

ТЕАТРАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Ким В.Н.
ТашГИВ

Театрально-культурные взаимосвязи Центральной Азии и Дальнего Востока уходят корнями в глубокую древность и связаны с ранними этапами установления между ними культурных контактов.

«...Порой кажется, что открыть что-либо новое, неожиданное в этой теме уже нельзя, что мы знаем о театре, все; он стар, как мир, и, как мир же, банален. Его творцы не раз дарили нам свои откровения, пытались постичь его суть, его предназначение, его магическую тайну, завораживающую силу.

И все же знаем ли? Или каждый раз вновь и вновь открываем для себя известную, казалось бы, истину: в каждое время творит свой театр, по-своему трактуем ему законы, традиции, которым суждено жить долго или умереть, так и не окрепнув. Истоки этого, несмотря на всю очевидность явления театра, как «второй реальности», своими корнями уходят все-таки в реальность первую, называемую современностью»¹.

Тщательное изучение, шаг за шагом периодов более чем двух - тысячелетнего пути театрального искусства раскрывает преемственность опыта сменяющихся эпох, убедительно доказывает, что культурное общение народов и народностей некогда было нормой их жизни. Это крайне важная закономерность ярко проявилась с первого же этапа истории театрального искусства и продолжала давать о себе знать и в последующие тысячелетия, неизменно принося успех тем, кто не чурался опыта соседей, а смело брал его себе на вооружение. Взаимодействие народов является одним из важнейших средств распространения искусства. Это опосредованно подтверждается и языковыми данными, так как этимологическое сходство народного театра у многих народов дает основание говорить о древнем культурном взаимодействии Востока и Запада. В данном аспекте сравнительное изучение различных видов искусства дает прекрасные результаты для осознания этнического искусства как части всеобщей мировой художественной культуры.

Театральные маски с человеческими лицами и чертами животных на протяжении истории широко использовались как маскировка или украшение, чтобы скрыть лицо или голову. Их использовали по всему миру в Азии, Европе, Африке, Америке, Океании и Меланезии. Они были представлены в большом многообразии. Исключением являлся арабский мир, колыбель ислама, который охватил

¹ Алпатов И. Игра с тенью. –М., 1992. №8 (журнал «Театр»)

Ближний Восток, включая Аравию, северо-восточную Африку, Балканы. Священная книга ислама – Коран запрещает обожествление людей и животных. Из-за этого запрещения подражание и изображение лиц людей и животных было не разрешено в театральных представлениях исламского мира, за исключением острова Ява, где допускается использование театральных масок.

Первобытные люди, обожествляя различных животных, явления природы и духов, поклонялись им. Для того чтобы осуществить обряд поклонения, нужно было конкретизировать образ бога, придать ему зримое человеческое подобие. Это явилось одним из следствий возникновения масок.

«Человеческое общество, как единое целое противопоставляло себя окружающей природе. В масках то тема, в звериной шкуре, – человек изображал животное, другой, – изображал охотника – ибо от этого ритуала зависело их жизненное благополучие. В маске бога человек изображал бога – олицетворение стихийных сил природы, – так как он зависел от них... Все это породило элементы театральности в культах и народных играх доклассового общества»².

Однако стоит отметить, что «...в Корее не были найдены тотемные, военные, охотничьи, спиритические маски и маски культа смерти. За исключением деревянной маски льва, называемой «*tok-u-saja*»³.

Наиболее значительное количество масок, найденных в Корее относятся к драматическим и танцевальным, они использовались в различных культурных представлениях. Напротив, на территории Средней Азии были найдены свидетельства существования охотничьих, тотемных, военных масок.

Эпизоды охоты, а также замаскированные под животных люди, изображены на наскальных рисунках II-I тыс. до н.э., в пещерах Саймоли-таш Ферганской долины. Так зарождались первоначальные формы сценического перевоплощения, т.е. вхождения человека в другой облик. Еще Арриан писал, что когда войска Александра Македонского вошли в Среднюю Азию (IV в. до н.э.), у местных народов существовал культ Диониса.

Однако на территории Центральной Азии маски быстро утрачивают свою ритуальную сущность и постепенно превращаются в основу народно-сценического творчества. Самобытный театр народов Центральной Азии складывался на раннем этапе классового общества в середине I тыс. до н.э. Он, как и другие театры Дальнего Востока, вызрел

² Гоян Г. 2000 лет армянского театра. -М.,1952.

³ Jeon Kyung – wook. Korean Mask Dance Dramas. Their History and structural Principles. -Korea. 2005.

