

**К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
КОМИЧЕСКОГО в МАЛАЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ
и ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ: ОБРАЗЫ СЛУГ-ШУТОВ**

Малайзийская драматургия молода и возникла как часть литературы современного типа. Если стих и проза имеют длительную историю развития в рамках средневековой словесности, то первая пьеса на малайском языке увидела свет лишь в 1951 г. Существуют многочисленные косвенные указания на то, что драматургическая и театральная активность на территории нынешней Малайзии (до 1957 г. Британской Малайи) началась значительно раньше, однако в работах местных литературоведов отсчет принято вести с даты выхода первого произведения драматургии в печати¹. Несмотря на его молодость, этот сегмент литературы Малайзии заслуживает внимания, в том числе потому, что драматургия предстает главным прибежищем смехового начала в преимущественно серьезном общелитературном контексте.

Так, Бидин Субари вводит забавные диалоги и перепалки между участниками острой семейной драмы «Петухи-Куры»; Съед Алви разворачивает перипетии жизни главного героя на фоне временами комичной обыденности («Ток Перак»); пьеса «Некто» Джохана Джаафара сатирически разоблачает претензии на духовный поиск; потерпевшие нравственное крушение герои Нурдина Хассана приобретают ярко карикатурные черты («1400», «Чиндей» и др.). Перечисленные пьесы признаны классикой драматургии Малайзии XX века.

Ничего подобного не обнаруживается в прозе или поэзии. Трудно отнести кого-нибудь из известных авторов к числу юмористов или сатириков, пока не приходится говорить о существовании смеховых жанров как о самостоятельном явлении. Можно назвать отдельные сатирические, юмористические, гротескные произведения, однако их общее количество вряд ли можно считать значимым. Также невелико число персонажей,

сюжетных линий и мотивов, которые можно отнести к явно комическим. В этом можно убедиться, познакомившись с работами, комплексно освещающими историю литературы Малайзии². Не является исключением даже аллегорическая проза, в практике мировой литературы нередко окрашенная иронией или сатирой. Сатирический элемент сводится практически к самому факту изображения людей в образах животных³. Исследователи больше подчеркивают остроту конфликта, напряженность действия и чаще трагическую развязку этих произведений, лишь изредка упоминая смеховой аспект⁴. Оспорить впечатление ограниченности смеховой сферы малайской литературы можно, лишь истолковав природу комического неоправданно широко, что заведомо исказило бы объективную картину. Именно так поступает в своей монографии «Сатирическая мысль в малайском романе» С.Осман Келантан, относящий к сатире произведения от трагедий Софокла до романов Чинуа Ачебе, от «Ши Цзин» до поэзии битников (Osman Kelantan S. Pemikiran Satira dalam Novel Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1997). В связи с этим его уникальная с точки зрения тематики монография, к сожалению, не может служить основой для объективной оценки места и роли смеха в малайской словесности.

Строгость современной литературы полностью соотносится с характером традиционной малайской беллетристики, также не знавшей самостоятельных смеховых жанров, и допускавшей лишь эпизодическое присутствие комического. Голландский исследователь Х. Майер так охарактеризовал атмосферу средневековых произведений: «В малайских повествованиях, сохранившихся в рукописях, датированных до 1900 года, смех – редкое явление. ... Кажется, что малайские писцы не слишком стремились позабавить, а культура, которую они поддерживали своими повествованиями, была мрачной»⁵.

Менее категоричен другой голландский малаист, Г.Л. Костер, который все же оговаривает имевшие место отклонения от строгости средневекового нарратива, в котором иногда «находилось место даже пародии и стабильным формам иронии, подтруниванию и сатире, служившим тому, чтобы... не позволить порядку закоснеть». Однако, по словам исследовате-

ля, все нарушения порядка «неприличиями» были лишь временными, и в конечном итоге серьезный «Книжный порядок малайской культуры» всегда восстанавливался⁶.

Говоря словами Костера, в отличие от письменной словесности, «Устный порядок» малайской культуры отводил смеховой стихии принципиально другую роль и место. Здесь и животные сказки с плутовскими выходками героев, и фарсовые сказки о шутах и дураках, и народные четверостишия-*пантунуны*, среди которых выделяется группа «поддразниваний» (*pantun sindiran*). Отдельного упоминания требуют разные виды народного театра и городских зрелищ переходного типа⁷. Как правило, именно театральная традиция становилась источником нечастого появления в произведениях литературы «неприличествующего» книжной культуре смеха.

