботится о том, чтобы любовно уберечь и тем самым сохранить прекрасную старину. Он не умеет помочь туземцам в поисках чего-то нового, более близкого и подходящего к их натуре. В свое время индусы хозяйничали совершенно иначе. Прежде всего они принесли с собой настоящее искусство и сами дали образцы его, обновлявшиеся с каждым новым столетием. Они указывали как надо творить, и исправляли первые опыты до тех пор, пока не получилось нечто верное и законченное. Если с прекращением их владычества все эти прекрасные начинания пришли настолько в упадок, что теперь трудно отыскать их след — то это совершенно другой вопрос. Европейцы же ввозили только товар, но не искусство. Они не позаботились даже о своих соотечественниках, которые здесь живут. Становится странно, когда подумаешь, какими ничтожными художественными впечатлениями довольствуется немецкий колонист на чужбине.

То, что встречаешь здесь иногда, и чем воспользовались малайцы для своей так называемой оперы, это оперетка, — слабейшая художественная форма европейского театра, вырождающийся жанр пародно-комической оперы. В остальном здесь господствует и осуществляет свою нивелирующую работу — техника. Также, как и в самой Европе, где пишущая машина делает излишней выработку личного почерка, где различные приемы репродукции совершенно вытесняют гравирование на дереве, где телеграф овладел всеми торговыми сношениями и взростил тем самым совершенно различные способы общения. Не говоря уже о кинематографе, значение которого я отнюдь не хочу оспаривать, но который предъявляет свои права на всех хороших актеров, видоизменяет и обесценивает сценическое искусство, применяя свои собственные, т.-е. более грубые приемы исполнения, не найдя однако до сих пор собственного стиля. А здесь на Востоке, эти бедные народы уверовали, что вместе с автомобилем, электрическим освещением и те-

лефоном, они должны перенять у нас и театр; бессильные разрабатывать собственные художественные формы, они ждут спасения от Европы. Что же дают им, что могут дать? Господина Виктора Леона и капельмейстера из варьетэ, сочиняющего тустеп. Европейский хлам становится учителем Востока.

Театр парсов у индостанских индусов взрастил такое же прекверное растение, искаженное в том же направлении. Но в сравнении с малайской оперой в Сингапуре, его можно смело назвать классической сценой. Индусы все же исполняют свои старинные местные произведения или же, при случае, пробуют свои силы на лучших образцах европейской драмы. При всем подражании Европе, они все же говорят на своем родном, чисто индостанском языке, так называемом Urdu, что придает всему замыслу известную законченность; кроме того, различные элементы их драматургической техники, как, например, танцы, сохранились в сравнительно неприкосновенном виде. А главной фигурой «неизменно популярной большой оперы» в Сингапуре — является китаец, коверкающий малайский язык и распеваящий американский тустеп. Боевым же номером вечера считаются индостанский гимн и английский танцевальный куплет — вставленные в безвкусное поурри из опер и опереток.

Кто именно занимается в Сингапуре изготовлением пьес — выяснить трудно. Программа об этом умалчивает. Вслед за рекламными объявлениями, извещающими о «большом и специальном представлении с прекрасными декорациями, костюмами, пением и танцами», и напоминающими программы наших цирков (Grand Gala Night) — на афише указаны под заголовком пьесы имена двух администраторов театра. Затем внизу обозначен еще главный распорядитель, который и является, вероятно, главным преступником. Сюжеты заимствуются чаще всего из арабских сказок 1001 ночи. В недавнее время стали черпать и из других источников. Говорят, что ставили «Лоэнгрина». Самобытной драмы у малайцев нет: нет необходимого сюжетного материала, который превратился бы, в процессе эволюции, в национальное достояние и вылился бы в драматическую форму. Малайцы — симпатичный, но заслуживающий сожаления народ. У них нет

ничего самобытного, даже в проявлениях инстинкта игры. Они духовно обнищали и обречены на заимствование у других народов. Что они и делают — без особого смысла и понимания, без одушевления и без любви. Они не умеют больше играть, и поэтому, утратив значение самостоятельной расы, вряд ли смогут долго просуществовать.

ЯВАНСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.

О происхождении яванского театра теней мы не знаем ничего определенного. Во всяком случае, глубокая древность этого своеобразного вида зрелищ несомненна. В качестве народного развлечения он существовал, очевидно, еще в ту эпоху, когда индусы завоевали, много сотен лет назад, остров Яву и занесли туда свою мощную и стройную культуру, не сумев, однако, утвердить себя на Яве, как особый этнический элемент. Новые властители способствовали развитию теневого театра, — в то время крайне примитивного, — прежде всего тем, что передали яванцам свои старинные, полные чудес, сказания о богах и героях, которые с новой силой ожили в этом, самом старинном из всех театров, и продолжают жить в нем поныне. Несомненно также то, что *Wajang-Orang* — театр, где играют люди, и *Wajang-Golek* — где представляют деревянные куклы, значительно меньше, нежели *Wajang-Kulek* — собственно театр теней, и что они являются ничем иным, как более огрубевшими и измельчавшими формами древнего яванского *pra-wajang'a*. Действительно, ни деревянные фигуры, ни маскированные и гротескно-наряженные люди или иные человекоподобные существа, не могут приблизиться к передаче той тонкости линий различных видов движения и производить то таинственно-мистическое впечатление, которое достигается относительно простым, но многообразным и в своем роде очень сложным воздействием, исходящим от плоскостей и контуров экспрессивных теневых фигур. Все это настолько поражает своей художественностью, что даже культурнейшие европейцы, покоренные этим оригинальным и эстетически значительным драматическим искусством «*blanc et noir*» — не устают просиживать в созерцании его целые ночи.

«Kulek» по-малайски значит кожа. Яванцы вырезают свои wajank-фигурки из высушенной и вылощенной кожи буйвола, предварительно выцарапав на ней традиционный до мельчайших подробностей рисунок. Выдолбив граненым резцом внешние и внутренние контуры отдельных кукол, они дают им прокоптиться в течение месяца, для того, чтобы удержать краску на коже. Wajang-фигурки раскрашиваются, причем, неизменно, другим мастером. Вырезывание и раскраска куклы никогда не поручается одному и тому же яванцу. Затем, третий мастер готовится их к представлению. То-есть, он создает необходимую им опору. Продольной осью туловища куклы служит палочка из рога, которая книзу заострена, а наверху, в голове куклы заканчивается маленькой спиралью. С помощью этой роговой палочки фигура выводится на полотно, в то время, как руки ее приводятся в движение при помощи сходных, но меньших по объему подпор в сочленениях локтя и плеча. Эти приспособления изготовляются также из буйвола — самого полезного из домашних животных на Яве. Рог накаливается, расплавляется, и отливается затем в различные формы палочек. Без буйвола нет Явы, а без Явы и буйвола нет и Wajang'a.

Местом действия для кукол служит небольшой четырехугольный шит, обтянутый белым саронговым платком и освещенный, не особенно ярко, косо надвешенной лампой — в настоящее время заменяемой, по большей части, искусно выкованным китайским светильником. Кукольник сидит по середине, пред шитом под лампой, непосредственно позади бананового дерева, ствол которого столь мягок, что в него без труда можно воткнуть заостренные концы палочек от кукол, и, таким образом, он держит наготове, справа и слева от своего сидения, большой запас кукол. Так как в состав полного Wajang'a входит более двухсот кукол, то в целом—это вовсе не детская забава. Кроме того, требуется еще большой оркестр из колокольчиков, так называемый гамелан, который в полном своем составе насчитывает от 20 до 25-ти музыкантов, обычно располагающихся полукругом позади кукольника. Яванский театр работает, следовательно, пользуясь относительно большим и сложным аппаратом.

