



ПОИСКИ ФАКТЫ ГИПОТЕЗЫ

И. Н. Соломоник

КАТХПУТЛИ: НАРОДНЫЕ МАРИОНЕТКИ РАДЖАСТХАНА {К проблеме ирано-индийских этнокультурных связей}

В народном театре Индии можно встретить все основные виды кукол; самые распространенные из объемных форм — марионетки, или куклы, управляемые сверху нитями. До второй половины XX в. представления марионеток давали в нынешних штатах Махараштра, Раджастан, Западная Бенгалия, Орисса, Тамилнад, Керала, Карнатака, Андхра Прадеш, т. е. почти по всей стране. Однако сейчас народные куклы доживают свои последние дни.

Работ, специально посвященных традиционным представлениям, мало, наиболее подробно в них описаны раджастанские марионетки (возможно, потому, что они ближе к столице Индии, «больше на виду», доступнее для наблюдений) ¹.

История индийских марионеток уходит в глубь веков. Об этом свидетельствует термин *сутрадхара*, встречающийся в классической санскритской драме, которая, по мнению ученых, сложилась в первые века нашей эры ². В санскритской драме сутрадхарой называли главного актера, распорядителя представления. Буквальный перевод слова: «тот, кто держит нити» — указывает на связь с театром марионеток. Немецкий санскритолог Рихард Пишель выдвинул даже гипотезу о том, что куколь-

¹ Oman J. C. Cults, Customs and Superstitions of India. L., 1908. P. 194—195 (First ed.—1889); Lévi S. Le théâtre indien. P., 1890. T. I. P. 324—325; Gupta K. N. India//Puppetry. Detroit, 1935. V. VI. P. 72—74; Samar D. L. Puppets and Puppeteers of Rajasthan//Natya. New Delhi, Winter. 1960—61. V. 4, № 4. P. 64—69; Ranganath H. K. The Karnatak Theatre. Dharwar. 1960. P. 42—45; Sahai B. The Traditional Puppets of India. 1962 (рукопись); Потабенко С. И. Театр марионеток//Бабкина М. П., Потабенко С. И. Народный театр Индии. М., 1964. С. 144—150; Baird B. The Art of the Puppet. N. Y., 1965. P. 44—55; Бханават М. Катхпутли ка Амарсингх Ратхоур ка кхел (Марионеточное представление об Амарсингхе Ратхоуре)//Лок кала. Вып. 14. Удайпур, 1967. Июль. С. 78—101 (на яз. хинди); Contractor M. Various Types of Traditional Puppets of India//Marg. Bombay, 1968. V. XXI. № 3 (June). P. 6—15; Tilakasiri T. The Puppet Theatre of Asia. Ceylon [1969]. P. 18—21; Philpott A. R. Dictionary of Puppetry. Boston, 1969. P. 129; Рамакришна Н. Поммалаттам (Кукольный театр)//Маньджари. Вып. 70. Мадрас, 1972. Август. С. 55—60 (на тамильск. яз.); Parmar S. Traditional Folk Media in India. New Delhi, 1975. P. 39; Stache-Rosen V. Schattenspiele und Bildervorführungen, zwei Formen der religiösen Volksunterhaltung in India//Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Wiesbaden, 1976. B. 126. H. 1. S. 144; Malkin M. R. Traditional and Folk Puppets of the World. N. Y., 1977. P. 72—84; Figur und Spiel im Puppentheater der Welt. B., 1977. S. 112, 116, 117 (Abbildungen); Sellmann F. Schatten-und Marionettenspiel in Savantvadi (Süd-Maharashtra). Stuttgart, 1985. S. 61—78; Marionettes et ombres d'Asie [Le catalogue rédigé par F. Gründ]. P., 1985. P. 38—46, 71.

Приношу глубокую благодарность преподавателям ИСАА при МГУ: Л. В. Хохловой за перевод публикации М. Бханавата и А. М. Дубянского за перевод статьи Н. Рамакришны.

² Паевская Е. В. Драматургия древней Индии//Литература древнего Востока/Под ред. Конрада Н. И. М., 1971. С. 213.

ный театр предшествовал театру живых актеров, так как последний заимствовал терминологию у кукольного³. Точка зрения Пишеля многими оспаривается⁴, но тот факт, что куклы на нитях были распространены в Индии в первые века нашей эры, принимается без особых возражений почти всеми специалистами.

К XX в. в разных частях Индии сложились свои термины, свой репертуар, свои особенности представления. Даже в технике управления куклами, почти одинаковой по всей стране (они приводятся в движение очень ограниченным числом нитей), выработались свои местные приспособления.

Данная статья посвящена анализу материалов по раджастанскому театру.

В Раджастане марионетчиков называют *катхпутли-бхатт* или *катхпутли-нат*. Термин *путли* («кукла») восходит к санскритским словам с тем же значением: *путтали*, *путталика*. Сочетание *катхпутли* означает «деревянная кукла» (*катх* — «дерево»). *Бхатт*, название касты актеров, объединяющей большинство кукольников Раджастана, происходит от санскритского *Бхарата* — имени легендарного мудреца, которому приписывается изобретение индийского театрального искусства. Наконец, термин *нат* («танец») используется и как титул актеров вообще⁵.

Появление театра марионеток в Раджастане местная кукольная традиция связывает с эпохой царя Викрамы. Историческая ли это личность, точно не установлено, но те ученые, которые склонны считать, что такой царь действительно был в Индии, относят время его правления к I в. до н. э.⁶ Рассказы о жизни царя Викрамы в Индии очень широко распространены, они уступают в популярности только «Махабхарате» и «Рамаяне», их фольклорные и литературные версии встречаются у самых разных народов Индии. На русский язык переведены две литературные обработки рассказов⁷. Викрама предстает в них идеальным царем, щедрым, великодушным, справедливым, защитником угнетенных и обиженных, покровителем наук и искусств, мужественным, непобедимым воином. Само имя «Викрама» означает «доблесть». Раджастанские кукольники сделали Викраму одним из главных героев представлений. Они хранят предание, будто их предки играли при дворе Викрамы. Было ли так на самом деле или это всего лишь легенда, неизвестно, но пьеса о Викраме прочно вошла в раджастанский кукольный (марионеточный) репертуар.

В преданиях кукольников говорится и о том, что лучше всего их предкам жилось при царе Амарсингхе из рода Ратхоуров, что его времена были золотым веком катхпутли. Насколько это предание соответствует действительности, сказать трудно, но князь (*рана*) Амарсингх — лицо историческое, он правил одним из княжеств Раджастана в конце XVI — начале XVII в.⁸ Он прославился тем, что дольше других раджастанских раджей сохранял независимость от империи Великих Моголов⁹.

³ *Pischel R.* Die Heimat des Puppenspiels. Halle, 1900. Переведена на англ. (*Pischel R.* The Home of the Puppet-Play. L., 1902) и русск. яз. (*Пишель Р.* Родина кукольного театра//Мастерство театра. Временник Камерного театра. № 2. М., 1923. С. 77—90).

⁴ *Keith A. B.* The Sanskrit Drama in Its Origin, Development. Theory and Practice. L., 1954; *Shekhar I.* Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. Leiden, 1960; *Kuiper F. B. J.* Varuna and Vidusaka. On the Origin of the Sanskrit Drama. Amsterdam; Oxford; New York, 1979.