Основной прозаической жанровой формой малайского Средневековья была повесть-*хикаят*. Многие ее образцы восходят к представлениям (*лаконам*) теневого театра *ваянг кулит*⁸. В свою очередь, на экране теневого театра неизменно разворачивалась смеховая линия колоритных персонажей – слуг-оруженосцев.

Эти герои существуют во всех разновидностях театра народов малайского мира. Несмотря уродливую наружность и нелепое поведение, их образы несут печать исходной священности, благодаря которой они «проявляют иногда мощь, превышающую силы всех богов и героев *ваянга*, и выдают свою связь с местными аграрными культами»⁹, являясь по сути «божествами-клоунами»¹⁰.

Письменная традиция малайцев унаследовала от *ваянга* героев-слуг, наиболее характерных для повестей о яванском принце Панджи. Подобно своим театральным прообразам, данные персонажи наделены гротескной внешностью, совмещают простодушие с хитростью, без конца попадают в пиковые положения. Однако свойственные им недостаток доблести и избыток плутовства никогда не берут верх над преданностью господину. В решающий момент слуги нередко оказываются доблестными воинами, которым нет равных среди противников, - отголосок представлений о присущей им сверхъестественной силе¹¹.

Аналогичными характеристиками обладают комические персонажи других видов малайского народного и городского театра. В представлениях *макьюнг* действуют слуги-клоуны *пераны*¹², которые появляются также в одной из сцен очистительного ритуала *маин путри*¹³. Один или два клоуна в масках (*ток пранг*) участвуют в танцевальных представлениях *менора* тайского происхождения на севере Малайзии¹⁴. Комические герои обязательны и для других народных зрелищ, таких как *джикей* и *мек мулунг* на северо-западе Малаккского полуострова, или *хамдолок* в округе Бату Пахат южного штата Джохор¹⁵.

Комедийные элементы оставались актуальными и для переходных зрелищных форм, утвердившихся в последней четверти XIX в. в крупных городах Малаккского полуострова. Несмотря на происхождение от шиитских радений в память Хассана и Хуссейна, представления *бориа* со временем приобрели бурлескный, буффонадный облик¹⁶. В получившем широкое распространение театре *бангсаван* обязательными и важными персонажами были клоуны (*пелавак* или *ахли лавак*)¹⁷.

В середине XX в. народный театр стал важнейшей основой для возникновения современной драматургии, поскольку западное влияние на малайскую литературу той поры в целом было ограниченным. Пьесы 1950-х и отчасти 1960-х годов сохранили явные следы эстетики театра *бангсаван*, где представления делились на многочисленные действия, разделенные интермедиями с элементами импровизации в виде танцев, пения и/или клоунады¹⁸. Народная стихия привнесла в драматические произведения смеховое начало, носителями которого во многих случаях были традиционные клоуны или комедийные образы, сохранившие заметные черты сходства с ними.

Становление современного театра совпало по времени с формированием в малайской литературе творческого метода реализма. Реалистические установки не совмещались с прямым переносом на сцену персонажей старой словесности, фольклора и народных представлений. Тем не менее, в творчестве основателей нового рода малайской литературы чаще помимо их воли сохранялись многие атрибуты традиции, от которой они стремились уйти. Пользуясь определением, данным этому явлению

В.И. Брагинским и В.С. Семенцовым, можно говорить о присутствии в произведениях того периода «остаточного традиционализма»¹⁹.

Ярким представителем ранней драматургии Малайзии был Мустафа Камил Яссин (1925-2011), писавший под псевдонимом Кала Девата. Его считают одним из основоположников и ведущим теоретиком нового явления, которое сам он называл *современным театром* (*teater moden*) или *читраварой*. Название *читравара* восходило к яванизму санскритского происхождения *wara* ('сообщение, объявление') и санскритского же заимствования *cit(e)ra*, т.е. 'идея, образ'. Позднее стал использоваться более понятный термин «реалистический театр»²⁰.