Первоначально, зрителями Wajang'a являлись одни лишь мужчины. Ведь женщин лишают на Востоке не только образования, но и закрывают им доступ к развлечениям. Втечение столетий им удалось, однако, проскользнуть в помещение Wajang'a и приоткрыться где-то в углу, позади щита, следовательно, на стороне кукольника. В конце концов, их присутствие было открыто признано, и им отвели раз навсегда определенное место позади щита. Как говорят, любимой жене султана из Джокжакарта, пришла в голову мысль окрашивать куклы для того, чтобы избавить женщин от созерцания одних лишь скучных плоскостей кожи. На самом же деле, к раскраске кукол привела ярко выраженная страсть яванцев к пестроте. Их одежды и посейчас самые радостные по краскам и самые богатые в орнаментике, а благодаря чудесной технике окрашивания и ограничению немногими сияющими растительными красками, яванцы оказываются одеты с большим вкусом, нежели все остальные первобытные народы Восточной Азии. Так или иначе, но и по сие время, мужчины сидят перед полотном, тем самым перед тенями, которые задуманы в сущности, как явление призраков, и при умелом исполнении производят именно такое впечатление, в то время, как женщины находятся на другой стороне — перед пестро раскрашенными фигурами.

Человек, который управляет игрой кукол, рассказывая и распевая при этом, называется «далан». Хороший далан пользуется повсюду величайшим уважением. Это подлинно национальный художник, который должен овладеть многочисленными искусствами и проявить разнообразные способности, дабы при исполнении своей обязанности, он мог удовлетворить, обычно крайне скромных, но в данном случае, крайне требовательных зрителей. Он не только руководит куклами и рассказывает, но, вообще, является душой всего предприятия. Он должен в точности знать существо и символическое значение своих кукол, должен придать отдельным членам кукольных семейств предназначенные для них типические позы и движения, а главное, он должен правильно использовать присущие им, согласно придворному этикету, атрибуты. Он должен дословно пересказать множество бесконечных

легенд, к тому же он должен быть музыкален, сочинять музыку, петь и декламировать в музыкальном речитативе. При случае он присочиняет к традиционному тексту целые эпизоды, дополняет мифы или, изменяя форму, приспособляет их к сценической передаче, влагает в заигранные вещи новый смысл, и вообще развлекает зрителя при каждом удобном случае собственным вымыслом. Он обязан также понимать пра-яванский язык, так называемый kawī, для того, чтобы правильно произносить написанные на этом наречии вступительные песни кукол. Он должен управлять оркестром и ставить танцы. Далан является, таким образом, одновременно философом; поэтом, композитором, импровизатором, режиссером, чтецом, певцом, дирижером оркестра, танцмейстером и инспектором сцены, соединяя все эти амплуа в одном лице. Одним словом, это универсально одаренный артист, который полновластно управляет в высшей степени сложным изобразительным аппаратом. Трудно подыскать подобие его во всем мире, и нам — явление подобного всеобъемлющего существа мало понятно. Далан являет собою наиболее подлинный и самобытный продукт восточной жизни и восточного искусства: нечто в роде воплощения Востока в целом, — существо, в его собственной же стране с изумлением почитаемое и осыпаемое подарками и знаками расположения высших и низших. Он освобожден от мелочных забот. Народ содержит и балует его. Жизнь его предназначена для искусства. Он должен заботиться лишь о том, чтобы сохранить искусство во всей чистоте и во всем величии. Яванцы исстари почитают своих художников. На Яве уже несколько столетий как укоренился обычай, введения которого требовал Рихард Вагнер, добивавшийся, чтобы нация ограждала художника-творца от всех повседневных забот.

Яванский театр теней целиком посвящен сценическому воплощению мифов, саг и исторических сказаний, взятых из сокровищницы древних индусских легенд: из эпоса Рамаяны, Махабхараты и Маник Майя. Он изображает жизнь и приключения древних богов, героев, королей и святых, и никогда не выступает из этих пределов. Подобно нашей средневековой мистерияльной сцене, Wajang знает лишь материал мирового значения: чело-

вечески интересные и драматически повышенные переживания во-круг двух-трех великих, близких народному чувству, образов. Интриги и войны, всевозможные убийства, разбой и другие преступления, добрые или, что чаще, злые подвиги — составляют содержание его пьес. В большинстве случаев речь идет о принцессе, похищенной и зачарованной, которую насильно выдают замуж. Разгорается борьба, и какой-либо верный союзник царственного отца, решает дело в пользу принцессы и ее родителя. Он может быть могущественным властелином, может оказаться и ко-ролем обезьян или иным экзотично-фантастическим существом.

Само представление пьесы протекает столь же нереально, как и сюжет ее. И то и другое одинаково далеко от того, что мы называем театром. И все же, яванский актер, управляющий при помощи странного аппарата движениями кукол, может и на нас подействовать с чарующею силою, если только любящий искусство европеец сумеет воспринять этот народ и его искусство, и хотя бы на один вечер, позабыть условия современной европейской сцены.

Маленький яванский театр теней являет собою нечто художественно законченное и в то же время нечто интимное, с трудом доступное и неосязаемое. В этой, на первый взгляд нетребовательной, на самом же деле издавна культивируемой, просветленной форме — он дает нечто очень глубокое, крайне своеобразное и чисто человеческое. Дикие легенды, дошедшие от ранней поры человечества, в исполнении тысячелетних, неопровержимо устойчивых фигур, которые уже перестали походить на людей, а превратились в олицетворения жизни и человечества: в символично драматические типы и характеры, в воплощение определенных жизненных стремлений и идеальных представлений. Первопричина их поступков и действий никогда не оспаривается. Все, что они делают — хорошо. Прежде, ныне и навсегда. Нет ни напряженности, ни развития характеров, нет и личного трагизма. Последний совершенно чужд Востоку. Единичная личность не значит ничего. Бог, религия, властелин — все. Каждая отдельная Wajang-фигура является скорей воплощением чего-то преисполненного значения, важного и ценного

Комплекса мыслей, который так глубоко живет в народе, что достаточно нескольких типичных стилизованных движений, достаточно простого появления теней на белом экране, чтобы вызвать целый мир чувствований и целые ряды представлений. Яванский театр теней является, поэтому, наибольшей противоположностью современному европейскому театральному искусству, где каждый раз необходимы тысячи приведенных в согласование и созвучие движений, чтобы хоть до известной степени передать смысл и значение одной какой-либо вещи.

