

Морозова Т.Е.

**СЕМИОТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ
МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ
НА ПРИМЕРЕ ИНДИЙСКИХ
И НЕПАЛЬСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ©**
*Государственный институт искусствознания (ГИИ),
Москва, Россия, e-mail: morozovatata@gmail.com*

Аннотация. Процесс формирования семиотического языка театральных традиций Индии и Непала активно обсуждается в среде национальных искусствоведов. С учетом пространственного взаимодействия этих соседствующих стран в статье делается акцент не на правах приоритетности, исторически отводящихся Индии, а на выявлении в Непале самостоятельных направлений в развитии общекоренных традиций. Предполагается рассмотреть коммуникативную трансформацию театральных перформансов, вначале имевших широкое распространение в Индии, а затем обретших новое воплощение на сценических площадках Непала.

Ключевые слова: Непал; Индия; традиции; театр; нач; пйакхан; джатра.

Поступила: 15.08.2019

Принята к печати: 03.09.2019

Morozova T.E.
Semiotic mechanisms of intercultural communication:
the case of Indian and Nepalese theatrical traditions
*State Institute of art history (GII),
Moscow, Russia, morozovatata@gmail.com*

Abstract. The formation of the semiotic language of theatrical traditions of India and Nepal is actively discussed among national art critics. Taking into account the spatial interaction of these neighboring countries, the article focuses not on the priority rights historically assigned to India, but on the identification of independent directions

in the development of indigenous traditions in Nepal. The paper considers the communicative transformation of theatrical performances, which used to be common in India and then found a new incarnation on the stages of Nepal.

Keywords: Nepal; India; traditions; theatre; nach; pyakhan; jatra.

Received: 15.08.2019

Accepted: 03.09.2019

Непал – ближайший северный сосед Индии. Граница между ними проходит по узкой полоске равнины у подножья Гималайских гор, на склонах которых и расположено непальское государство. Географическая близость, отложенные веками торговые пути, религиозные и родственные связи – все способствовало культурному взаимодействию этих стран. Потому исторически сложившееся определение – древнеиндийская культура – по сути является для них общим, или объединяющим. Многие персонажи и места действия древних эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна» связаны не только с землей Индии, но и Непала. О единых корнях так же свидетельствует близость многих религиозных традиций, как и безусловная родственность музыкального и театрального искусства [Морозова, 2009, с. 131–159]. Однако как не существует единообразия в их творческом воплощении внутри самой Индии, так же своими особенностями отличается и традиционное искусство Непала, на чем мы сделаем больший акцент, поскольку оно менее изучено.

Известно, что каноны синкетического театрально-танцевального искусства были досконально изложены в трактате «Натьяषаstra», созданном в Индии на рубеже эр [Ватсаян, 2009]. На основе почерпнутых знаний актер становился обладателем кодовых визуально-изобразительных жестов рук (*хаста*), пальцевых комбинаций (*мудра*), всевозможных движений тела (*ангика абхиная*), а также специфических поз, символизирующих определенные действия и эмоциональные состояния (*карана*). В результате их комплексного применения создавались целостные образно-знаковые характеристики божественных и демонических персонажей. В Непале эта знаковая система также служила основой для развития ранее существовавшего типа своих театрализованных представлений. В результате с середины I тысячелетия стали появляться непальские музыкально-танцевальные драмы – *нач* и *пйакхан*, – явившие собой не что иное, как синтез обеих театральных тради-

ций [Malla, 1980, Р. 7–9]. Одной из самых известных была драма «Нава-Дурга», посвященная девяти перевоплощениям богини Дурги в ее покровительственных и воинственных ипостасях, что насыщало спектакль колоритными образами и давало возможность исполнителям проявить свое актерское мастерство (рис. 1). Эта драма, идущая до сих пор (конечно, с немалыми изменениями), является истинно знаковой в истории развития непальского театрального искусства, поскольку ей более тысячи лет.



Рис. 1

Наряду с постановками этих традиционных драм в Непале продолжали процветать и разнообразные зрелищные формы, в том числе особенно популярные народные театрализованные пред-

ставления. Они всегда, как прежде, так и теперь, существовали параллельно и не без обоядного взаимовлияния; во всяком случае музыкально-танцевальные драмы, относящиеся к профессиональному искусству, и народные танцевально-пантомимные постановки именовались одинаково, как *нач* или *тиакхан* (в зависимости от местного колорита и языка – непальского или неварского). Это не случайный, а своего рода знаковый момент, поскольку и те и другие воспринимались зрителем, разумеется, не идентичными, но однородными видами перформанса и были равно востребованными.