⁵ *Tilakasiri T.* Op. cit., P. 18; *Contractor M.* Op. cit. P. 6; *Sahai B.* Op. cit., P. 2; *Pischel R.* Op. cit. (Engl. Transl. P. 5); *Потабенко С. И.* Указ. раб. С. 145.

⁶ *Гринцер П. А.* Предисловие к кп.: «Жизнь Викрамы или тридцать две истории царского трона». М., 1960. С. 6—7.

⁷ Двадцать пять рассказов Веталы/Пер. с санскр., вступит. ст. и комментарии Шор Р. О. Л., 1939; То же/Пер. с санскр., вступит. ст. и комментарии Серебрякова И. Д. М., 1958; Жизнь Викрамы или тридцать две истории царского трона/Пер. с санскр., вступит. ст. и комментарии Гринцера П. А. М., 1960.

⁸ *Синха Н. К., Банерджи А. Ч.* История Индии/Пер. с англ. М., 1954. С. 226, 238.

⁹ Империя Великих Моголов (1526—1858). Афганский султан, правитель Кабула Бабур вторгся в Индию в 1526 г., разбил войско делийского султана и осповал государство, которое в европейской литературе получило название империи Великих Моголов.

Почти 20 лет Амарсингх вел сражения с войсками могольских правителей, превосходившими его силы во много раз, и ни одного не проиграл. И только тогда, когда моголы, решив уничтожить его княжество, стали жечь, грабить, разрушать все, что им встречалось на пути, и в княжестве начались голод и чума, Амарсингх вынужден был просить мира. В народной памяти Амарсингх остался бесстрашным, непобедимым героем, покровителем, индусской культуры, защитником простых людей. О нем складывали легенды, пели песни, а в кукольном театре до последнего времени играли пьесу, прославляющую его подвиги.

Таково легендарное прошлое катхпутли, отраженное в преданиях и репертуаре. Более близкая к нам их история, связанная с эпохой полного покорения Раджастанхана моголами, оставила следы в оформлении маарионеточной сцены и в костюмах кукол. Занавес, обрамляющий сверху сценическую площадку, часто вырезан в виде арок, напоминающих контуры принесенной мусульманами архитектуры (в профессиональной терминологии кукольников он называется *таджмахал*, по имени знаменитого мавзолея в Агре)¹⁰, а куклы одеты в длинные широкие сборчатые юбки *лаханга*, составлявшие при могольских государях обязательную часть мужского придворного костюма¹¹. Предания кукольников умалчивают о временах мусульманских правителей. Вероятно, последователи учения Мухаммада кукольников не слишком жаловали. Индийская исследовательница Мехер Контрактор приходит к выводу, что в эпоху моголов начинается закат кукольного театра Раджастанхана¹².

В конце XIX в., к которому относятся первые научные описания, раджастанские кукольники принадлежали к беднейшему населению страны. Они вели полубродячий образ жизни, часть года занимались земледелием или ремеслами (одно из очень распространенных занятий — ковроткачество), чинили и подновляли кукол, занавесы; другую часть года — с осени до весны, когда урожай собран, сезон дождей позади и у жителей больше свободного времени, бродили от деревни к деревне со своим небольшим театральным скарбом.

На тропинках, соединявших раджастанские деревни, часто можно было встретить небольшую группу — мужчину, женщину и подростка, несших на коромыслах бамбуковые корзины. Это — труппа кукольников. В корзинах лежало все, что нужно для неприхотливого быта и уличного представления. Труппу составляли обычно члены одной семьи. Ее глава занимался кукловождением и говорил за персонажей в пищик, жена играла на барабанах, а подросток играл на цимбалах или помогал отцу управлять куклами.

Представление давали ночью, под открытым небом. Придя засветло в деревню, актеры договаривались с жителями о спектакле, просили две кровати, из которых сооружали сцену. Деревянные кроватные рамы на ножках ставили узкими ребрами на землю ножками друг к другу на расстоянии 1,5—2 м. Верхние и нижние пары ножек, расположенные ближе к зрителям, скрепляли бамбуковыми палками. На верхнюю палку вешали передний короткий занавес таджмахал, нижняя служила для устойчивости конструкции. Сзади на высоте чуть больше метра к кроватным рамам прикрепляли еще одну палку. На нее вешали второй занавес, ниспадавший до земли. Зубцы таджмахала слегка перекрывали верхний край второго занавеса, поэтому кукольник, стоявший за задним занавесом, был полностью скрыт от глаз публики. Зеркало сцены определялось, таким образом, 1,5—2-метровой длиной палок и метровым расстоянием от земли до арочной каймы таджмахала. Глубина сцены равнялась ширине деревенских кроватей и была не более метра. Пол сцены покрывали ковриком. Фоновый занавес чаще всего был темным,

¹⁰ Мавзолей Тадж-Махал (Агра, XVII в.) построен внуком Бабура шахом Джаханом (мусульмане принесли в архитектуру Индии арки и купола, орнаментальные украшения).

¹¹ Gupta K. N. Op. cit. P. 73.

¹² Contractor M. Op. cit. P. 6.

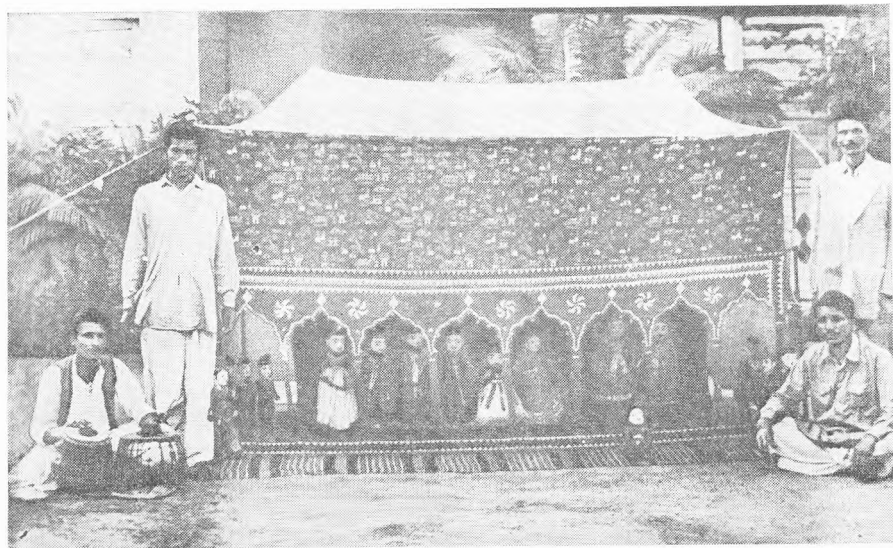


Рис. 1. Раджастанская портативная марионеточная сцена (фото из кн.: Baird B. Op. cit. P. 51)

одноцветным, таджмахал шили из более нарядной цветной ткани, оторачивая ее снизу темной зубчатой каймой. Если почему-либо не оказывалось кроватей, занавесы натягивали между шестами. В крайнем случае обходились только одним низким фоновым — тогда зрители видели, как актер, слегка нагнувшись над ним, управляет куклами. Судя по фотографии в книге Б. Бэрда, некоторые кукольники строили палатку, скрывавшую кукловода со всех сторон (очень похожую на палатку иранских марионетчиков, см. рис. 1)¹³. По бокам сцены для освещения ставили две лампы. Раньше они были масляными, потом их сменили керосиновые, в последнее время используют и электрические.