Здесь же, в Wajang'e — факт следует за фактом. Внутреннее содержание и органически соединенная значимость фигур столбового аппарата нивелирует отдельные сцены. Возвыщаясь над условиями времени, пространства и причинности, эпизод следует за эпизодом. Без всякой подготовки вводятся новые действующие лица и исчезают старые. Происшествия и люди стоят вне всякой взаимной связи. Так кажется, по крайней мере, потому что в действительности каждый зритель улавливает связь и давным давно знает, что все это означает. Ему известны сюжеты Wajang'a также хорошо, как нам — Евангелие или Фауст. Он любит их, жаждет и вовсе не желает их изменения. Вечно вчерашнее целиком наполняет его, становится для него священным. Он охотно погружается в это давно прошедшее, и в то же время столь современное, в хаотичные образы монументально величественного предания, которое с незапамятных времен успело сжать все великое, таинственное и возвышенное в форму маленьких кукол и оживить его в виде маленьких, черных плоскостей на белой стене, заставило увидеть полет призраков в узких рамках одной ночи, в мимолетном волшебстве, в красочной игре.

Никогда еще сцена не была так чужда сценичности, никогда искусство не было более искусственным, а игра более игривой, нежели здесь. Совершенно пренебрегая созданием иллюзии, яванский театр теней указывает по ту сторону сущего, прикасается к вечности. Своимидвигающимися тенями кукольник дает лишь символы, подлинную же реальность творят сами зрители и слушатели. А эта реальность есть великий мир видимости, страстное стремление глубоко чувствующего человечества, которое одно

только и может освободить нас от тесных границ этого бытия. Нужно только отграничить этот мир видимости и он станет подобен другому миру, даже еще прекраснее, реальнее и свободнее. Вот почему яванец показывает в театре теней все те же фигуры в тех же пьесах. Это — целый мир, это его мир. И никто не в силах уничтожить то, что переросло эпохи исторической жизни народов и стало национальным комплексом представлений, что всеми почитается, как нечто святое и прекрасное. Им владеет весь народ: все — от султана до полевого работника. Уже с трех лет ребенок знает, что такое Wajang. Как у нас рассказывали детям сказки о Knecht Rupprecht, Suppenkaspar и Struwwelpeter¹⁾, так и яванка рассказывает своим детям о теневых куклах, вырезает их из бумаги и дает их ребенку вместо первой игрушки. Поэтому, далам должен зорко следить за собою, дабы не ошибиться в пересказе своих сказаний. В противном случае, ближайший мальчуган, торчащий на корточках около большого гонга гамелана, исправит его ошибку.

Wajang — настоящая народная игра. У нас, в Европе — подобной нет. Это глубоко своеобразное подлинное искусство, до конца разработанная манера театральной выразительности — является национальным достоянием яванцев, в котором они обретают свое блаженство и счастье. То, что здесь, на Яве, показывают и чем здесь наслаждаются в особо торжественных случаях, есть, быть может, высшее достижение художественной стилизации, высшее из всего, что является предметом изображения на белом свете. Нет ничего более возвышенного и более далекого, более простого и человеческого и более потрясающего, чем то, что умеет доказать нам с помощью своих пестрых игрушек маленький, всю ночь сидящий перед щитом яванец, этот укротитель людей и миров.

Яванцы стилизовали свои Wajang-фигурки в различных направлениях. Прежде всего в профиль. Театр теней должен впечатлять при помощи контуров: уравновешенных, ясно расчле-

¹⁾ Популярны образы народных немецких сказок.

ненных плоскостей и выразительных очертаний. Чем длиннее и характернее вычерчен контур, тем сильнее теневой эффект. Поэтому, яванец прибегает к растяжению плоскости, для того чтобы иметь возможность разместить на вытянутых контурах своеобразные зазубрины и закругления. Так возникли так называемые черепа ацтеков, которые являются наиболее характерным признаком большой группы фигурок Wajang'a. Голова, показанная в резком профиле, вытянута вверх и вниз, при этом она посажена на чрезмерно длинную птичью шею, благодаря чему она получает в теневой проекции изолированное положение. Рот с двумя рядами длинных зубов врежется в профиль головы, заходя за середину ее, так что он, одновременно, показан en face и в профиль. Верхняя часть тела (по крайней мере, у мужчин) также изображена в профиль, что наглядно подчеркивает грудной сосок, разработанный на линии внешнего контура в преувеличенно выпуклой форме. Для женских же фигур, чаще всего, избирается поворот корпуса как бы на три четверти, что позволяет показать и вторую грудь. Напротив, тазовая часть тела почти всегда помещается en face, для того, чтобы богатые драпировки костюмов могли виться вниз и вверх. Ноги и руки показаны снова в профиль, но пальцы поставлены стоймя, словно они вогнуты в плоскость картины, так что их пятикратно преломленный контур кажется горизонтальным.

При этом, характерным признаком яванских теневых фигур является кривая линия: применение в рисунке завитка, как в контуре, так и в окраске. Стилизация в формах круга и эллипсиса. В очертаниях кукол нет ни прямых линий, ни углов. Хотя резчики оперируют исключительно зазубренными резцами, тем не менее они вырезают только закругления. Также поступает, затем, и живописец. Даже волосы на теле даны в виде маленьких спиралей, что вполне соответствует комическому, бурлескному оттенку, присущему в известной мере всему театральному впечатлению.

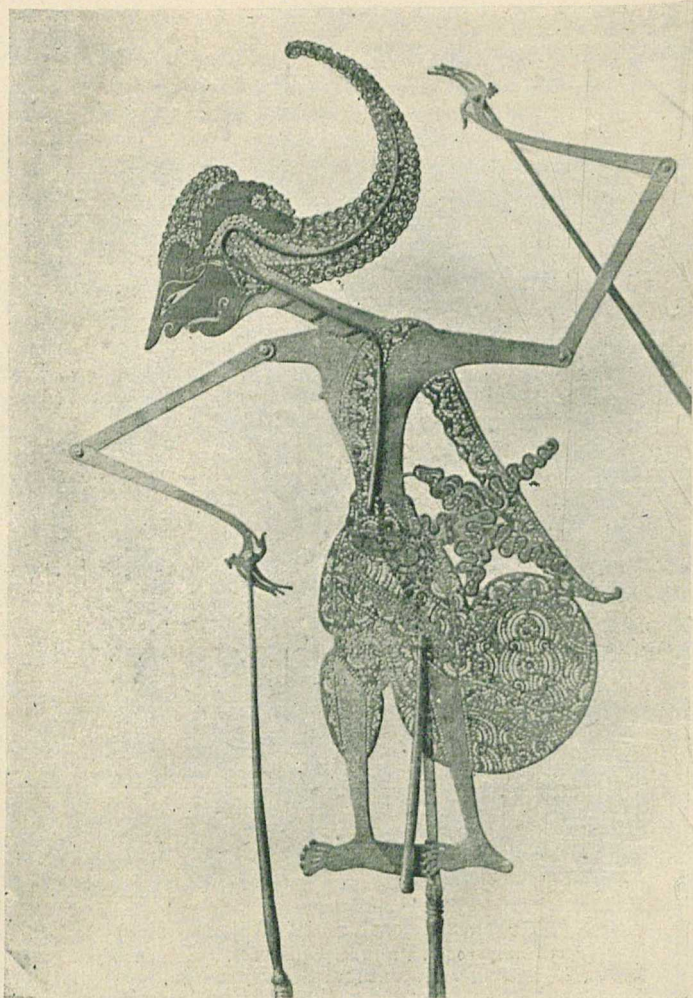
Театр теней не может, да и не должен, передавать дифференцированные эмоциональные ценности. Для этого потребовались бы приемы выражения, которыми он не располагает, — прежде