Кала Девата был одним из немногих писателей 1950 - 1960-х годов, кому удалось получить высшее образование и составить определенное представление о мировой литературе, или хотя бы ее англоязычной части. Понимая переходный характер драматургии Малайзии, он своим творчеством стремился придать ей современные черты, что было для него синонимом способности объективно отражать действительность. Он считал неприемлемыми для современного театра художественные принципы *бангсавана*, одним из которых было наличие интермедий между действиями, где появлялись комедийные персонажи. С его точки зрения, в реалистической драматургии не было места вставкам между действиями, когда «после сцены яростной битвы кто-то вдруг выходит и скачет в танце», или «Мутусами и А Тенг (шутовские персонажи – индиец и китаец в пьесах *бангсавана* – Е.К.) ухлестывают за вдовушкой после возвышенного, одухотворенного эпизода». Театру реализма было необходимо «непрерывное развитие действия», а песни, танцы или шутки должны были стать частью сюжета²¹.

В самой известной своей пьесе «Черепичная крыша, пальмовая крыша» (*Atap Genting Atap Rembia*, 1963)²² Кала Девата последовательно реализует свой подход, убрав интермедии. Пьеса комедийная, и смеховые эпизоды составляют ее сюжетную канву. Однако малайзийский критик Кришен Джит обоснованно указал на то, что комедийность этих эпизодов носит разный характер. По его мнению, есть такие сцены, где смех естествен и негромок, а есть другие, где он «деланный, часто

привязан к физическому и порождается глупостью». В последнем случае на сцене появляются слуги, тетушка Тима и дядюшка Абу. Кухарка и садовник в доме семьи состоятельного чиновника в какой-то момент решаются выдать себя за своих хозяев, «напоминая нам о героях-слугах, выступающих как шуты в традиционном театре Юго-Восточной Азии»²³.

Если оценка Кришеном Джитом качества комедийности этих сцен представляется спорной, то тезис о фольклорной сути участвующих в них персонажей заслуживает внимания. Действительно, пародийность является одной из наиболее существенных характеристик поведения слуг-клоунов в традиционных представлениях и произведениях средневековой литературы. Возвышенная линия благородных героев неизменно дублируется травестией слуг, карикатурно подражающих господам²⁴. Героев пьесы Калы Деваты толкает на имитацию желание помочь дочке хозяев, мечтающей выйти замуж за скромного деревенского юношу. Ее чванная мать предлагает жениху заслать сватов, собираясь обойтись с ними оскорбительно. Слуги уговаривают девушку устроить приезд сватов в день отсутствия ее родителей, чтобы вместо них принять гостей. Они надеются, что со временем хозяева смягчатся, и всё обойдется.

Старикам приходится готовиться к встрече, репетировать чуждые им манеры хозяев. Тетушка Тима негодует из-за невежества привыкшего ходить босиком мужа, который не знает, что такое носки и почему их надо носить, но тут же сама потрясает его, появившись в джинсах в обтяжку – немислимом облачении для скромной пожилой малайки. На стулья герои норовят привычно сесть по-турецки, из попыток вальяжно ходить и элегантно курить выходит конфуз. Репетируя друг с другом, а потом общаясь с гостями, они то и дело выпадают из роли, и ситуацию спасает только неискушенность деревенских сватов. Встреча завершается к удовлетворению сторон.

Наивность, простодушие, неуклюжесть, игра слов, постоянные подначивания и поддразнивания друг друга действительно представляют собой неотъемлемые черты образов слуг из представлений *ваянга* и средневековых повестей. Более того, из-за близости народной смеховой культуре в этих персонажах, как и в их традиционных прообразах, просматривается подлин-

но архаическая трикстерская основа. С точки зрения внутренней структуры поступки персонажей хорошо соответствуют трюкам мифологических и сказочных трикстеров, в основе которых лежала мнимость (в данном случае, мнимая тождественность слуг хозяевам). Хозяева при этом играют роль антагонистов, которых требуется обмануть. И также, как герои сказок, персонажи Калы Деваты идут на провокацию, благодаря которой «все маскировки и симуляции независимо от их тактики призваны побудить антагониста на действия, выгодные самому трикстеру»²⁵.