Во время представления актер, как уже упоминалось, стоит позади фонового занавеса и, чуть склонившись над ним, управляет куклами. Он говорит за кукол в пищик *пипихари*, состоящий из двух тонких, скрепленных между собой бамбуковых пластинок. Голос получается очень «кукольный», но понять слова невозможно, пищик не позволяет артикулировать звуки речи, хорошо передаются только интонация, эмоции, состояние героя. Рыдает ли он, радуется, хохочет, бормочет что-то нежно, воркующе, разгневан, разъярен или испуган — все это прекрасно выражается через пищик. Уточняет же смысл фраз, как бы переводит кукольный язык на человеческий, ведущая — женщина, сидящая перед сценой на стороне зрителей. Ее называют *дхолаквали*, так как она играет на барабане *дхолак* (букв.: «женщина, играющая на барабане дхолак»). Она поет, представляет выходящих кукол, ведет с ними диалог, комментирует действие, а иногда вмешивается в сценические события и физически (например, может посадить куклу на лошадь). В диалоге ведущая почти всегда повторяет кукольные фразы; точнее, диалог строится в форме вопросов и ответов: ведущая задает кукле вопрос, та отвечает такой же фразой, только окрашенной утвердительной интонацией или наоборот.

Техника кукловодства очень примитивна: куклы управляются одной — тремя палочками. Но тем труднее с ними работать, тем сложнее сделать их «живыми» и выразительными. Требуются многолетняя тренировка, очень высокое мастерство, даже виртуозность манипулирования, чтобы заставить элементарно устроенную куклу ловко выполнять цир-

¹³ Baird B. Op. cit. P. 51; Галунов Р. А. Хэймэ шаб бази — персидский театр марионеток//Иран. Т. III. Л., 1929. Табл. 1.

ковые трюки, чтобы это было похоже на то, что делают живые актеры. Кукловождением по традиции занимаются только мужчины, мальчики начинают учиться тонкостям профессии с раннего детства.

Почти во всех марионеточных театрах мира нити куклы собираются сверху на деревянное крестообразное приспособление (русские народные актеры называли его *вагой*). У раджастанских марионеток ваги нет. Нити либо заканчиваются петелькой, надеваемой на палец кукловода, либо просто накручиваются им на палец или ладонь.

Одна — основная — нить идет от макушки головы куклы к ее спине. Эту длинную нить актер держит посредине, намотав на ладонь своей руки. Подтягивая переднюю или заднюю часть нити, он может наклонять или выпрямлять куклу; поворачивая свою руку — поворачивать куклу вправо или влево; опуская руку — заставлять куклу садиться, ложиться, падать, вскакивать; крутя нить — кружить куклу в танце и т. д. Этой же нитью создается походка куклы: она может бежать, подпрыгивать или идти степенно, плавно. Если кукла изображает музыканта, играющего на флейте, то конец нити, идущий к спине, пропускается внутри куклы, выходит через рот и прикрепляется к музыкальному инструменту (руки кукольных музыкантов скреплены на инструменте); подтягивая или ослабляя конец этой нити, можно то подносить к кукольному рту, то опускать инструмент. Примерно по такому же принципу управляются барабанщик, бьющий палочкой по барабану, уборщик, подметающий метлой сцену, водонос, несущий кувшин и предлагающий воду, или крокодил, разевающий огромную пасть (в последнем случае один конец нити идет к верхней челюсти, а другой, проходя насквозь через верхнюю челюсть, прикрепляется к нижней). Многие куклы комплекта управляются одной нитью.

Вторая нить управляет кукольными руками. Если она не разрезана, кукловод держит ее за середину — и обе кукольные руки делают одинаковые жесты; если разрезана, то на концах, идущих к руке кукловода, завязываются петельки; актер надевает их на пальцы разных рук — и каждая рука куклы может делать независимый жест.

Третья нить встречается редко, она нужна только для особых трюков. Например, у куклы-танцовщицы третья нить прикрепляется двумя своими концами к ее бедрам и позволяет имитировать характерные для танца движения бедер (кукловод никогда не работает сразу тремя нитями: так, при движении бедер руки куклы свободно болтаются).

Кистей рук у раджастанских марионеток нет — тряпичная рука заканчивается чуть расширяющимся обручком. Нет у них и ног (за исключением двух-трех кукол: барабанщика, наездников). Ноги заменяют длинная юбка и искусство кукловода, создающего иллюзию походки.

Кукловод может, таким образом, одновременно управлять только одной или двумя куклами. Поэтому эпизоды представления построены так, что в них действуют один или два персонажа. Но на сцене, однако, публика видит гораздо большее число кукол — они висят в глубине, «локоть к локтю», вдоль всего задника. Недействующие, украшающие фоновый занавес куклы называются *дарбар* («двор»). Эти кукольные статисты изображают высшую знать — великих раджей и важных навабов¹⁴. Некоторые из них могут принимать участие в событиях пьесы (кукловод отвязывает нужную куклу, работает с ней, а потом привязывает на прежнее место). В дарбаре вывешивается 8—12 кукол. Всего в комплекте 30—40 марионеток (рис. 2).

Куклами очень дорожат, передают их по наследству. Дорожат не только потому, что изготавливают их не сами, а заказывают профессиональным резчикам по дереву (при крайней бедности кукольников это очень накладно), но главным образом потому, что катхпутли окружены священным ореолом. Когда-то их считали посланцами богов. Следы почитания кукол сохранились в обряде погребения марионеток: износив-

¹⁴ Наваб — наместник провинции в Могольской империи XVII в. *Дарбар* яз. хинди) — букв. «официальный прием во дворце государя».



Рис. 2. Фрагмент дарбара (фото из кн.: *Tilakasiri T. Op. cit. P. 116*)

шуюся куклу обычно не выбрасывают, а с молитвами опускают в реку. Верят, что она возвращается в страну богов, туда, откуда явилась. Следят, долго ли фигурка продержится на воде; если долго, значит, боги одобряют ее земные деяния¹⁵. Получая в наследство комплект кукол, их новый владелец отмечает это событие новой кукольной юбкой, надеваемой поверх старой. Куклы проходили через руки нескольких поколений, о чем свидетельствуют их четырех-, пятислойные наряды¹⁶.

Резчики делают по заказу марионетчиков только голову куклы. Остальное: набитые тряпками торс и руки, костюм и украшения — семьи кукольников изготавливают сами. Это занятие женщин. Скульптурная форма раджастханских марионеток предельно лаконична. У всех кукол лица почти одинаковы. Их главные отличительные признаки — большой прямой нос и огромные удлиненные глаза. Мужским персонажам подрисовывают черной краской усы и бороды, женским — локоны, спускающиеся от висков на щеки. Этот лаконизм формы, нейтральное выражение лица оставляют простор для воображения зрителя: по ходу действия куклы кажутся то смеющимися, то рыдающими, то испуганными, то задыхающимися от гнева.