всего, мимика. Здесь же в действие вовлекается только типичное, именно типично-чудовищное, фантастически необузданное, искаженное. Только с помощью крайне гротескных контуров достигается необходимое многообразие фигур. Тени не допускают никаких признаков различия. Чем не-реальнее, тем лучше. Чем диковиннее, причудливее, характернее сделаны детали, тем понятнее становится целое. Для того, чтобы зритель мог с удовольствием следить за игрой, ему необходимо сразу улавливать различие теневых образов друг от друга. А это возможно лишь в том случае, если теневой тип выражен в совершенстве, так что он бросается в глаза и его нельзя спутать с другим. С этой целью, например, волосы стилизуются в виде всевозможных сплетений, имеющих форму хвоста или же вздутых, как спираль. Грудные соски, как уже сказано, приобретают странную форму и сильно преувеличенный объем. Длинные носы, срезанные подбородки, плоские лбы и тонкие талии у женщин — вот характерные признаки первой серьезной и драматургически господствующей группы wajang-фигурок. В противоположность ацтекским черепакам, клоуны приобретают совершенно иной тип и занимают в драматической структуре второстепенное положение: они бросаются в глаза своим зобом, шарообразным животом, пупочной грыжей; ноги у них похожи на колоды, а колени сильно вздуты.

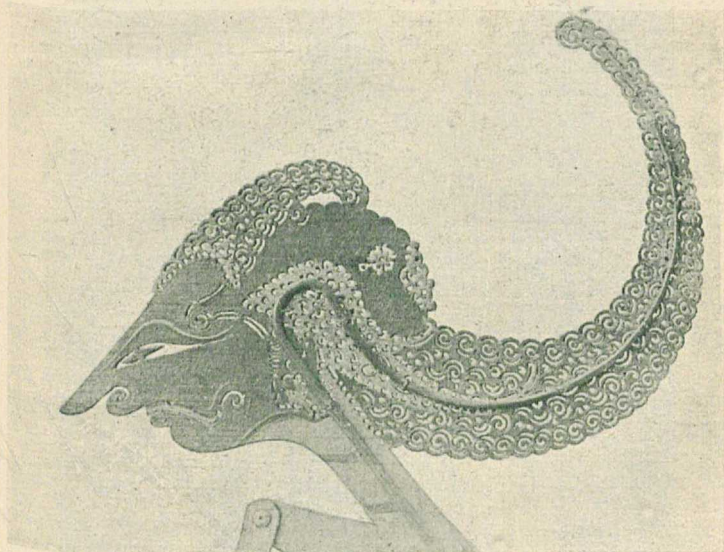
Руки, ноги и туловище кукол всегда обнажены, что выражается золотой, реже черноватой или серой окраской. Фигуры носят, следовательно, старинное одеяние индусов, которое можно видеть в яванской пластике на развалинах индийских храмов в Парамбран, а также в знаменитой Ступе в Борободуре. С той только разницею, что для кукольного театра все выполняется в виде плоскостного орнамента, благодаря чему создается совершенно своеобразная форма искусства. В настоящее время на Востоке вошло в обычай покрывать тело и руки на европейский манер — благодаря щепетильности английских гувернанток и деятельности господ миссионеров, которым непонятны наивное восприятие первобытных народов и красота нагого человеческого тела, равно как необходимость приспособиться к климатическим



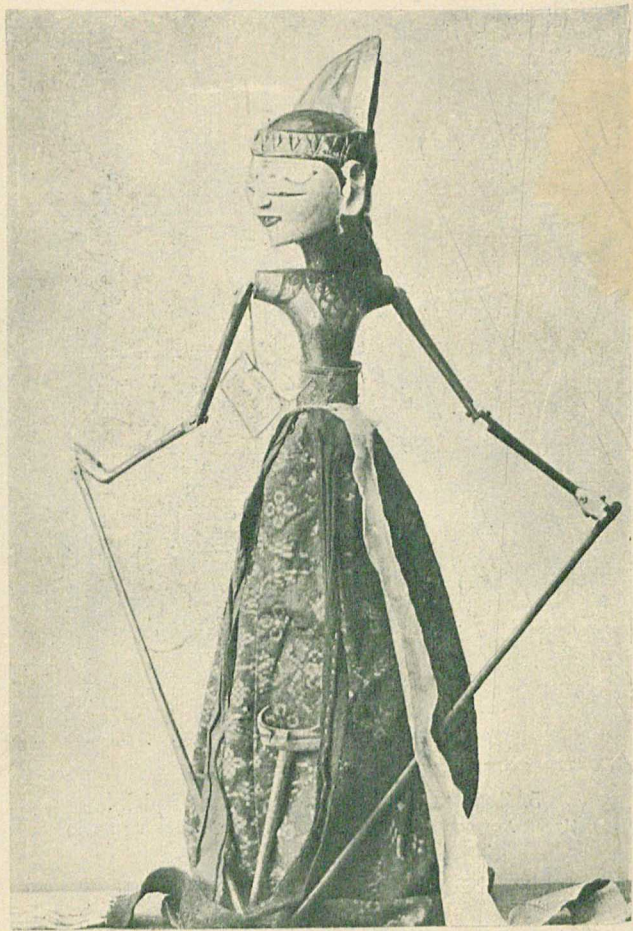
3. Яванский театр теней (Wajang Kulek)
(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).



4. Яванский театр теней (Wajang Kulek).
(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).



5. Яванский театр теней (Wajang-Kulek).
(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).



6. Яванские марионетки (Wajang Golek)
(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).



7. Яванские марионетки (Wajang Golek).
(Музей Антропологии и Этнографии Росс. Академии Наук).



условиям жизни под тропиками. К счастью — это мало кого волнует, особенно в наиболее жарких местностях. Сингалезы и тамилы на Цейлоне, китайцы в Пенанге и Сингапуре и в глубине страны — и поныне работают с совершенно обнаженной верхней частью тела, что несколько не шокирует путешественника и не заставляет его испытывать опасность чувственного возбуждения.

Итак, с помощью различных форм лица и тела, прически, украшений, одежды и особенно посредством ярко личных атрибутов и символов — wajang-фигурки определяются, сперва как отдельные типы, а затем объединяются в характерные по стилю группы и драматургические семейства. Зная основные признаки каждого отдельного комплекса кукол, зритель легко может включить куда следует появляющийся на полотне силуэт и определить его отношение к остальным фигурам. При разработке различных фигур яванцы удерживали некоторые общие символы, закрепляющие их точно определенные свойства и качества. Длинный нос, спускающийся с гладкого лба, узкие косые глаза и тонкий рот — означают мудрость и благородный образ жизни, в то время как короткий, толстый нос в соединении с шарообразно волнистым лбом, круглыми глазами и широким ртом — должен изображать преизбыток силы. Тяжелое и толстое тело, совершенно неподвижные, вытаращенные глаза и огромные клыки — характеризуют героя.

Несмотря на несложную, по существу, структуру, техническое выполнение яванских wajang-кукол обнаруживает такую тонкость и уверенность в разработке линий и плоскостей, что достаточно подержать их в руках и полюбоваться ими (лучше всего в музее в Батавии или, если возможно, у резчиков фигур в Кратоне султана Джокжакарта, где я часами просиживал у скромных и любезных, несколько мечтательных мастеров), чтобы испытать большое художественное наслаждение при виде необычайно уверенной композиции многочисленных разветвлений и соотношений внутри различных семейств кукольного театра.