«Черепичная крыша, пальмовая крыша» приходит именно к такой развязке, хотя хитрость, казалось бы, терпит неудачу. Хозяева разоблачают наивный обман и отправляются в деревню, чтобы демонстративно вернуть привезенное сватами обручальное кольцо. Однако разумность и искренность деревенских жителей отрезвляет отца семейства, прежде пасовавшего перед напористой супругой. Призвав ее к порядку, он одобряет брак дочери. Так, в конечном итоге простодушная провокация оборачивается выгодой. Якобы глупость персонажей, также имеющая сакральные трикстерские корни, приводит их к торжеству.

Признавая традиционную заданность образов прислуги в пьесе Калы Деваты, следует отметить, что это не помешало произведению донныне считаться образцом реалистической драматургии Малайзии. Отчасти это объясняется талантом автора, который вписал своих героев в современные декорации, не придав их сценам излишне приземленной фарсовости. Однако более существенной представляется другая причина. В традиционном театре именно комические образы были наиболее привязаны к действительности. Среди всех персонажей *ва-янга* по всему Малайскому архипелагу слуги-оруженосцы используют язык, наиболее приближенный к разговорному, в отличие от стилизованного языка благородных героев. По словам известного американского малаиста А. Суини, клоуны «в определенной мере представляют собой посредников между высокой сферой героев и низкой сферой зрителей», отчего изъясняются «на нормальном крестьянском наречии»²⁶. Более того, подобно комическим персонажам мировой театральной традиции,

шуты-слуги могут делать намеки на злобу дня и сатирические комментарии. Они допускают сленг и заимствования в речи, а также действия-анахронизмы: могут пожать друг другу руки, встать в боксерскую позу, сбегать за сигаретами и т.д.²⁷

Подобные герои могли иметь значение для автора-первопроходца современного реалистического театра не своей условностью и привычностью для зрителя, а напротив, своей близостью к жизни. Логично, что Кала Девата не видел противоречия между концепцией реализма в драматургии и присутствием на сцене традиционных по своей природе персонажей. Наоборот, они скорее помогали ему воплотить реалистическую идею, и «Черепичная крыша, пальмовая крыша» - не единственная пьеса, куда автор ввел фигуры комических слуг. Вряд ли случайно, что тетушка Тима и дядюшка Абу доминируют на сцене, - конфликт развивается и благополучно разрешается во многом благодаря их усилиям²⁸.

Не менее интересной и важной оказывается роль комических персонажей на более позднем этапе.

Реалистический театр успел просуществовать лишь около десятилетия, когда в противовес ему в середине 1970-х годов возник *театр своего времени* (*teater kontemporari*). Так принято обозначать совокупность ряда нереалистических направлений драматургии Малайзии. С одной стороны, рождение *театра своего времени* стало результатом творческого поиска, стремления выйти за рамки реализма, постепенного знакомства с мировым опытом, а с другой стороны – реакцией на кровопролитные межэтнические столкновения 1969 г. Эти трагические события стали сильнейшим шоком для общества, породили у многих желание уйти от действительности. К началу 1980-х годов нереалистические течения стали заметно преобладать на театральных подмостках.

Пьесы в своем большинстве приобрели абстрактно-символический (иногда аллегорический) характер, образы – обобщенность, развитие сюжета утратило жесткую зависимость от причинно-следственных связей. Критики склонны подчеркивать в этих пьесах элементы абсурда. Однако, они неизменно указывают, что это «абсурд по-малайзийски», по-

скольку в произведениях практически всегда завуалированно присутствует скрытый за мозаикой символов мировоззренческий стержень²⁹.

Тяготение современных авторов к образам-символам, воплощающим явление уже не на конкретном, а на категориальном уровне, хорошо соотносится с повышенным интересом к традиции, располагающей огромным запасом символики. Кроме того, драматургов *театра своего времени* заставляла осознанно оглядываться на народный и городской театр их оппозиционность по отношению к реализму. Драматургия и реализм как новые явления для малайской словесности ассоциировались с западной культурой, и поколение противников реалистического метода обратилось к наследию традиционного театра³⁰.