В дарбаре, т. е. на заднике, среди кукол, изображающих знатных особ, находится и герой пьесы. Но эта кукла редко покидает дарбар, так как еще одна особенность театра заключается в том, что история героя, именем которого названа пьеса, занимает в представлении мало места. Основное ее содержание составляет традиционный набор не связанных между собой номеров, в которых куклы то пляшут, то показывают цирковые трюки, то разыгрывают жанровые сценки. Обязательные для исполнения этих номеров куклы: танцовщица, уборщик, водонос, *чобдар* (комедийный персонаж в роли церемониймейстера, распорядителя дарбара), заклинатель змей, барабанщик, наездник на лошади, жонглер, танцующий верблюд, крокодил, заглывающий жертву, кукла-оборотень и др. Куклы для героев и героинь любой пьесы — одни и те же в комплекте, в каждом конкретном случае они получают разные имена. Соединение вставных номеров с сюжетом пьесы формальное, они вклю-

¹⁵ *Baird B. Op. cit. P. 47.* Аналогичный обряд совершается при погребении старых театральные картин (*нар, пхард*), которые опускают в священное оз. Пушкар. См. *Joshi O. P. Painted Folklore and Folklore Painters of India. Delhi. 1976. P. 35.*

¹⁶ *Baird B. Op. cit. P. 47.* В Музее при Государственном академическом центральном театре кукол (ГАЦК) хранится раджастханская марионетка, на которую надето пять юбок.

чаются в сюжетную ткань представления под тем или иным предлогом, чаще всего — как выступление бродячих артистов, как дивертисмент.

Представление катхпугли длится 2—4 часа. Плата за него ничтожно мала, особенно в деревнях. К. Гупта пишет, что в 1930-х годах крестьяне редко рассчитывались деньгами, обычно давали актерам немного зерна или каких-нибудь продуктов. Кукольники проводили остаток ночи в деревне, а наутро снова отправлялись в путь.

До нас дошло четыре названия марионеточных представлений: о царе Викраме, о князе Притхвирадже, о царевиче Дхоле и царевне Мару, об Амарсингхе Ратхоуре. Какие эпизоды из многочисленных рассказов о Викраме входили в кукольное представление, неизвестно. О сюжете пьес «Притхвирадж» и «Дхола-Мару» также можно судить лишь по литературным источникам¹⁷. Текст пьесы об Амарсингхе Ратхоуре целиком записан и опубликован в 1967 г. раджастанским фольклористом Махендрой Бханаватом¹⁸. К сожалению, М. Бханават сосредоточил внимание на словесном аспекте представления, он записал текст песен, диалоги, но очень кратко и далеко не всегда объясняет, что в это время делают куклы и как они это делают. Между тем в раджастанском народном марионеточном театре зрительный ряд едва ли уступает слуховому; во всяком случае, в том виде, в каком театр этот дошел до нашего времени, пантомима, физическое действие, движение стали его главными выразительными средствами. Поэтому, чтобы, с одной стороны, предложить читателям более или менее полное описание особенностей раджастанского народного кукольного театра, а с другой — приспособить запись М. Бханавата к дальнейшему сравнительному анализу, пришлось сначала выделить в сплошном тексте основные сцены (у М. Бханавата этого деления нет), а затем, прибегая к другим источникам, уточнять, что в этих сценах происходит под пение ведущей или параллельно с ее репликами.

Основным источником, дополняющим запись М. Бханавата, послужили спектакли делейского кукольного театра «Сутрадхар», показанные в Москве в 1984 г. В них входило (как фрагмент одной из пьес) представление раджастанских марионеток. Это «представление в представлении» исполнил потомственный раджастанский кукольник Джягдиш Бхатт. Кроме того, к анализу привлекались раджастанские народные марионетки из коллекции Музея ГАЦТК и других собраний, а также описание американского кукольника Била Бэрда, видевшего представления катхпугли в Удайлпуре.

В результате анализа текста М. Бханавата в представлении «Амарсингха» было выделено 32 кукольные сцены.

¹⁷ Притхвирадж — лицо реальное. Князь, носивший это имя, жил в XII в., владел обширными землями в Раджастане, в том числе и городом Дели, покровительствовал наукам и искусствам. Его придворный поэт Чанд Бардаи сложил поэму («Притхвирадж расо»), прославляющую рыцарские качества князя, его бесстрашие и мужество, благородство и верность слову. Князь погиб в 1192 г., сражаясь с напавшими на его страну афганцами. Вместе с ним погиб и Чанд Бардаи. Литературоведы полагают, что поэму завершил сын погибшего поэта (см. *Паевская Е. В. Литература хинди//Литература Востока в средние века. М., 1970. Ч. 1. С. 367—369*).

На северо-западе Индии с давних времен была очень популярна баллада о царевиче Дхоле и царевне Мару. Народные певцы распевали ее, вероятно, еще в XII—XIII вв. В XVI в. появилась ее первая литературная обработка, в 1946 г. один из вариантов баллады был опубликован на языке хинди, а в 1962 г. на французском языке вышла монография индолога Шарлотты Водвилль, специально посвященная исследованию сюжета (*Vaudeville Ch. Les Duhā de Dhola-Mārū. Une ancienne ballade du Rajasthan. Pondichery, 1962*).

¹⁸ Как объяснила мне Л. В. Хохлова, речь ведущей представляет собой один из местных разговорных диалектов раджастана.

Композиция пьесы об Амарсингхе Ратхоуре

(Вступление — гимн Кришне. Исполняет ведущая (дхолавали))

1. Барабанщик (*дугдугивала*) — играет на барабанах дугдуги.
2. Уборщик (*джхарувала*) — подметает пол.

3. Водонос (*бхишти*) — (физическое действие неясно).
4. Распорядитель (*чобдар*) — «встает на часы» в ожидании гостей.
5. Драка распорядителя с барабанщиком.
(Длинная песня, исполняемая ведущей и предваряющая съезд гостей)
6. Салаватхан, вазир и шурин падишаха (игра слов: «шурин» и «злодей», «негодяй» звучат одинаково) *.
7. Назам уд-дин, наваб Хайдарабада *.
8. Аксакдола Патхан, наваб Лакхнау *.
9. Актер из Джайпура (*бханд*) — трюковой номер.
10. Богатырь Тисмархан («тот, кто 30 раз победил») *.
11. Мансингх, раджа Джайпура *.
12. Аджидсингх, раджа Джодхпура *.
13. Амарсингх Ратхоур, раджа Нагора *.
14. Рамсингх, юноша, племянник Амарсингха *.
15. Арджунгор, раджа Бароды, шурин Амарсингха (или «злодей») *.
16. Паттебаз («тот, кто владет „патта“») — танец куклы с кривой саблей.
17. Падишах *.
18. Пильпили и Ладу (разговорная звукоподражательная сценка).
19. Верблюд и погонщик (*унт* и *унтвала*) — танец.
20. Танцовщица (*начневали*) **.
21. Наездник (*гхоревала*) **.
22. Жонглерша (*гендвали*) **.
23. Садовница (*малин*) **.
24. Лейла и Маджну **.
25. Ткачиха (*джулахин*) **.
26. Стиральщик и крокодил (*дохоби* и *магар*) **.
27. Жена дхоби и чобдар **.
28. Заклинатель змей (*саперевала*) **.
29. Амарсингх и Салаватхан **.
30. Битва Амарсингха с раджами **.
31. Амарсингх и Арджунгор (гибель Амарсингха) **.
32. Рамсингх и Арджунгор (Рамсингх мстит за погибшего дядю) **.