из религиозных обрядов, музыки, пантомимических танцев, народно-героических эпических сцен, комических сценок и акробатических игр.

Уже начиная с III в. до н.э. сформировался своеобразный эллинизированный площадной театр демократических низов – «*масхара*» (от греческого «*о маскарас*» – комедианты). Среди памятников изобразительного искусства, найденных при раскопках на территории Узбекистана, имеется большое количество рисунков и скульптур с изображением актеров и актерских масок, певцов, музыкантов и музыкальных инструментов. Особенно интересны для нас зафиксированные сцены отдельных спектаклей, позволяющие установить какие разыгрывались тогда пьесы. Эти дошедшие до нас памятники материальной культуры являются ценнейшим свидетельством и доказательством существования с древних времен на нынешней территории Узбекистана высоко развитого самобытного театрального искусства. Основываясь на археологических раскопках можно уверенно сказать, что в III-II вв. до н.э. на берегах Сырдарьи давались театральные представления с использованием масок. Это подтверждает комическая маска, обнаруженная в раскопках городища Ай-Ханум, относящегося к III-II вв. до н.э.

Комические персонажи театра «*о маскарас*» и «*мимос*», как правило, представляли собой бытовые типы. Они выступали в смешных масках, которые резко подчеркивали доминирующую черту персонажа. Костюмы, соответствующие существу изображаемого типа также были гиперболизированы. На голову актеры надевали остроконечные колпаки.

Международные театральные связи первого тысячелетия новой эры были очень тесными. Из Центральной Азии нити тянутся на запад – через Армению и другие районы Малой Азии к берегам Средиземного моря, к Греции. Тянутся на юг – через Иран до Персидского залива, на юго-восток – через Гималайский хребет, в Индию, к берегам Ганга, тянутся на северо-восток – через Китай к берегам Тихого океана, через Китай и Корею на Японские острова. Можно отметить, что это были всемирные театральные связи эпохи эллинизма и раннего средневековья.

В период с I по III вв., в связи с завоеванием царем Канишки западной части Индии начинается проникновение и распространение буддизма на территории Средней Азии. Насажение в Средней Азии буддийской религии проходило нелегко. Из-за незнания языка местные народы не понимали смысла священной буддийской книги. Поэтому жрецы буддийской религии собирали массы людей на площадях храмах и истолковывали им содержание священной книги Будды, пытались доступными средствами донести до местного населения буддийские догмы. Исторические факты излагались в прозаической и стихотворной форме и сопровождалась музыкой и песнями, а религиозные буддийские события отображались через мифологические образы. Для проведения таких церемоний в храмах содержались специальные буддийские

толкователи, которые изображая мифологические образы, выступали в масках. Государство Кушан превратился в центр буддизма, распространив эту религию в Китай, затем в Корею и Японию.

Характеризуя данную эпоху, Н.И.Конрад отмечает: «Значение Кушанского царства в истории культуры Китая велико. Из него пришел буддизм, а буддизм был не только религией, он нес с собой литературу не только религиозную, но и светскую, с ним шли художественные ремесла – резьба по дереву и кости, художественное литье; с буддизмом шли скульптура и живопись. В орбите буддизма существовало и театральное искусство, как выработанное самим буддизмом в составе сложных и красочных обрядов, так и пришедших со стороны, –из народного театрального искусства»⁴.

Экономические и культурные связи, длившиеся многие века, открыли дорогу гастролям среднеазиатского театра в Китае. В древних письменных источниках, в китайских хрониках, в трудах советских, китайских, японских авторов приводится множество сведений о деятельности среднеазиатских актеров, музыкантов и танцовщиков, о театральных связях Средней Азии и Китая. Среди найденных в Китае памятников изобразительного искусства, обнаружено большое количество фигур среднеазиатских актеров, музыкантов, танцовщиц, а также маски актеров.

Театральные связи между Китаем и Средней Азией, начавшиеся с II в. до н.э., еще более усиливаются в IV веке. Описывая историю проникновения среднеазиатского театра, Н.И.Конрад указывает: «Нам известна история проникновения музыкального и театрального искусства Западного края в Китай. Следы такого проникновения обнаруживаются еще во II-I вв. до н.э. С IV в., когда северную половину страны заняли тюркские племена и народы, перешедшие из Западного края, влияние их искусства на Китай возросло. В

VI в. это искусство получило признание при дворе, а в VII-VIII вв. «западные» певцы, музыканты, скоморохи («*масхара*») и лицедеи заполняли увеселительные кварталы Чань – Аня, блестящей столицы империи с ее почти миллионным разноплеменным и разноязычным населением»⁵.