Яванский Wajang отражает уголок внутренней народной жизни Востока, очень редко представленной в подобном же соче-

тании. Wajang — это ремесло, искусство, история, легенда, религия, философия, мораль и еще многое другое. И все это дано в отдельности, и в то же время одновременно. Таким образом, это в высшей степени сложный организм, скрепленный имманентной мистикой многовекового религиозного развития и символическими ценностями упроченного мирозерцания. Организм на редкость заверченный, несмотря на различие исторического обоснования его элементов. Яванцы, некогда имевшие свой собственный примитивный культ, впоследствии были вынуждены принять религию победителей, т.-е. индусов, а в настоящее время они исповедуют магометанство. Тем не менее, они сохранили некоторые представления старинной религии, и остались верными в своей любви к старо-индийским мифам, о чем и свидетельствует театр теней. И даже Будда, к религии которого примкнул во время индийского владычества яванский народ (ибо временно ему поклонялись и сами завоеватели острова) — иногда почитается ими и до сих пор. По крайней мере, в дни важнейших праздников яванцы издали паломничают в Боробудур — большое и всемирно известное святилище эпохи расцвета яванского буддизма. Никто не в силах разобраться теперь в этих религиозных сплетениях, меньше всего сами яванцы. Но известная доля космополитической беспринципности не причиняет ущерба их успокоенной религиозности и почитанию перешедших от предков традиций.

Главнейшей частью Wajang'a считается Ганунган, из структуры которого легче всего уяснить сущность теневого театра в целом. Ганунган в дословном переводе значит «возвышение», а в организме Wajang'a он является символом мироздания, созданного, сущего и созидаемого. Он стоит в виде треугольного фантастического изображения на середине поверхности щита и драматургически означает единство места. Он символизирует собою страну, город, дворец, море, стену, врата ада, преддверие неба и вообще все, что только может потребоваться. Нижняя часть его образует храм с двумя стражами и двумя яванскими драконами по сторонам, которые охраняют землю и олицетворяют понятие начала и конца. Над крышей помещена маска божества

подземного мира, повелителя умерших, а сама крыша разработана на подобие моря, по которому человек плывет к потустороннему царству. Из середины крыши произрастает сильно разветвленный ствол — древо жизни, а на его ветвях расположены важнейшие звери: среди них змея, затем, конечно, буйвол и тигр, противостоящие друг другу в воинственных позах. Дерево заканчивается наверху цветком лотоса, символом непрерывного становления; справа и слева от него размещены так называемые гаруда — украшенные разнородными орнаментами священные птицы — знак высшей власти и царского величия. Целый ворох символов слит здесь в нечто единое — изображающее религиозно-философскую основу Wajang'a. Сходно, хотя и несколько проще, задуманы и другие фигуры: в том числе выкрашенный в черное бог Кришна, с многочисленной родней, затем прославленный в легендах король Нгастина, также с семьей, и знаменитый король обезьян Гануман из эпоса Рамаяны.

Так как Wajang выявляет в видимых символах религиозное по существу миросозерцание яванцев, то и организация его считается богоугодным делом. Когда яванец предпринимает что-нибудь особенное и трудное, то он организует представление театра теней, созывает своих друзей, а если есть место, то и широкие круги населения. На ночь, на три или четыре ночи, а иногда и на целую неделю. В зависимости от важности события или от выбора пьес. Религия и искусство здесь снова тесно соприкасаются друг с другом. Поучение становится удовольствием, а развлечение влечет за собой и все возможности поучения. Искусство, в котором развлечение стало самоцелью, является сравнительно младшим, позднейшим продуктом человеческой культуры. Его колыбель — в Европе. Его породил рационализм.

Своей религиозной функцией яванский Wajang напоминает католическую обедню, в которой театральность также налицо. Во всяком случае, он предназначен, как и обедня, для прославления высших сил: чтобы снискать благоволение и милость небожителей к собравшимся, чтобы отвратить дурной глаз, играющий столь большую роль на Востоке и т. п. Вот почему, ни одно из боль-

ших домашних торжеств не обходится на Яве без Wajang'a. При рождении, обрезании и, прежде всего, конечно, на свадьбе, далаи должен быть на месте и играть своими тенями.

Мне пришлось наблюдать очень красивый Wajang в доме знатного яванца в Джокжакарта. Его дочери исполнилось 7 лет, и по старинному обычаю, она должна была в этот день вступить в ислам. В честь ее и было устроено представление, на которое я получил приглашение.

На садовой террасе был поставлен щит. Удлиненная с обеих сторон плоскость его отгораживала помещение, обращенное внутрь дома. Здесь сидели женщины, которые, на этот раз, вопреки традициям, были посажены перед тенями — из уважения к молодой девушке, вступление которой в религиозную общину обращало все торжество в настоящий женский праздник; таким образом мы, мужчины, должны были удовольствоваться созерцанием раскрашенных кукол. Слуга подводит нас к бамбуковым сидениям, прямо против щита, непосредственно позади гамелан-оркестра, который уже собрался в своем классическом полном составе; я насчитываю 22 человека.

Сперва приносят сладкий чай, затем появляется хозяин дома и любезно приветствует нас. Очень вежливо и радостно, но в то же время скромно и сдержанно. Он остается сидеть за нашим столом и в каждом антракте угощает нас сигаретами, фруктами и сладостями. Господин, которого я взял с собой из отеля, говорит по-малайски, так что мы в состоянии беседовать с нашим гостеприимным хозяином. Кроме нас, здесь сидят еще несколько его друзей — немного в стороне и по туземному обычаю — на земле. Дальше позади, в саду, на корточках расположилось множество народа, молча, в темноте. Яванцы — благоговейные, спокойные, благонравные зрители. В целом — создается впечатлительное торжественное действо. Луна еще не показалась. Но дивный звездный свод неба навис над пальмами сада: сверкающие бриллианты на голубовато-черном фоне. Как раз восходит Южный Крест. Легчайший вечерний ветерок играет в банановом кустарнике и едва заметно колышет пышные опахала кокосовых

палым. Он вносит немного прохлады, после одного из самых жарких тропических дней, когда-либо пережитых мною.

Но вот начинает играть гамелан. После двух глухих, долго звучащих ударов большого гонга, один за другим вступают инструменты с колокольчиками. Приготовивший свои куклы, далаи приступает теперь к жертвоприношению на маленьком алтаре, воздвигнутом около щита и приносит в жертву предписанные дары: плоды, желтый рис, цветы, флажки и свечи; затем он возжигает на высокой, богато изукрашенной колонне благовонные травы, и душистые пары ложатся дурманом на напряженные чувства. Справа и слева входят стройные, очень юные девушки и танцуют медленный хоровод, поют короткие баллады — пролог к представлению: поют усталым голосом с плавными, однообразно повторяющимися жестами рук под симпатичное звучание оркестра колокольчиков, согласованные минорные тона которых полновесными гармониями отдаются в саду, мечтательно и немного монотонно. Это типичное выражение народной души, музыкальный символ страны, где так ощутима тяжесть палящего солнца, где текут молоко и мед и живут тихие, успокоенные люди. Ничто не нарушает настроения этого странно-чудесного вечера. То, что здесь происходит, так чисто, полно, мягко и выдержанно, так проникнуто человечностью и в то же время такой жуткой культурой, что будничность с ее давящей тяжестью как будто тонет где-то далеко под нами.