Перечень сцен выявляет в представлении четыре части:

- I. Сцены 1—5: подготовка к съезду гостей во дворце падишаха.
- II. Сцены 6—17: съезд гостей (однообразие действия разбивается дивертисментными сценами 9, 10 и 16).
- III. Сцены 18—28: дивертисмент.
- IV. Сцены 29—32: история об Амарсингхе.

Ведущая представляет кукол чаще всего в форме диалога (Ты кто? Как тебя зовут? Зачем пришел? и т. д.), иногда описательно (Это — такой-то, пришел сделать то-то). Пантомимическое действие почти всегда сопровождается песней. В диалоге много шуток, намеков, понятных только местным жителям.

Барабанщик играет на плоском, лежащем на земле одностороннем барабане. М. Бханават не описывает куклу, но, по всей вероятности, это одна из немногих кукол комплекта с ногами: она как бы сидит, обхватив ногами барабан. Обе руки куклы скреплены на палке, которой она бьет по барабану. Кукла управляется одной нитью, идущей от головы к кончику палки. Подобный номер показывал в Москве Дзягдиш Бхатт.

У куклы-уборщика такой же принцип управления: ее руки как бы держат метлу. Кукла — без ног, их заменяет длинная юбка. Уборщик крутится вдоль сцены, как бы подметая пол: кукла управляется одной нитью. Ведущая, представляя уборщика, говорит, что он пришел убрать

* Обмениваются приветствиями с чобдаром, который представляет их публике и проводит на дарбар.

** Описание сцены дается далее в тексте.

во дворце падишаха («в дарбаре» — говорит она); когда кукла подметает, ведущая приговаривает: «Мети, мети хорошенько! Мети как следует!».

Водонос выходит с кувшином. Как он ведет себя физически, выяснить не удалось. По тексту М. Бханавата, ведущая исполняет песню водоноса, в которой говорится о кувшине, о «сладкой» воде и т. п., и ведет с куклой шуточный диалог (например, на вопрос, как зовут водоноса, он отвечает: «Бадал» — «облако, туча»; на вопрос, может ли он принести настоящую воду, отвечает, что настоящую воду несут настоящие водоносы, он же — кукла, а у кукол все по-кукольному).

В конце первой части выходит одна из главных кукол комплекта — чобдар. Это распорядитель, дворецкий, церемониймейстер падишаха. Ведущая велит ему «стоять на часах», ждать гостей, так как ко двору падишаха должны съехаться великие раджи и знатные навабы. Не успел чобдар замереть, как на сцену вприпрыжку выскакивает барабанщик (вприпрыжку, так как ноги его обхватывают барабан). Ведущая вступает с ним в разговор. Выясняется, что его зовут «Карбар-хан» («шум, скандал, ссора, беспорядок»). «Ты зачем пришел?» — «Играть». — «Так давай играть вместе!». Они начинают играть вместе, но барабанщик бьет своей палкой все время невпопад. Ведущая сердится, говорит, что он плохо играет, «производит беспорядок», она жалуется на него чобдару. Чобдар кричит на кукольного музыканта: «Как ты смеешь устраивать беспорядок во дворце падишаха?» — Барабанщик продолжает беспорядочно барабанить. — Чобдар: «Сейчас разобью твой инструмент!» — Барабанщик: «А я всажу тебе в горло палку!». Ссора разгорается все сильнее. Чобдар бьет музыканта, тот падает и лежит неподвижно, будто умер. «Он умер!» — кричит чобдар. Ведущая советует пощупать пульс у лежащего. Чобдар наклоняется, потом говорит: «Совсем мертвый!» и разражается рыданиями. Порывав, он вызывает уборщика и велит ему унести «труп» умершего «негодяя». Но тут барабанщик вскакивает, прыгает на голову чобдара, бьет в барабан — и в таком виде куклы удаляются со сцены.

Вступлением ко второй части служит длинная песня ведущей, затем начинается съезд гостей — парад-алле раджей и навабов. Ведущая называет каждую выходящую куклу всеми титулами, а чобдар ведет с гостем почти неизменный диалог: «Заходите, милости просим! Здравствуйте!» — Гость отвечает: «Здравствуйте!» — и куклы обнимаются. Чобдар: «Как поживает ваша жена, детки? Здоровы? — «Здоровы». — «Как настроение? Хорошее?» — «Хорошее!» — Затем чобдар приглашает гостя пройти во дворец на отведенное ему место (куклу-гостя вешают на задник). При выходе Амарсингха ведущая исполняет специальную песню о его подвигах и достоинствах.

Монотонность действия этой части разрывается несколькими вставными дивертисментными номерами (нужно сказать, что традиция интуитивно учла все психологические нюансы восприятия театрального зрителя, законы ритма сценического действия, которые так часто нарушаются современными режиссерами). После выходов трех важных особ, когда зрители уже привыкли к стереотипу сцен съезда и, с одной стороны, ждут похожую на предыдущие сцену, а с другой — готовы заскучать, поскольку все уже известно, неожиданно вместо предполагаемого очередного гостя на сцену выходит совсем не знатная особа. «Ты кто такой?» — спрашивает ведущая. — «Бханд» (шут, комик, комедант, бродячий актер, возможно, это диалектный вариант слова *бхатт*). — «Для чего пришел?» — «Представлять». — Ведущая: «Ты, деревянная кукла, что же ты будешь представлять?» — «Из одной жизни сделаю две, из одного лица — два!». Смысл ответа бханда остался бы неясным (М. Бханават реплику не комментирует), если бы Джягдиш Бхатт не показал в Москве трюковой номер с куклой о двух головах (рис. 3). У Джягдиша Бхатта номер выглядел следующим образом. На сцену являлся усатый молодец, начинал танцевать и вдруг, прямо на глазах у зрителей, превращался в красотку совсем в другом наряде. Публика не успевала ахнуть,



Рис. 3. Трюковая кукла-оборотень (кукла из Музея ГАЦТК). Фото В. Шульца
а — в виде женщины; б — в виде мужчины; в — с двумя головами

а перед нею снова уже плясал мужчина с усами. И так несколько раз, с небольшими вариациями, и с каждым разом смех в зале нарастал, до того превращение было неожиданно и «чисто» сработано. Но этим дело не кончалось. В финале за спиной у усатого танцовщика оказывалась красotka, и он, как бы испугавшись, опрометью убегал со сцены, унося ее на закорках. В этом номере использовалась кукла с двумя торсами и головами, скрепленными как фигуры королей, дам, валетов на игральных картах. Одна половина висит вниз головой под юбкой. К каждой голове идет пара нитей, точнее, два конца одной длинной, неразрезанной нити, которую кукловод держит за середину. Натягивая нить одной головы и ослабляя нить другой, куклу можно мгновенно переворачивать вверх тормашками. Падающая вниз юбка тут же скрывает вторую голову, контрастная по цвету юбочная подкладка создает впечатление нового костюма. В финале кукольник не отпускает до конца вторую нить, нижняя голова приподнимается, отворачивает край юбки и торчит за плечами у первой.