В китайской столице из Туркестана постоянно гастролировали Самаркандская, Бухарская, Кашгарская труппы. Как указывают по этому поводу источники: «В первой половине VII в. при дворе императора Тайц-зуна существовало десять групп мастеров искусств. Это были музыканты - инструменталисты, певцы, танцовщики, комедианты – мимы,

⁴ Конрад Н.И. О театральном искусстве Японии. VII-VIII вв. – Театр и драматургия Японии. - М., 1965. С.17.

⁵ Конрад Н.И. О театральном искусстве Японии. VII-VIII вв. – Театр и драматургия Японии. - М. 1965. С.17.

скоморохи, новые жанры искусства, из которых позднее сложился китайский театр с его специфической формой исполнения и особой драматургии. Примечательно, что из десяти видов этих искусств только три обозначались как китайские, прочие же семь рассматривались как чужеземные: одна из них как корейская, а остальные шесть – как «Западные»⁶. Получалось в итоге, что половину придворной музыкальной группы составляли представители музыкального искусства Центральной Азии.

Обращаясь к японским источникам, мы обнаруживаем, что найденные в Японии театральные маски, имеют отношение к среднеазиатскому театру. В средние века, в Японии существовали театральные системы «Гигаку», «Бугаку», «Сенгаку». Первые сведения о театре «Гигаку» нашли свое отражение в книге «Нихонги», считающейся одним из самых древних письменных памятников Японии. Российский востоковед Н.А.Иофан, опираясь на вышеуказанный источник, пишет, что в VII в. искусство театра «Гигаку» «привез из Пекче (Кореи) и в Японию человек по имени Мимаси»⁷.

Н.И.Конрад приходит к выводу, что театр «Гигаку» был завезен в Японию из Китая через Корею, а туда – из «Западного края». Такого же мнения придерживаются и японские историки. Действительно, образы театра «Гигаку», его маски, формы показа этого зрелища имеют некоторые сходства с представлениями Средней Азии Кушанского периода. Таким образом, среднеазиатский театр в последующем своем развитии впитал в себя японские национальные традиции и включился в систему японского театра, внося свой вклад в его формирование.

В связи с завоеванием арабами Центральной Азии богатое театральное искусство народов Туркестана после VIII в. стало терять свою былую славу. Арабское владычество привнесло большие изменения в жизнь среднеазиатских народов. Особенно ожесточенную форму приняла борьба арабских завоевателей против театрального искусства коренного населения. Это стало причиной переселения большого количества актеров в Китай, Корею, Японию. Несомненно, проповедники буддизма и бродячие актеры, проделывая этот путь оставили в истории театрального искусства народов Дальнего Востока заметный след.

Самое раннее достоверное упоминание о театре масок в Корее мы найдем в историческом памятнике «Самгук саги» («Исторические записи Трех государств»), где говорится о трех видах представлений в масках, которые имели место в Объединенном Силла. О том, что театр масок продолжал существовать и в эпоху государства Корё, свидетельствует «Кореса» («История Корё»), которая упоминает его

⁶ Кадьров М. Узбекская устная народная драма. -Т., 1963.

⁷ Иофан Н.А. Из истории японской музыки VII-IX-вв. Искусство Японии. -М., 1965, с.25.

среди представлений, предлагавшихся вниманию публики на тридцать первом году правления короля Кочжона (1244). В эпоху государства Чосон была утверждена официальная должность распорядителя представления в масках, благодаря чему театр масок стал процветать в качестве официального развлечения при дворе.

Изначально корейские танцевальные драмы в масках могут быть подразделены на две группы. *Bonsandae-nori*- танцевальные драмы в масках и деревенские танцевальные драмы, в основе которых лежат шаманские ритуалы. Известно, что драмы *Bonsandae-nori* создавались профессиональными актерами, и уходили корнями в провинцию Gyeonggi в период *Joseon*. Танцевальные драмы в масках, более тесно связаны с древними представлениями и танцами, называвшимися *Sandaehui* (или *Sanak - Baekhui*), чем с другими исполнительскими видами искусства.

Представления *Sanak - Baekhui* сочетали в себе не только театральные элементы, но и другие искусства. Они могут быть классифицированы в восемь различных групп: (1) акробатические элементы и трюки, (2) фокусы, (3) танцы в масках животных, (4) акробатические элементы с животными, (5) кукольный театр, *Goeroehui*, (6) аллегорические фарсы, называвшиеся *Golgoehui*, (7) драмы с танцами и песнями, и наконец (8) инструментально-музыкальное исполнение.