Теперь начинается представление. Куклы появляются, действуют и исчезают. Все новые тени выводятся из неисощимого запаса на полотно, одна фантастичнее и оригинальнее другой. Тишина нарушается лишь стуком, при помощи которого далаи ведет представление, подавая оркестру знак для вступления или окончания отдельных номеров, выделяя отдельные сцены и группы сцен и извещая о паузах. Этот человек всю ночь напролет сидит и заставляет плясать свои тени. Иногда он декламирует, иногда поет; иногда гамелан играет отдельно. Резкие контуры фигур, с их пестрой, но умеренной окраской, на фоне ярко освещенного белого полотна, действуют неотразимо таинственно, даже

на этой стороне щита. Далан искусно продвигает их со стороны на плоскость стены, затем втыкает их в банановый ствол, а сам руководит игрой, управляя каждой рукой по кукле; так легко и свободно, технически без всякой назойливости, что мы скоро забываем о нем, хотя он и сидит непосредственно перед нами. Особенно сильное впечатление производит невероятное разнообразие в движениях длинных рук и естественность в развитии отдельных жестов, значение коих сразу вскрывается даже неопытному глазу.

Через некоторое время хозяин просит нас последовать за ним. Мы выходим через боковую дверь на другую сторону ширмы. Но все же не в то помещение, где находятся женщины. Наш хозяин принадлежит к числу правоверных магометан и боязливо оберегает женщин от постороннего взора. Мы принуждены остаться в совершенно темной комнате за верандой, но и отсюда довольно удобно следить за игрой теней. Несмотря на подчеркнутость бурлеска, фигуры пленяют нас своей красотой и внутренней правдой. Необычайная утонченность в проведении контуров и в их распределении на плоскости доставляет теперь, в живой игре — большое эстетическое наслаждение. Распределение световых пятен внутри теневых фигур обнаруживает не только тонкость, но и уверенность живописного размаха, а линии движущихся рук обладают изумительной силой экспрессии, так что и с этой точки зрения, невозможно сомневаться в художественной ценности *Wajang'a*. Здесь мы имеем дело с гениальным искусством графической выразительности.

Чем больше мы смотрим, тем оживленнее становятся куклы. Медленно втягиваешься в этот новый и в то же время столь древний мир и следишь за событиями на светлой плоскости с возрастающим вниманием. Кажется, будто куклы говорят и действуют. Ясно понимаешь, чего они хотят: соперничаешь и печалишься вместе с ними, радуешься, как в дни детства, комическим интермедиям клоунов, а затем вновь испытываешь потрясения, как-будто следишь за трагической перипетией современного психологического театра у себя на родине. Эти тени обретают душу, превращаются в людей или человекоподобные образы, которые обладают особой судьбой и собственной жизнью, которые

что-то означают и смыкаются в многозначительном действии, глубоко нас заинтересовывающем. Детская игра вырастает скоро в общечеловеческую трагедию. Расовая обусловленность искусства исчезает все более и более, а то, что остается, есть нечто безусловное, вызывающее интерес каждого, кто только наделен способностью чувствовать, жить и наслаждаться. Тени действительно становятся призраками, которые движутся по светлой стене и танцуют свои танцы судьбы, заставляя нас ощутить дыхание, исходящее из чертога блаженных.

Мы могли наблюдать, таким образом, за игрой в течение целого часа, оставаясь незамеченными на веранде. Но вот внезапно женщины испуганно оборачиваются. Должно быть, кто-то из нас слишком шумно пошевелился. Еще мгновение мы продолжаем сидеть совершенно спокойно. Затем хозяин осторожно берет нас за руку и выводит по тому же пути на свежий воздух. Уже далеко за полночь; поэтому мы прощаемся с нашим любезным хозяином и медленным идем через залитый лунным светом сад. Пальмы стоят в переливающимся серебристом наряде, празднично разодетые для ночного торжества. У ворот нас ожидает коляска. Тощие пони снят стоя, а кучер куда-то исчез. Наверно, он тоже сидит на корточках перед Wajang'ом. Мы плетемся вдоль деревенской улицы по направлению к гостинице. Ночной ветер доносит до нас меланхолические напевы гамелана: они звучат словно из иного мира. Еще раз мы останавливаемся и прислушиваемся, пока конский топот не пробуждает нас от задумчивости. Это кучер с нашими пони. Мы быстро садимся в экипаж и едем. Ни одна душа не попадается нам навстречу. Тысячи и тысячи светлячков — наши единственные спутники. Еще долго слышатся колокольчики Wajang'a. Наконец, звуки расплываются — словно последний привет. Еще два глухих удара отдаленного гонга: в пустых квинтах. Затем все стихает.

ШКОЛА ТАНЦЕВ В ДЖОКЖАКАРТА.

В Джокжакарта, столице Средней Явы, только что окончился праздничный сезон. В Кратоне, резиденции местного султана, где умеют праздновать как нигде на свете, также не предполагалось ничего особенного. Правда, я мог свободно ездить на прогулку по широко раскинутым улицам, садам и дворам княжеских владений. Но галереи были пусты, на террасах парка работали кули, и дворцы, павильоны, веранды и придворные конюшни казались вымершими. Несколько служителей волокли корзины, ящики и коробки по пустым площадкам. Кроме них не было видно ни одного человека. Все отдыхали после празднеств, длившихся целые недели и готовились к новой программе. Так уж принято на Востоке.

Но счастью, голландской гостиницей заведывал энергичный и любезный администратор, действительно толковый человек. Даже в тех случаях, которые не входили в непосредственный круг его обязанностей. Он посоветовал мне, между прочим, посетить находившуюся в предместьи города школу танцев, где мне открывалась возможность беспрепятственно понаблюдать за упражнениями учениц. Лучше всего — ранним утром. Не дожидаясь наступления дневной жары. Поэтому, я велел запрячь лошадей еще до восхода солнца. Красивый яванский мальчик, который должен был служить мне переводчиком и проводником, сел на козлы рядом с жучером в обычной небрежной позе. Так выехали мы навстречу тропическому утру.

Посреди пальмовых и банановых зарослей расположились около двух дюжин маленьких соломенных хижин: по правую и левую сторону неширокого проезда и дальше — вокруг пустыря. Беспорядочно рассеянные, но сходные по форме и по устройству. Все еще тихо в этой своеобразной колонии, лишь по временам

из густых зарослей доносится до нас крик незнакомой птицы. На берегу похуже на пруд лужи спит гигантский буйвол, представляя маленьким черным птичкам выклевать насекомых из своей шкуры. Хижины еще наглухо закрыты циновками. То там, то здесь виднеется старуха, примостившаяся под навесом маленького балкона, занятая перебиванием зелени или же чисткой старой корзины. Голые мальчики играют в пыли, скалят на нас зубы, но не попрошайничают. Их сестра-подросток сидит рядом на циновке и грызет золотисто-желтый банан действительно тропических размеров.