У разных марионетчиков номер немного варьируется, как и сама кукла. Так, в коллекции американской кукольницы Марго Лавлейс хранится кукла с двумя лицами на одной голове (спереди — мужским, сзади — женским), а юбка сшита из двух разных кусков ткани, стыкующихся по бокам; эту куклу, таким образом, нужно поворачивать, задом наперед, а не вверх тормашками¹⁹. Гастролировавший по Индии другой американский кукольник, Бил Бэрд, видел сценку с подобной трюковой куклой-оборотнем, только ее драматургия была несколько иной: кукла, которую Бэрд называет «клоуном» (чобдар?), преследовала красотку, но стоило преследователю приблизиться к ней, как красotka оборачивалась «людоедкой», клоун вопил от ужаса, закрывал голову руками и бросался наутек, и теперь уже «людоедка» преследовала незадачливого ухажера. Потом вдруг она снова превращалась в красавицу, клоун снова не мог устоять перед ее чарами, снова с воркующими нежными нотками в голосе приближался к ней, хотел ее обнять, но как только он нагибался, красotka тут же превращалась в чудовище — и все повторялось²⁰.

¹⁹ Malkin M. Op. cit. P. 76 (ill.) (см. рис. 3).

²⁰ Baird B. Op. cit. P. 54.

Оживление сценического действия усиливает кукла Тисмархана (богатыря, или «того, кто 30 раз победил»), выходящая вслед за бхандом. Ведущая говорит, что это очень отважный, храбрый, смелый человек и что его тоже нужно проводить на дарбар. Чобдар соглашается, ведет гостя в «зал приемов». И тут начинается комическая сценка. Тисмархан «садится» на место падишаха и засыпает, чобдар то уговорами, то руганью, то тумаками старается его согнать, они переругиваются, а ведущая уговаривает: «Дорогой чобдар, не ссорьтесь во дворце падишаха!», — но ее увещевания не помогают. В конце концов чобдар вытаскивает Тисмархана с падишахского места и водворяет на другое (видимо, куковод сначала вешает куклу-богатыря в центре, а потом перевешивает ближе к краю сцены).

Вероятно, чтобы дать зрителям перевести дух перед самым главным выходом — падишаха, кукла паттебаза исполняет танец с кривой саблей в руке. Торжественный выход «Шах-ин-шаха» заканчивает парад-алле-зпяти; «зал приемов» заполнен: вдоль всей сцены на темном заднике висят куклы, изображающие раджей, навабов, воинов. Начинается дивертисмент. По записи М. Бханавата, в нем 11 номеров (18—28). Больше половины (19—22, 24, 28) построено на физическом действии — это танцевально-пантомимические сценки. К ним примыкают сценки 26 и 27, пантомима в них сочетается с диалогом. Из остальных трех одна основана на звукоподражательных эффектах (18), другая — вокальная (23), третья сочетает диалог со зрительным трюком (25). В последней (25) ткачиха жалуется на то, что во время голода съела пряжу и теперь не может ткать ковер. Ведущая вызывает на сцену другую куклу, и та вытаскивает изо рта ткачихи кончик нитки — нитка тянется как из размазывающегося клубка. Знаменитая древнеарабская легенда о трагической любви юноши Кайса ибн Муада по прозвищу *Меджнун* («одержимый») к девушке Лейли в раджастанском представлении выглядит так. Выходит Маджну и кричит: «О, Лейла! О, Лейла!». Выходит Лейла. При виде ее Маджну падает. Лейла начинает рыдать, думая, что он умер. Маджну приходит в себя, они обнимаются, Лейла нежно обмахивает Маджну платком и они уходят.

Очень популярны номер с крокодилом и обычно следующая за ним сценка, подтрунивающая над женской «верностью» и «постоянством». Мне известны два варианта. В одном выходит дхоби (мужчина-прачка); на вопросы ведущей он отвечает, что пришел стирать белье «господина». Ведущая предупреждает, что в реке живет крокодил, что он может напасть на дхоби. Дхоби храбро отвечает, что он будет драться с крокодилом. Выползает крокодил, хватает дхоби и уносит его. Выходит жена дхоби. Узнав от ведущей, что мужа съел крокодил, она начинает причитать: «О, мой дхоби! О, мой дхоби!». Выходит чобдар. «Что за шум?» — Жена: «Господин, мой дхоби умер». — «Ну и пусть, выходи за другого». — «За кого?» — «За меня!» — «Ты старей!» — «Ты сама старая!» — «Мне тринадцать лет!» — «А мне двенадцать! Чем мы не пара?» Жена дхоби, подпрыгивая и размахивая руками: «Снова выйду замуж! Снова выйду замуж!» — И обе куклы уходят. Этот вариант записан М. Бханаватом. В другом, виденном Б. Бэрдом, на берег реки приходят дхоби и его жена. Они ведут осла, на которого навьючено белье для стирки. Идет комическая сценка с упрямым ослом; наконец, жена дхоби уводит осла, а дхоби начинает стирать. На него нападает крокодил, дхоби вопит, зовет на помощь. Прибегает жена, прыгает на берегу, тоже вопит, размахивает руками, а крокодил тем временем утаскивает несчастного стиральщика. Жена бежит ко двору Великого Могола, но правитель — слишком высокой касты, чтобы разговаривать с женой дхоби. Однако он милостив и высылает к ней стражника. Тот сразу начинает ухаживать за женой дхоби. Постепенно вопли жены переходят в нежное мурлыканье. Ясно, что жена дхоби уже не помнит, зачем примчалась ко двору. Зрители хохочут, видя с какой легкостью она забыла только что погибшего супруга²¹.

²¹ Ibid. P. 50.

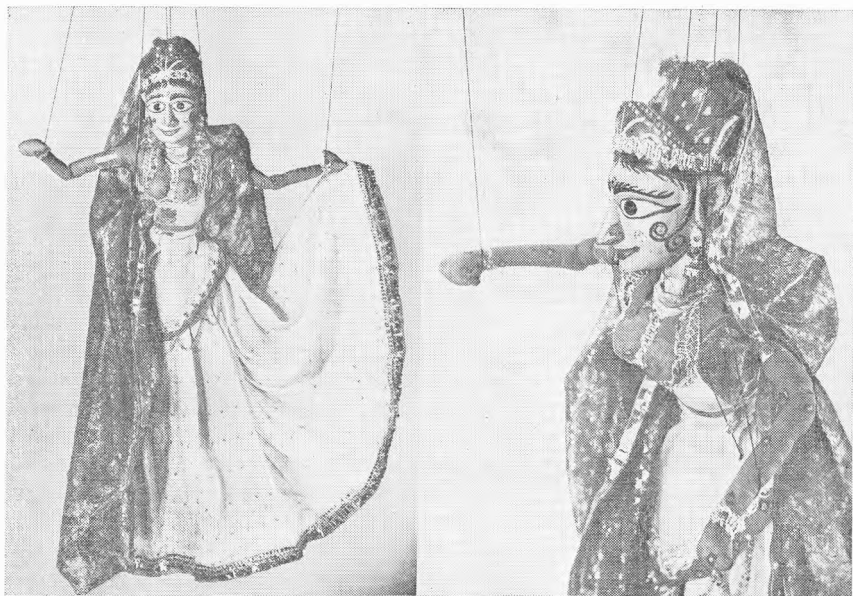


Рис. 4. Танцовщица (кукла из Музея ГАЦТК). Фото В. Шульца

Танцевально-цирковые сценки, как уже говорилось, требуют большого мастерства и опыта кукловождения — заставить примитивную по технике куклу изображать цирковые трюки не просто. Попытаюсь на нескольких виденных мною номерах объяснить, как это делается.