Развлекательные игры в масках *Sanak - Baekhui* проникли в Корею из Китая. Многие элементы *Sanak-Baekhui* были ранее заимствованы у среднеазиатских актеров. Это подтверждают текстовые и археологические находки, включая научные исследования и настенные фрески периода Goguryeo. На древней фреске «*Gamyeonhuido*» изображены четыре профессиональных актера: трое из них играют на различных корейских национальных инструментах, а один танцует в маске. Наше внимание привлекает актер в маске, выглядящий как иностранец, у которого на голове тюрбан с бубенцами. У этого необычного актера на лице маска с длинным носом, он изображен в позе скрещенных ног и хлопающим в ладоши. Эту фигуру, можно обнаружить и на других настенных фресках. Как мы предполагаем, головной убор актера обнаруживает сходство с головным убором актеров среднеазиатского театра, а сама маска была заимствована у актеров театра «масхарабоз». «Некоторые маски с лицами иностранцев имеют длинные носы и кавказскую внешность»⁸.

Итак, это может послужить веским доказательством влияния театральной культуры среднеазиатского региона на формирование корейской танцевальной драмы в масках.

⁸ See Park Jeon-yeol. A Study of Japanese Gigaku//Journal of Korean Folklore, Vol. 28, 1990.

Мировые торговые пути между Европой и Азией с ее несметными богатствами пролегли через Центральную Азию. Это создавало уже в древние времена самые благоприятные условия для установления и развития экономических и культурных связей между Узбекистаном и Кореей. Оставив глубокий след в культуре узбекского народа, театральные маски получили широкое развитие вплоть до VII в. Но им, как театральному элементу, не было места в исламском мире Центральной Азии. Сегодня, они используются только в искусстве «масхарабозов и кизикчи». В Корее же напротив, маски стали национальным достоянием и являются визитной карточкой наследия художественной культуры Кореи.

На современном этапе в Корее 13 различных видов танцевальной драмы в масках признаны, как неоценимое сокровище художественной культуры Кореи. Такие как Jinju Ogwangdae, Toegeawon Sandae – nogi, Ae-o-gae Sandae-nogi недавно были возрождены.

В контексте вышеизложенного необходимо отметить, что Центральная Азия по праву считается одним из древнейших очагов возникновения человека и формирования общества. Не следует забывать, что одну из ключевых ролей играл этот большой регион в так называемое «осевое время» (800-200 гг.н. э.). Карл Ясперс писал об этих веках, что «они составляют эмпирически очевидную для всех людей ось мировой истории»⁹. Именно такое место Центральной Азии в развитии мировой цивилизации дает полное основание ученым – историкам придти к таким заключениям. В связи с вышеизложенным, не будет преувеличением поэтому признать центральноазиатский историко-культурный регион одним из узловых пунктов формирования духовно-культурного облика современного человечества и непреходящих человеческих ценностей.

Данный экскурс в древнюю историю театрального искусства необходим для верного определения общих корней народов центральноазиатского региона, переосмысления путей развития родственных этнокультур, не случайности совместимости их быта и духовности. Сегодня это особенно важно в многонациональной суперэтнической среде народов Центральной Азии, каждая из которых, развивая свою и обогащаясь инонациональной духовной ценностью создает палитру многонациональной художественной культуры новой формации.

Библиография:

1. Бренштам А.Н. Наскальные изображения Саймоли-таш. «Советская этнография», 1952.
2. Гоян Г. 2000 лет армянского театра. –М., 1952. с. 361.

⁹ Ясперс К. Смысл и назначение истории. -М., 1991. с.40.

3. Исэ Сэнтаро. История мировых культурных связей. Токио. 1963. с. 104.
4. Иофан Н.А. Из истории японской музыки VII-IX-вв. Искусство Японии. - М., 1965. с.25.
5. Кадыров М. Х. Узбекская устная народная драма. -Т., 1963.
6. Конрад Н.И. О театральном искусстве Японии. VII-VIII вв. - Театр и драматургия Японии. -М., 1965. с.17.
7. Рахманов М. Узбекский театр. -Т., 1981.
8. Рифтин Б.Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая. -М., 1960.
9. Jeon Kyung – wook. Korean Mask Dance Dramas. Their History and structural Principles. Korea. 2005.
10. “Tal”. The Encyclopedia of Korean Culture, Vol. 22, Seongnam: The academy of Korean Studies.
11. The History of the late Han Dynasty . p.85.
12. Park Jeon-yeol. A Study of Japanese Gigaku/Journal of Korean Folklore, Vol.28, 1990.
13. Ясперс К. Смысл и назначение истории. -М. 1991. с.40.