Отсылки к традиционным зрелищам нередко реализуются через комедийных персонажей. Характерное для новейшей малайзийской драматургии использование данных образов прослеживается в творчестве самобытного литератора Халида Салеха (р. 1948). Автор пьес и стихов, актер и режиссер театра и кино, Халид отличается независимым взглядом на вещи, как в искусстве, так и в общественно-политической жизни. Его произведения отвечают духу *театра своего времени*: он создает обобщающие, мало индивидуализированные образы-символы, в его произведениях переплетаются явь и сказка/быличка, действия персонажей не всегда мотивированы логикой. И так же, как у коллег Халида, под этим есть центральная идея социально-критического свойства. Одной из самых больших проблем малайцев драматург видит их неспособность самостоятельно мыслить из-за воспитанной традицией безоговорочной лояльности власти, привычки ориентироваться исключительно на распоряжения сверху³¹. Проблеме взаимоотношений между ведущими и ведомыми посвящена его известная пьеса «Фея» (*Si Bereng-bereng*, 1990)³².

По сюжету деревенский парень Тулус, заблудившись в джунглях, случайно видит танцующую дочь правителя местных духов и влюбляется в нее. Вернувшись домой, он грезит наяву, постоянно представляя себе танец принцессы-феи. Мечтательность Тулуса замечают два его друга, образы которых

несут явные черты клоунов традиционного театра. Джаджар и Лурик пугают витающего в облаках приятеля так, что тот падает в обморок, и затевают над ним типичную перепалку с каламбурами и насмешками по поводу причины этой неприятности. Пока они спорят, слуги принцессы-духа уносят Тулуса. Друзья поднимают переполох на всю деревню. Поисками Тулуса занимаются сельчане под руководством Старосты, а Джаджар и Лурик, постоянно подначивая друг друга, путают всех своими объяснениями. Когда Тулуса все же находят, он танцует в своем зачарованном состоянии. Все, кто это наблюдает, во главе со Старостой притворяются, что вместе с Тулусом что-то видят, и начинают повторять его движения, так же бессмысленно улыбаясь.

Понимают неадекватность этих действий только якобы бестолковые и беспорядочные Джаджар и Лурик. В финале пьесы они намеренно вводят в транс всю деревню, включая Старосту, начав подражать танцу Тулуса, после чего тихо покидают сцену. Столь же проникательными оказываются только Шаман и Деревенский дурачок, два типических персонажа, которым разные культуры мира, как правило, приписывают способность к истинному видению.

Подобно слугам в пьесе Калы Деваты, Джаджар и Лурик фактически определяют своими проделками ход сюжета, и им тоже отведена львиная доля сценического времени. При этом есть существенные отличия, вызванные разностью творческих методов двух драматургов.

В обоих случаях фольклорность комических образов – дань традиции, но у Калы Деваты это пережиток прошлого, тогда как у Халида Саллеха осознанный выбор. Обусловлен он желанием представить обобщенный тип, способный к «циничному критицизму», с которым сам автор смотрит на действительность Малайзии³³. Король голый – сельчане «в транс» ничего не видят и лишь подражают Старосте, но разглядеть их притворство позволяет только простодушие, сказать об этом вслух – грубоватая приземленность, а воспользоваться этим – плутовство, присущие всем народным комическим персонажам.

Из стремления Халида Саллеха к символизации героев вытекает другое важнейшее различие. Джаджар и Лурик минимально наделены индивидуальными чертами, символизируя смех как таковой и связанное с ним свободомыслие. Они в большей степени представляют собой знаки традиционной культуры, за которыми стоит необходимый автору смысл, нежели конкретные образы, какими являются тетушка Тима и дядюшка Абу. Реплики Джаджара и Лурика легко перепутать, а старики в пьесе Калы Деваты имеют выраженные характеры. По сравнению с пожилой парой из пьесы Калы Деваты, друзья-шуты практически не описаны внешне. Авторские ремарки выдают в первом случае сопереживание драматурга своим героям, а во втором – позицию писателя, стоящего над действием. Клоуны из «Феи» скорее экспрессивны, чем эмоциональны, они лишь носители разоблачительного смехового начала, а садовник и кухарка в «Черепичной крыше, пальмовой крыше» испытывают массу переживаний по отношению друг к другу и окружающим. Можно сказать, что Кала Девата придает большое значение внутреннему состоянию своих героев, тогда как Халид Саллах осознанно уходит от психологизма, обозначая эмоциональные реакции своих персонажей в самом общем виде.