Два мальчика ведут нас вниз по дороге, к большому дому, лежащему несколько в стороне. Полдюжины дворовых собак лежат на солнце, не обращая внимания на наше вторжение. У порога сидят на земле старики и курят свернутый в высушенные листья пальмы превосходный табак. Они также не трогаются с места при нашем приближении. В этой благословенной стране люди и животные наделены флегмой, которой может позавидовать даже голландец. Странное здание служит, очевидно, репетиционным залом. Ибо на дворе, под открытым небом, танцовать невозможно. При таком солнце. А тени здесь не найти. В одном углу лежит домашний скраб, а в другом стоят различные инструменты яванского оркестра—гамелана, по большей части, похожие на наш ксилофон. Помещение меблировано только на одной половине. Другая половина образует правильный квадрат, в котором беспрепятственно может развернуться танцевальный круг. Из прохладных помещений начинают выходить девушки. Они не торопясь прибирают волосы, снимают свои курточки, сушившиеся на веревках, и одевают их: несколько не стесняясь, с медлительностью, пренебрегающей всеми понятиями о времени. Некоторые из них останавливаются у своих хижин и стоят, скрестив руки и прислонившись к косяку—словно кариатиды. Другие подходят ближе и рассматривают нас. Площадка медленно заполняется. Отовсюду подходят все новые группы. Трудно поверить, сколько народу может разместиться в двадцати туземных хижинах. Совсем юные матери с грудными младенцами на левом бедре, старухи—в затасканных, выцветших платьях, под-

ростки и стройные мужчины, дети и старики, слуги и служанки. Группа танцовщиц постепенно увеличивается: молоденькие, совсем юные и постарше. Большинство из них — очень стройные и гибкие, с благородной осанкой и свободной походкой; некоторые — почти дети на вид, с узкими бедрами и без всяких признаков женственности, и очень немногие — с первыми намеками на некоторую полноту. Яванец любит мужеобразное, скрытное, невыговоренное.

Мой мальчик-слуга быстро стоваривается с мужчинами. Мне разрешается присутствовать на репетиции танцев, а затем, и должен буду дать каждой ученице по гульдену. Здесь, на Яве, — требования скромны, в противоположность Индии, где считают только на английские фунты. Ява не лежит на великом мировом пути. Сообщение между Сингапуром и Батавией очень неважное, несмотря на новые прекрасные пароходы: нет точной связи и Бук не содержит контор в голландской колонии. К тому же голландцы отлично сумели держать туземцев в подчинении, что, впрочем, не трудно при покладистом характере населения.

На этот раз я должен отказаться от желания увидеть танцующих в праздничном облачении. Девушки репетируют в репетиционных костюмах: в пестром батик-саронге, в курточке матового цвета и с темным покрывалом. Я не особенно огорчен этим обстоятельством, так как меня интересуют главным образом танцевальные приемы. Тем временем, полдюжины молодых людей заняли места у инструментов гамелана. Приходится довольствоваться уменьшенным составом оркестра, играющего при репетициях. Ведь полный состав гамелана, сопровождающего представление яванского театра теней, так называемого *Wajang'a* — требует от 20-ти до 25-ти музыкантов и занимает своими широкими инструментами больше места, нежели весь этот дом.

Гамелан составляется, главным образом, из 5 ударных инструментов с различными по величине и по форме металлическими дощечками, вроде нашего металлофона (набора колокольчиков); они ударяются двумя обшитыми войлоком молоточками и отличаются друг от друга по высоте и по тембру. Кроме того, здесь

имеются большие и малые гонги, частью подвешенные на богато украшенных станках и ряд низких ручных барабанов. Кроме этих ударных инструментов, яванский гамелан включает в себя еще скрипку, затем нечто вроде флейты и род цитры, которые совместно ведут мелодию, совпадая, следовательно, с песенным напевом. При этом яванцы играют только в двух тональностях — в мажорной (slendro) и минорной (pelok). Что требует полного состава оркестра. Мажорная гамма имеет пять, минорная — семь тонов, интервалы которых не совпадают с нашими, что вовсе не неприятно для европейского слуха. Напротив. Своеобразие интервалов усиляет прелесть этого самого странного из всех существующих в мире оркестров. При продолжительном слушании он немного утомляет вследствие ограниченных возможностей модулирования звуковых оттенков, а также, и это, пожалуй, главная причина, потому что музыканты все время сохраняют среднюю силу звука и не контрастируют динамику отдельных фраз, довольствуясь сравнительно незначительными, хотя и очень тонко проводимыми отклонениями от нормальной силы звука.

Участники танцев живописно располагаются перед отверстием, прорезанным на одной из узких сторон стены. Позади видна тропинка, а перспективу замыкает девственно густой кустарник. Он освещен сияющим в беловато-голубом небе утренним солнцем, которое уже с восьми часов нестерпимо палящим зноем ложится на землю. Девушки танцуют в кругу, следуя друг за другом, как в хороводе. Вступив в зал — они кажутся силуэтами. Когда же они сворачивают в сторону, получается резкое освещение в профиль, а затем, когда они скользят вдоль про света у входа, они попадают под яркий солнечный свет. Таким образом, создаются своеобразные световые эффекты. Отсутствие настоящего театрального костюма не нарушает впечатления. Костюмный танец, приуроченный к искусственному освещению, превращается здесь в танец под открытым небом и красочные тона отступают на задний план перед основными контрастами белого и черного.

Оркестр играет тихо, но очень ритмично. Как обычно на востоке, танцующие начинают с медленно нарастающего вовлечения тела в движение: из тихого колыхания всего туловища развивается раскачивание плеч и бедер и понемногу появляется широкая и характерная игра руки и кисти. Только к этому моменту гамелан достигает излюбленной музыкантами средней силы звука. Здесь, на Яве, мы снова встречаем танец руки и кисти и согласованные с ним разнообразные позиции ступни. Тела девушек продвигаются вперед скользящей походкой, а недоговоренные движения рук, производят иногда впечатление извивающейся змеи.

Быть может, именно здесь, на Яве, Ruth St. Denis создавала свой, так называемый «индийский храмовый танец». Потому что перед изображениями Шивы или Кали танцуют совершенно иначе и не то, что показывала немецкая артистка в варьете. Она дала неправильное название своим довольно интересным хореографическим номерам, так как у них нет ничего общего с религиозными танцами. Все же яванский танец (не связанный с религией) производит торжественное, великодушное и успокоенное впечатление. Движения девушек столь же мягки и приятны, как музыка, но в то же время, столь же однообразны, одноцветны и убаюкивающе спокойны, как и музыкальный аккомпанимент. Бесчисленные древние иконописные позы индусских танцовщиц свелись в течение столетий к двум-трем движениям, которые больше ничего не означают и не должны ничего означать. Члены тела следуют за музыкой в привлекательных и по своему красивых, но неизменно однообразных движениях. Это скорее ритмическая механика, лишенная разнообразия и глубокого значения, скорее осознанная поза, нежели выражение переживаний и танцевальной радости. Излюбленным приемом является вытягивание руки вниз, вдоль тела, при чем кисти рук загибаются вверх элегантно, но бессодержательным жестом.