Танцовщица кружится, делает движения бедрами, но главный трюк этого номера в том, что она слегка нагибается, подхватывает рукой подол, поднимает его и кружится с расправленной веером юбкой; если вспомнить, что у куклы кистей рук нет, то можно представить, что не так-то легко подцепить обрубком тряпичной руки кайму юбки и потом удержать ее; помогает подхватить край юбки булавка, втыкаемая в кончик руки, но для того чтобы это проделать, притом при быстром, постоянном движении куклы, нужна большая сноровка. Номер с танцовщицей входил в программу Джягдиша Бхатта. Нить, управляющая кукольными руками, была разрезана, каждая рука управлялась отдельно, кукла подхватывала подол сначала одной рукой, потом — другой (рис. 4).

Номер наездника на лошади еще сложнее. В описании М. Бханавата ведущая спрашивает наездника, умеет ли лошадь танцевать. Наездник отвечает утвердительно. Начинается демонстрация цирковых трюков; она обрывается тем, что лошадь сбрасывает наездника. Ведущая кричит: «Эй, чобдар! Лошадь в дарбаре! Поймай ее и прикажи искупать!» (вероятно, куклу-наездника убирают за кулисы, в тексте Бханавата о нем больше не упоминается). Является чобдар, обращается к лошади: «Эй, лошадь!» — Лошадь машет хвостом. Чобдар подходит к ней — лошадь бьет его ногами. Чобдар падает, вопит благим матом. Между ним и ведущей идет диалог (построенный на игре слов), затем ведущая советует чобдару принести лошади корм. Чобдар приносит, но как только он приближается к лошади, та снова его лягает. Чобдар снова вопит от боли, причитает: «Я умер! Я умер!». Вмешивается ведущая: она сажает чобдара на лошадь, и лошадь уезжает за кулисы.

Номер с наездником был показан Д. Бхаттом немного иначе, без сбрасывания наездника и без чобдара, в виде чисто циркового аттракциона. Лошадка с наездником сначала танцевала как цирковая, а потом — так, как цирковая уже не может, — исполняла, например, «танец хвоста»; наездник лихо скакал на ней, то припадая головой к лошадиной шее, то становясь на ее спину ногами, то, вольтижируя, «на полном ходу» проскальзывал раз за разом под ее животом и снова садился верхом. Заканчивался номер чисто кукольным трюком: лошадка уезжала со сце-

ны верхом на наезднике. Д. Бхатт работал двумя нитями. Одну, прикрепленную к макушке наездника, он наматывал на палец левой руки (наездник не сваливался с лошади и в то же время мог лежать, сидеть, стоять на ней, крутиться вокруг ее живота, так как его кривые ноги обхватывали корпус лошади и были скреплены внизу планкой). Вторую нить, идущую от головы к хвосту лошади, Бхатт держал посередине правой рукой. Весь каскад цирковых трюков выдавался с помощью этих двух нитей.

Зрелищный и смешной, хотя и не очень сложный по технике, номер заклинателя змей. У Джягдиша Бхатта заклинатель заставлял своей флейтой подниматься все выше и раскачиваться в такт музыке грозных кобр. Движения кобр были абсолютно синхронны и полностью совпадали с движениями флейты, которую заклинатель то подносил ко рту, то опускал; раскачивания становились все сильнее, вот змеи уже поднялись на кончики хвостов. По мере того как кобры распались, приходили в экстаз, заклинатель все больше изнемогал, голова его клонилась все ниже, звуки флейты становились прерывистыми, пока совсем не смолкли, — заклинатель засыпал. В ярости кобры набрасывались на него, обвивались вокруг его фигуры, тормошили, толкали, требуя музыки. Музыкант просыпался, но ненадолго — и снова кобры бросались его будить. И так несколько раз — и каждый раз с какой-нибудь новой смешной и неожиданной деталью в «поведении» кобр. Бхатт работал в этом номере двумя нитями. Одна управляла кобрами, спускаясь концами к их головам. Кукловод держал ее за середину, поэтому движения кобр были совершенно одинаковы. Вторая нить была в другой руке кукловода и управляла заклинателем, точнее — флейтой с прикрепленными к ней кукольными руками.

Дивертисмент занимает основную часть времени представления. Лишь четыре финальные сцены рассказывают историю об Амарсингхе. Герой пьесы Амарсингх Ратхоур, раджа Нагора, выходит на сцену с мечом в руке. Навстречу ему выходит Салаватхан, вазир падишаха. Салаватхан не пускает Амарсингха во дворец падишаха, говоря, что на это нет приказа, он оскорбляет Амарсингха, называя его «темной деревенщиной». Амарсингх отвечает на оскорбление мечом: «Вот тебе, прими удар Амарсингха!» От удара Амарсингха Салаватхан подлетает в воздух, падает, вскакивает и в ужасе, с воплями убегает. Амарсингх продолжает размахивать мечом и от его ударов раджи, навабы, воины, висающие на заднике, падают один за другим на землю (кукловод по очереди отвязывает кукол). К Амарсингху выходит Арджунгор (муж его сестры). Он хитростью заманивает героя в ловушку и убивает его («отрубает голову», — говорится в тексте Бханавата). В заключительной сцене племянник Амарсингха Рамсингх мстит за героя: он вступает в бой с Арджунгором и побеждает его.

Анализ текста «Амарсингха Ратхоура», опубликованного М. Бханаватом, выявляет следующее.

1. Для представления требуются 34 куклы. Из них 11 вывешиваются на заднике, 5 изображают зверей (верблюда, лошадь, крокодила, двух змей).

2. В представлении можно выделить 32 сцены. Из них только 5 связаны с героем, имя которого носит пьеса. Это: а) выход Амарсингха — представление куклы публике; б) расправа Амарсингха с оскорбителем — Салаватханом; в) битва Амарсингха с раджами — сторонниками падишаха; г) гибель Амарсингха; д) отмщение за героя. Остальные 27 сцен, вероятно, исполняются в том или ином наборе, а может быть, и полностью, в любой другой пьесе (например, в сюжет пьесы «Дхола-Мару» влетается представление бродячих актеров, там оно органично связано с развитием интриги, дает ей новый поворот).

3. Композиция представления, ряд сцен и персонажей почти целиком совпадают с таковыми иранского традиционного марионеточного театра (а иногда идентичность распространяется и на сцену-палатку, о чем упоминалось выше). В меньшей степени, но вполне явно и сходство с

узбекским народным марионеточным театром. Это обнаруживается при сравнении текстов иранского марионеточного представления «Шах Селим» («Шах Афзаль»), записанного Р. Галуновым, и узбекского представления «Саркардаля» («Начальники»), записанного М. Гавриловым, с текстом «Амарсингха Ратхоура»²². Сходство проявляется в следующем.