Итак, перед нами два принципиально разных подхода к созданию образов комических героев. Тридцать лет, разделяющие создание «Черепичной крыши, пальмовой крыши» и «Феи» принесли отказ от свойственных реализму изобразительности, индивидуальности описаний и анализа психологических состояний. Однако существенно, что комедийные фигуры фольклорного происхождения оказываются одинаково востребованными для приверженцев оппозиционных друг другу творческих методов. Более того, при всех различиях, комические герои вносят одинаково значительный вклад в развитие сюжета.

Пьесы Калы Деваты и Халида Саллеха иллюстрируют устойчивую значимость для современной драматургии Малайзии смехового начала в целом и комедийных персонажей фольклорного генезиса в частности. Как комизм, так и фольклорный

характер этих героев помогают драматургам осуществить авторский замысел (каждому – свой). Писатели по-разному расставляют акценты, придавая своим персонажам выраженные черты фольклорных шутов. Причиной этому – разная позиция в отношении традиции.

Первопроходец реализма в малайской драматургии Кала Девата все еще сильно связан с наследием традиционного театра, элементы которого сохраняются в его творчестве в виде остаточной традиционности. В народных зрелищных формах именно смеховые герои были наиболее близки реальности. Стремясь как можно точнее отразить действительность, одновременно подвергнув осмеянию ее негативные явления, драматург имеет в лице комических героев инструмент, максимально подходящий для выполнения данной задачи.

Для Халида Саллеха, напротив, при всей важности комического компонента в этих персонажах еще большее значение имеет обобщающий характер фольклорных образов, соответствующий его постреалистическому творческому кредо и задачам социальной критики. Он выбирает их, намеренно возвращаясь к традиции в последние десятилетия XX в., когда на малайзийской сцене уже преобладают модернистские принципы.

Таким образом, востребованность комических образов народной культуры в современной литературе объясняется их амбивалентностью, - связью с реальностью и одновременно фольклорной обобщенностью. Эти их свойства позволяют им оставаться актуальными на всем протяжении развития драматургии Малайзии.

¹ Kamaluddin Abd.Rahman. Teater Melayu. Satu Risalah Pemikiran Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2007, 36-38; Sejarah Kesusasteraan Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006, 574-579).

² Muhammad Haji Salleh. An Introduction to Modern Malaysian Literature. Kuala Lumpur, Institut Terjemahan Negara Malaysia, 2008; Sejarah Kesusasteraan Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006.

³ Кукушкина Е.С. Жанровые особенности аллегорической прозы Малайзии// Ломоносовские чтения. Востоковедение. Тезисы докладов научной конференции. Москва, ИСАА МГУ, 2012. Сс.101-102.

⁴ Sejarah Kesusasteraan Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006, 472.

⁵ Maier H.M.J. The Laughter of Kemala al-Arifin; The Tale of the Bearded Civet Cat// Variation, Transformation and Meaning: Studies on Indonesian Literatures in Honour of A.Teeuw. Leiden, KITLV Press, 1991. P.53.

⁶ Koster G.L. Roaming through Seductive Gardens. Readings in Malay Narrative. Leiden, KITLV Press, 1997. P.5.

⁷ Малайзийский театровед Ван Абдул Кадир (Wan Abdul Kadir. Budaya Popular dalam Masyarakat Melayu Bandaran. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1988. Ms. 7-21) проводит разграничение малайских фольклорных и переходных городских зрелищных форм, основываясь на классической работе по народному театру ЮВА Дж. Р. Брэндона (Брэндон Джеймс Р. Театр Юго-Восточной Азии (пер. А.Ризаевой) // Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю. Вып.1. Москва, «ГИТИС», 2012. Сс.201-229).