Вообще, на Яве отдают предпочтение удлиненным, гибким или округлым движениям. В отличие от бирманских танцовщиц, у которых все угловато и заострено. Выражение лица не меняется, что напоминает наших балетных танцовщиц старой

школы. У этих девушек нет внутренней жизни. Даже радость танца остается не выявленной. Очень сильная чувственность яванок уравнивается рано начинающейся и изобильной эротической практикой. В этом отношении — танец им не нужен. Развертывание тела в однообразных движениях является для яванской девушки ничем иным, как профессиональным навыком, осуществляемым без усилий и без интереса. Они следят лишь за тем, чтобы их песенные вставки каждый раз совпадали с аккомпаниментом оркестра. Здесь их выручает чисто внешняя уверенность. Их вовсе не интересует сделать попытку приспособиться к чудесным звукам гамелана, подкрепить успокоенный стиль его мечтательных эффектов более благородным звучанием голоса. Их жесткие, с носовым резонансом звуки, врезаются с неприятной резкостью и почти уничтожают благородство аккомпанирующих аккордов. Единственно новым и оригинальным моментом яванских танцев является быстрое скольжение и текучесть танцевальных рядов и кругов, в согласии с полными и меланхолическими звуками музыки. В этом их отличие от танцев бирманок, которые скачут, прыгают и взлетают, словно подвешенные на невидимой проволоке. У яванок же танцы совершенно пассивны.

Малайцы, к числу которых принадлежат и яванцы, давно уже схоронили свое собственное искусство и приняли искусство завоевателей, т.-е. индусов. Уже много столетий назад. При том крайне академично. Как нечто высшее, лучшее и наиболее новое. Особенно строго они следили за тем, чтобы образцы и требования индусов исполнялись в точности. Поэтому их искусство вскоре окаменело. В итоге получился простой пересказ и демонстрация заученных вещей, не связанных ни с народным чувством, ни с жизненным инстинктом расы. Хореографические представления яванских девушек сводятся к школьным экзерсисам. Танцуя, они не творят символов и не повествуют о душевном смятении. Что касается индусов, то до известной степени они сберегли традицию, хотя она жива далеко не повсюду. На Яве же — все застыло во внешнем этикете. Жесты, выраже-

ние лица и звук голоса. В пении и в танце девушек нет ничего прочувствованного, а все создается подражанием, без малейшего чутья внутренней сущности.

Такой танец быстро надоедает, да и сами яванцы придают танцу девушек, по большей части, вспомогательную роль. Их танцы открывают представление *Wajang'a* и заполняют в качестве танцевальных интермедий антракты теневых спектаклей. Они не должны отвлекать внимание зрителя от главного действия и могут протекать незаметно. Их танец — осколок изысканного декоративного искусства, предназначенного для украшения празднеств. Для этого он вполне пригоден. Эти девушки, действительно, настолько прекрасны, что европеец может удовольствоваться созерцанием чарующей прелести их фигур, даже в том случае, если их танец не заинтересовывает его.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Индия.	Стр.
Предисловие	7
Демонические танцы Сингалезов	11
Народный театр на Цейлоне	23
Индийский храмовой танец	31
Индусский театр	43
Придворные танцовщицы Магараджи	54
Шири — последняя певица Гвалиора	67
Фокусник — джентльмен из Бенареса	76
Праздничные ночи в Бирме	85
Бирманские марионетки	102
Малайско-европейская опера	109
Яванский театр теней	120
Школа танцев в Джокжакарта	136

Карл Гагеман. — „Игры народов“

(Восточный театр)

Перевод с немецкого под редакцией А. А. ГВОЗДЕВА

ОГЛАВЛЕНИЕ II и III ВЫПУСКОВ

II. Япония (200 стр.).

Но.

Классический театр яванцев.

Японские танцевальные пьесы.

Куклы в Осака.

Европейско-японский театр любителей.

Певицы и танцовщицы.

Улицы без сна.

Кабарэ обывателя.

Домашние игры, празднества и церемонии.

Бойцы и борцы.

Танец древней столицы.

Маски и пантомимы.

Варьетэ в Корею.

III а. Китай (80 стр.).

Сумерки театра.

Театр китайских свето-теней.

Фокусники-скоморохи в Пекине.

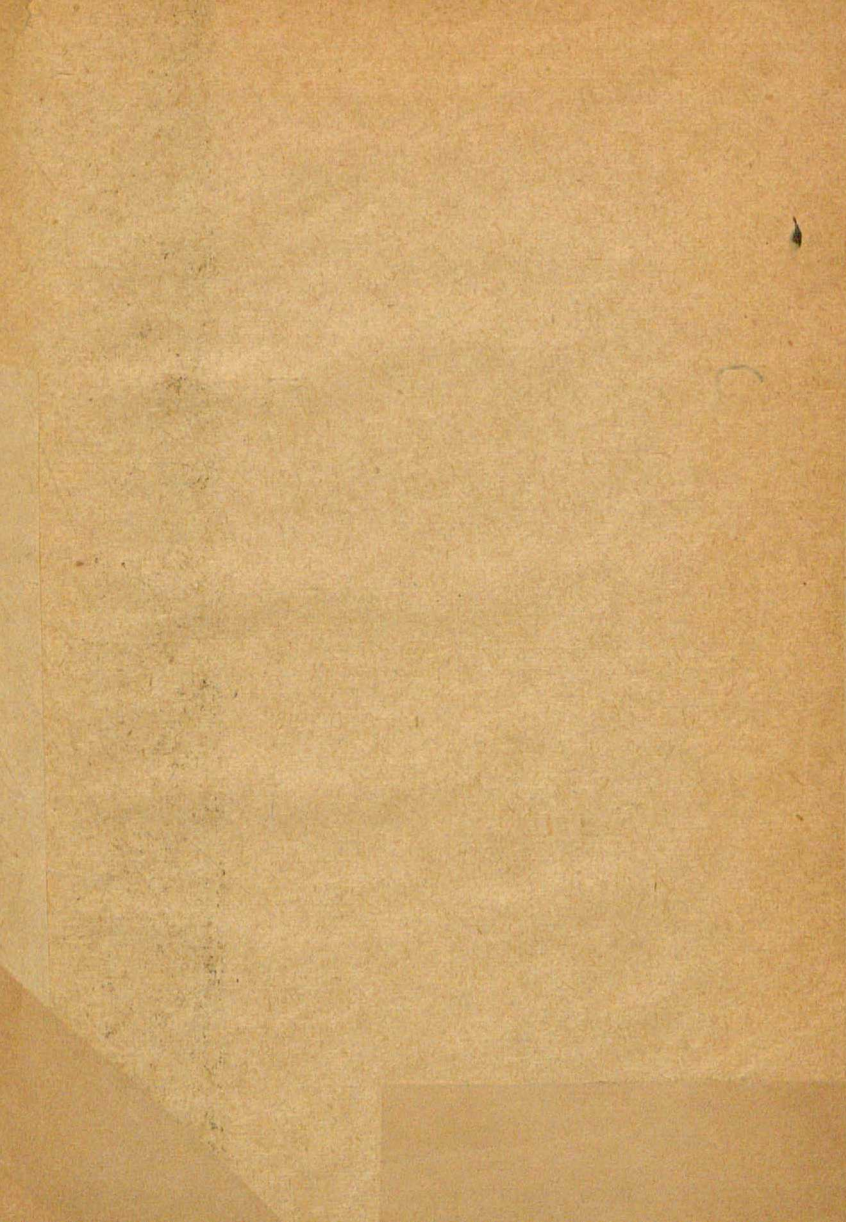
Певицы чайных домиков.

Прощание с Китаем.

III б. Африка (36 стр.).

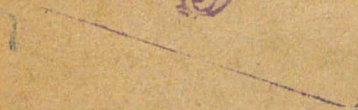
Негритянские танцы в Немецкой Восточной Африке.

Арабское варьетэ.



3849

4





2015148011