Как правило, народные театральные представления формировались из исторически возникавших и повторяющихся религиозно-обрядовых действ, основанных на местных легендах и общизвестных мифах, где фигурировала целая плеяда божеств и демонов. Каждому из них соответствовали свои атрибуты в виде украшений, одежды и прочих символических вещей, которые отражали сущность и предназначение персонажа и, собственно, обеспечивали его узнаваемость. Это были обязательные – знаковые предметы, к которым нельзя было относиться обыденно, т.е. что-то в них менять или добавлять по своему усмотрению. К их числу относились и маски, которые, кстати, активно использовались не только для создания более рельефного образа, но еще и для изображения женских персонажей, ибо поначалу в представлениях участвовали только мужчины [Шрестха, 2009, с. 90–94]. Позже на замену маскам пришла раскраска лица; однако в некоторых случаях использовались оба этих выразительных средства, но с той же обязательной символической обоснованностью.

Для народных музыкально-театральных представлений всегда было естественным их проведение в условиях открытого пространства (как в Индии, так и в Непале). Для обозначения «сценического» места действия было достаточно четырех колец по углам, обтянутых веревкой, чтобы для зрителей и исполнителей оно превратилось в особую, практически сакральную зону перформанса. Так, например, в округе Джанакпур к самым популярным относится танцевально-пантомимное действие *кхата-тиакхан*, в котором разыгрываются эпизоды из местных сказаний о борьбе с демонами, изображаемыми в масках, с всклокоченными длинными черными волосами и кинжалами в руках. Понятно, что самыми эффектными здесь являются именно сцены воинственного столкновения с этими демоническими существами, где исполнители демонстрируют

«устрашающие», довольно высокие, но удивительно плавные прыжки. Благодаря специальной технике, передающейся из поколения в поколение, эти «полетные» прыжки, можно сказать, стали «брендом» народных представлений *кхата-пхакхан*. Когда-то в силу своей оригинальности они начали активнее использоваться, насыщая изначальные обрядовые действия яркой зрелищностью; соответственно и прежнее пространство обрядового перформанса, не теряя религиозности, постепенно переформатировалось в сферу театрализованного представления, оказывая более сильное, комплексное воздействие на зрительские эмоции.

Нечто подобное можно отнести и к известному в округе Нараяни народному представлению *чепанг-нач*, которое также зародилось на основе легенд о злых духах и обрядов, совершаемых для их изгнания. Его вступительная и заключительная части, построенные по типу *пуджи* (обряда почитания божеств), исполняются в спокойном темпе с мелодичным музыкальным сопровождением; а средняя часть – бурная по темпу и действиям – собственно и является танцевально-пантомимной борьбой «сверхъестественно сильных» заклинателей *дхами* с этими злобными «блуждающими» духами *бхутами*. Несмотря на то что представления *чепанг-нач*, развивая свой творческий потенциал, стали все более приобретать зрелищно-развлекательный характер, тем не менее в положенное время они продолжают исполнять и свою изначальную роль ритуального действия. Надо сказать, что для местных жителей в этом смешении «предназначений» нет ничего предосудительного, возможно, в том числе и потому, что все происходит в свободном открытом пространстве, которое позволяет так же свободно и открыто воспринимать действительное и воображаемое, при соответствующем настроении и вере...

Разыгрывание мифологических сюжетов в окружении натуральной «природной декорации» как бы всегда «перевоплощало» нереальный мир в реальность: словно боги и демоны спускались на землю и за их действиями можно было наблюдать воочию. Подобные представления в Непале испокон веков пользовались зрительской симпатией. Хотя все они достаточно разнообразны и какие-то даже имеют свои наименования, но в целом они причисляются к многозначному понятию *джатра*, включающему различные песенно-танцевальные костюмированные шествия, празднично-религиозные музыкальные гуляния и, разумеется, театрализованные представле-

ния – все на воздухе, в открытом пространстве [Морозова, 2001, с. 55–83].

Аналогично в близком к Непалу индийском штате Бенгалия *джатрой* называются народные театральные представления, но кроме того так же именуются и сами музыкально-танцевальные драмы. Среди них, как и в Непале, особенно популярна драма о богине Дурге, только на иной сюжет – о ее битве и победе над демоном-буйволом Махишей (рис. 2). Как правило, это представление осуществляется во время специального праздника Дурга-пуджа. Интересно, что в традиционной иконографии Дурга предстает и как воинствующая восьмирукая богиня, и как справедливая богиня-покровительница с десятью руками, с чем согласуется, в частности, ее знаковый образ «защитницы цикличного равновесия вселенной», изображаемой в символическом виде ликообразного солнца с десятью лучами (рис. 3). Теперь, характеризуя в целом бенгальскую театральную *джатру*, отметим, что все демонстрирующиеся здесь драмы основаны на мифологических сюжетах о разных богах; они сохраняют свой прежний постановочный стиль и – главное – по традиции разыгрываются все так же на открытом воздухе! В этом усматривается «ключевой» смысл (ибо недостатка в закрытых театральных помещениях в Бенгалии нет) [Морозова, 2001, с. 82].