А. Во всех трех типах представлений композиция пьесы состоит из: а) пролога — подготовки к съезду именитых гостей во дворец шаха или падишаха, б) парада гостей, в) дивертисмента. Узбекское представление на этом заканчивается. В иранском шах покидает сцену, не дожидаясь конца дивертисмента; выступление кукольных артистов продолжается, пока не является Гуль (демон, или, как он себя рекомендует: «Я — Гуль пустыни и пожиратель людей») и не уносит всех кукол за кулисы. В индийском «Амарсингхе» после дивертисмента следует собственно история героя.

Б. Во всех трех традициях куклы, изображающие высокопоставленных особ, вывешиваются на заднике и остаются почти все время на сцене; в иранском и узбекском театре для них выносят и ставят троны²³.

В. Во всех трех записанных пьесах присутствует распорядитель представления (раджастханский «чобдар»; «смотритель дворцовых зданий» в иранском варианте; «ясаул» — в узбекском). Во всех трех вариантах эта кукла — одно из главных действующих лиц пьесы. В иранском «Шах Селиме» кроме куклы-распорядителя и сцен съезда гостей аналогичны индийским: водонос, уборщик, трубач, барабанщик, жеребенок (лягающий и сбрасывающий конюха), верблюды (выезжающие с музыкантами на спинах), танцовщицы, жонглер, богатыри с палицами в руках (*пэхлэваны*, которых, вероятно, можно считать аналогами *паттебаза* с мечом или саблей в руке), Гуль и собака (куклы, приспособленные для хватания и уноса со сцены других кукол, аналогичные индийскому крокодилу). В тексте «Шах Селима» встречается реплика ведущего: «Посмотрите на Лейли, посмотрите на Маджуна!», — но имеются ли в комплекте эти куклы и появляются ли они на иранской марионеточной сцене, из записи Р. Галунова неясно. В узбекском представлении «Начальников» сходных сцен и кукол меньше (оно вообще короче: если в иранском записано 46 сцен, то в узбекском — 28); это: уборщик, осел (сбрасывающий ясаула), танцовщицы, жонглеры; а также сценка, построенная на звукоподражательных эффектах, в которой участвуют дрессировщик и обезьяна (Маймунчи и Маймун) и которая переключается со сценкой Пильпили и Ладу. В съезде «начальников» выходит девять кукол, главная из них — «падишах Ташкентский». Общие для всех трех записанных пьес и две сценки пролога; в первой один из второстепенных персонажей усаживается на царское место, засыпает там, а распорядитель с трудом его вытаскивает, во второй происходит убийство (в индийском варианте — мнимое) одного из персонажей, «нарушающего порядок» во дворце верховного правителя.

Вывяленные черты сходства нельзя объяснить только типологически, они говорят о воздействии одной из этих традиций на другие. Но какой

²² Галунов Р. А. Указ. раб. С. 1—50; Гаврилов М. Ф. Кукольный театр Узбекистана. Ташкент, 1928. С. 25—36.

²³ В раджастханских представлениях XX в. иных предметов, кроме самих кукол, на сцене не бывает. Но есть свидетельство, что раньше и на индийской марионеточной сцене было принято ставить кукольные троны. У Джона Кэмпбелла Омана, в его труде «Культы, обычаи и верования Индии», изданном впервые в 1889 г., читаем: «Индийское представление марионеток состоит главным образом из того, что несметное количество украшенных мишурой раджей выходит на сцену и с великой помпой рассаживается на поставленных в ряд тронах. Каждый такой высокородный и могущественный раджа wpłyает в зал приемов, вися на тонкой проволоке, ... и пока он медленно и торжественно занимает свое место, распорядитель объявляет множество его громких титулов. Музыканты изо всех сил бьют в свои барабаны „табла“. Затем так же важно и неторопливо выходит на своей проволоке новый Владыка мира. И это продолжается, пока, наконец, весь ряд тронов не заполняется куклами великих правителей, ярче наряды которых так же нелепы и забавны, как и их пышные титулы» (Оман J. C. Op. cit. P. 194—195).

на какие? В связи с этим вопросом хотелось бы высказать следующие соображения.

Во-первых, надо обратить внимание на соответствие названия представления его содержанию. В традиционном народном кукольном театре пьеса (представление), как правило, называется именем главного героя. Наибольшее соответствие находим в иранском «Шах Селиме», наименьшее — в раджастанском «Амарсингхе», некоторую размытость названия, неопределенность главного героя — в узбекских «Начальниках».

Во-вторых, можно обнаружить утрату некоторыми персонажами индийского и узбекского театра функциональной нагрузки в пьесе, связи с ее сюжетной линией. Например, водонос в иранском представлении является на сцену до уборщика, чтобы полить царский двор, — оба эти персонажа наводят чистоту перед готовящимся приемом гостей. В индийском представлении функция водоноса забыта, он является совсем не для наведения порядка, не для уборки перед съездом гостей. Его выход становится одним из номеров дивертисмента; связь с развитием сюжета, существующая в иранском театре, здесь порвана. В узбекском варианте потеряны не только функция, но и сам персонаж. В индийском и узбекском вариантах утрачивает свою функцию и инфернальный персонаж иранского театра — Гуль. Основная функция Гуля — уносить кукол со сцены «в мир иной». Его узбекский аналог, демон Див, выходит лишь в начале выносит на сцену троп, усаживается на него и засыпает, ясаул с руганью его прогоняет, и после этой комической сценки Див больше не показывается. В индийском театре функция Гуля — хватать и уносить кукол — сохранилась, но сам фантастический персонаж переосмыслен; он превратился в не менее страшного, но вполне земного, реального крокодила.

В-третьих, ориентиром при определении источника влияния служит отчасти и титул «падишаха». Правда, для раджастанского варианта этот иранский титул, хотя и иностранный, однако не совсем чужой — им называли себя правители Могольской империи. Но в узбекской пьесе использование титула бесспорно указывает на иранский источник заимствования: в узбекском театре смысл иноземного титула даже не осознается до конца, так как он предшествует не только имени верховного владыки — «падишаха Ташкентского», но и именам более низких по рангу приезжающих к нему гостей, среди которых называются «падишах Ургента» и «падишах Ургунта».

Рассмотренные в статье факты приводят к следующим выводам.

1. На севере Индии в доисламскую эпоху существовали, вероятно, танцевально-повествовательные кукольные представления, похожие на бытующие и поныне в марионеточном театре Южной Индии. Следы этого доисламского повествовательного театра сохранились в названиях кукольных пьес («Викрама», «Притхвирадх», «Дхола-Мару», «Амарсингх Ратхоур»), во вступительном гимне, обращенном к Кришне, в обряде погребения кукол и в нескольких сценах (в 5 из 32) пьесы «Амарсингх», записанной М. Бханаватом.

2. Под воздействием иранских представлений (начало этого процесса логичнее всего отнести ко времени воцарения на севере Индии династии Великих Моголов, т. е. к XVI в.) доисламские пьесы или совсем ушли из репертуара кукольного театра, или, сохранив исконное название, свернули старое содержание до нескольких, почти пантомимических, сцен, уступив большую часть представления эффектной зрелищу — параду кукол и цирковым аттракционам.