Мистика открытого пространства – как его знаковая суть – непосредственным образом влияла и на восприятие спектаклей профессионального музыкального театра Непала. Еще с середины I тысячелетия самые ранние музыкально-танцевальные драмы, повествующие о деяниях богов, представлялись во время праздника *Индра-джатры* именно на открытых (!) каменных платформах *дабу*, или *дабали* (высотой около 3 футов, шириной – 40–45 футов), сооруженных возле храмов и на дворцовых площадях [Malla, 1980, р. 10]. Эта традиция сохранялась вплоть до XX в. практически полностью и лишь с недавнего времени стала использоваться частично (в том числе на деревянных настилах). Большую роль в этом играли многодневные театральные фестивали, первым из которых стал упомянутый *Индра-джатра*. Вторым, образовавшимся в начале II тысячелетия (и также действующим до сих пор), стал 30-дневный фестиваль *Джатака-пийакхан*, во время которого ставятся музыкальные драмы, базирующиеся на 32 легендах о перерождениях Будды. И наконец, во время третьего, особенно интересую-

шего нас сегодня театрального фестиваля *Картик-пайакхан* показываются музыкально-танцевальные драмы иного типа и характера, появившиеся в XVII в. и позже [Морозова, 2002, с. 103–105; Khatri, 1982, Р. 6–8].



Рис. 2.



Рис. 3.

Началом этого нового направления стал спектакль «Нарасимха-пийакхан», поставленный по идеи и при участии Сиддхи Нарасимхи Малла, правившего в середине XVII в. С одной стороны, в постановке проявилось заимствование характерных черт из ранних непальских музыкальных драм, посвященных индуистским богам: «Нава-Дурга», «Маха-Кали» и др. С другой стороны, использовалась особенная ритмическая пластика из пьес буддийской *Джатаки*. В результате это привело к возникновению своеобразного танцевально-пантомимного стиля (названного позже *картик-пийакхан*), образная рельефность которого подчеркивалась значительно увеличенным по составу оркестром. Тем не менее нельзя отрицать и непосредственного влияния индийской традиционной музыкальной драмы о Нарасимхе (человеке-льве), хорошо известной талантливому непальскому правителю. Однако для него она скорее стала «стимулирующим толчком» для создания собственного театрального воплощения этого мифологического сюжета. В этом процессе, собственно, еще раз с особой яркостью проявилась та самая коммуникативная трансформация театрализованных представлений двух соседствующих стран, которая на разных этапах существования способствовала их взаимному межкультурному обогащению.

Дело в том, что и в Индии, и в Непале Нарасимха – являющийся одним из 10 перевоплощений (*аватар*) бога Вишну – всегда был весьма почитаемым божеством, особенно в народной среде [Древо индуизма, 1999, с. 384–385; Индуизм… Словарь, 1996, с. 303], поскольку он непременно вступался за тех, кто в него преданно веровал (рис. 4). Поэтому в самых разнообразных вариантах разыгрывалась история о том, как Нарасимха защитил мальчика по имени Прахлада, которого его отец (демон Хиранья-кашяпу) хотел убить за то, что тот единственный в роду почитал своим божеством именно Нарасимху. Этот кульминационный момент – когда отец в гневе нападает на сына – в разных индийских постановках решался по-своему. Божественный персонаж Нарасимха неожиданно появлялся из бутафорной колонны и карал преступника «смертельным касанием» (рис. 5). В других случаях бутафорное изваяние человека-льва падало на этого злодея. В спектакле Сиддхи Малла божественная кара обыгрывается с помощью светового приема, вернее эффекта надвигающейся колышущейся тени, как одушевленной силы божества. Благодаря четкому манипулирова-

нию четырьмя особыми светильниками махал, направляемыми под разными ракурсами на актера-Нарасимху, тень от него (под tremolo-лирующее звучание оркестра) начинает устрашающе увеличиваться, и, когда достигает демонического отца, тот падает замертво. Это поистине впечатляющее зрелище. Даже известны трагические случаи (причем подтвержденные документально), когда актеры, исполнившие роль этого дьявольского персонажа, действительно умирали прямо на сцене, и потому неподалеку от сценической площадки всегда сидит специальная группа, готовая в подобных случаях совершить надлежащий обряд [Malla, 1980, Р. 11–15].

Данный факт не следует рассматривать с какой-то одной позиции, например, глубокого перевоплощения актера в демоническое существо, заслужившее эту «небесную кару». Это так, но кроме того здесь срабатывает целый комплекс знаковых составляющих, куда прежде всего входит менталитет жителей этих стран и соответствующее ему отношение к традициям, которые пронизаны мифологическим материалом. Неслучайно и то, что драма «Нарасимхапиакхан» всегда демонстрируется в месяц *картик* (конец октября – начало ноября), т.е. конкретно в дни почитания этого божества.



Рис. 4.



Рис. 5.

Соответствие определенному времени – как одному из важнейших знаковых составляющих – также относится и к большинству народных театрализованных представлений, выросших из культовых песенно-танцевальных обрядов. Нередки случаи (в том числе описанные выше), когда какие-то ритуальные действия, в силу своей театральной зрелищности, уже давно разыгрываются в разных людных местах, но, несмотря на это – не утрачивают ритуального смысла и остаются способными выполнять в положенное время изначально заложенную в них знаковую функцию своего предназначения. Важным моментом при этом также является их представление в открытом пространстве, что неоднократно подчеркивалось по ходу изложения материала. Также очевидно, что определяющую роль здесь играет общий настрой – на трансцендентность передачи осуществляемого сакрального акта либо на эмоциональное восприятие традиционного театрального представления. Однако и в том, и в другом случаях в большей степени наблюдается тенденция к сближению изобразительных знаков обрядового и театрального действий, нежели к их радикальному

размежеванию. То есть возникает знаковая ситуация, соответствующаяциальному восприятию перформанса.

Список литературы

- Vat's'yan K.* Наставление в искусстве театра: «Нат'яшастра» Бхараты. – М.: Восточная литература, 2009. – 206 с.
- Древо индуизма. – М.: Восточная литература, 1999. – 559 с.
- Индуизм. Дхайнизм. Сикхизм: Словарь / ред. М.Ф. Альбедиль, А.М. Дубянский. – М.: Республика, 1996. – 576 с.
- Морозова Т.Е.* Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Культура Непала. Традиции и современность. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 55–83.
- Морозова Т.Е.* Профессиональная музыка Непала в аспекте взаимосвязи с индийской музыкальной культурой // Культура Востока. – М.: КРАСАНД, 2009. – Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет / ред. и сост. Т.Е. Морозова. – С. 131–159.
- Морозова Т.Е.* Традиция непальских музыкально-танцевальных драм и театральных фестивалей // Непал на рубеже тысячелетий. – М.: ИВ РАН, 2002. – С. 102–106.
- Шрестха К.П.* Непальские маски и их ритуальное значение // На поезде в Гималаи: (сб. статей по Непалу). – М.: Союз писателей России, 2009. – С. 90–94.
- Khatri T.B.* Fairs and Festivals of Nepal. – Kathmandu: Government Press, 1982. – 54 p.
- Malla P.* Nepali rangamancha [Nepali's theatre performance]. – Kathmandu: Dipak press, 1980. – 128 p. – (in Nepali).

References

- Vats'yan, K. (2009). *Nastavlenie v iskusstve teatra: «Nat'yashastra» Bharaty*. M.: Vost. lit. (1999). *Drevo induizma*. M.: Vostochnaya literatura.
- Al'bedil', M.F. & Dubyanskij, A.M. (Eds.). (1996). *Induizm. Dzhajnizm. Sikhizm. Slovar'*. M.: Respulika.
- Morozova, T.E. (2001). Muzykal'nye tradicii drevnih i sovremennyyh nepal'skih dzhatr. In *Kul'tura Nepala. Tradicii i sovremennost'* (pp. 55–83). SPb.: Aletejya.
- Morozova, T.E. (2009). Professional'naya muzyka Nepala v aspekte vzaimosvyazi s indijskoy muzykal'noj kul'turoj. Kul'tura Vostoka. In T.E. Morozova. (Ed. & comp.), *Osobennosti regional'nogo razvitiya: Indiya, Nepal, Tibet*, (2), 131–159.
- Morozova, T.E. (2002). Tradiciya nepal'skih muzykal'no-tanceval'nyh dram i teatral'nyh festivalej. In *Nepal na rubezhe tysyacheletij* (pp. 103–105). M.: IV RAN.
- Shrestha, K.P. (2009). Nepal'skie maski i ih ritual'noe znachenie. In *Na poezde v Gimalai (sb. statej po Nepalu)* (pp. 90–94). M.: Soyuz pisatelej Rossii.
- Khatri, T.B. (1982). *Fairs and Festivals of Nepal*. Kathmandu: Government Press.
- Malla, P. (1980). *Nepali rangamancha [Nepali's theatre performance]*. Kathmandu: Dipak press.