⁸ Braginsky Vladimir. The Heritage of Traditional Malay Literature. A Historical Survey of Genres, Writings and Literary Views. Leiden, KITLV Press, 2004. Pp.68, 114-116; Горяева Л.В. (пер. с мал.яз., исследования, комментарии, приложение). Памятники малайской книжности XV-XVIIвв. «Памятники письменности Востока» СXXXVII. Москва, «Восточная литература» РАН, 2011. Сс.14-16; Парникель Б.Б. Введение в литературную историю Нусантары IX-XIXвв. Москва, Наука, 1980. Сс.85-87. Необходимо отметить, что отечественный исследователь *ваянга* И.Н.Соломоник считает более точным термин «силуэтный театр», адекватно отражающий специфику представлений такого рода (Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра плоских изображений. Москва, Наука, 1983. Сс. 44-45). Название «теневого театр» используется в статье как более устоявшееся.

⁹ Парникель Б.Б. Введение в литературную историю Нусантары IX-XIXвв. Москва, Наука, 1980. С.24.

¹⁰ Brandon J.R. (ed.) On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1970. P.24; Sweeney P.L.Amin. The Ramayana and the Malay Shadow Play. Kuala Lumpur, Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1972. Pp.224-225. В отличие от произведений литературы, сложившихся в ныне известном виде уже в исламский период, сюжеты представлений теневого театра сохранили прямые указания на божественное происхождение слуг (Sweeney P.L.Amin. The Ramayana and the Malay Shadow Play. Kuala Lumpur, Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1972. Pp., 97, 265-267).

¹¹ В русском переводе характерные сцены с участием оруженосцев представлены в (Брагинский В.И. (пер. с мал.яз., сост. и предисл.). Сказания о доблестных, влюбленных и мудрых. Антология классической малай-

ской прозы. Москва, Наука, 1982. Сс. 82-89; Горяева Л.В. (пер. с мал.яз., исследования, комментарии, приложение). Памятники малайской книжности XV-XVII вв. «Памятники письменности Востока» СХХХVII. Москва, «Восточная литература» РАН, 2011. Сс.163-164, 280-281; Сказание о Панджи Семиранг (пер. Л.Колосса). Москва, Наука, 1965. Сс.96, 112-113, 118.

¹² Mohd Ghazali Abdullah (penyelenggara). Teater Tradisional Melayu. Buku Satu. Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia, Kuala Lumpur, 1995. Ms.1-11; Sheppard Mubin. Taman Saujana. Dance, Drama, Music and Magic in Malaya Long and Not-so-long Ago. Petaling Jaya, International Book Service, 1983. Ms.35, 41-42.

¹³ Nasaruddin N.G., Ishak S. Main Puteri Traditional Malay Healing Ceremony // International Journal of Social, Behavioral, Educational, Business and Industrial Engineering Vol.8, No2, 2014. Pp. 463.

¹⁴ "<http://themenora.blogspot.ru/2010/08/penceritaan-dan-watak.html>"

¹⁵ Mohd Ghazali Abdullah (penyelenggara). Teater Tradisional Melayu. Buku Satu. Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia, Kuala Lumpur, 1995. Ms.36-42, 65-67, 100-101.

¹⁶ Putten J. van der. Woe from Wit: Burlesquing Muharam Processions into Carnavalesque *Boria*// Crossing the Sea of Malay Literature. Festschrift in Honour of Professor Emeritus V.I.Braginsky. Esei Penghargaan kepada Profesor Emeritus V.I.Braginsky. Mengharungi Laut Sastra Melayu (Peny. Jelani Harun, Ben Murtagh). Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2013.

¹⁷ Kamaluddin Abd.Rahman. Teater Melayu. Satu Risalah Pemikiran Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2007. Ms.87-88; Rahmah Bujang. Sejarah Perkembangan Drama Bangsawan di Tanah Melayu dan Singapura. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1975. Ms.101-103.

¹⁸ Krishen Jit. Teater Moden Malaysia – Satu Esei Retrospektif// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms.52-79; Sejarah Kesusasteraan Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006. Ms.579-581, 589.

¹⁹ Брагинский В.И., Семенов В.С. Введение. Проблемы традиций, неотрадиционности и традиционализма в литературах Востока// Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма. Москва, Наука, 1985. Сс.3-22.

²⁰ О драматурге и о концепции реалистического театра Малайзии см., в частности: Kamaluddin Abd.Rahman. Teater Melayu. Satu Risalah Pemikiran Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2007. Ms.42-51; Mustapha Kamil Yassin. Aspek-aspek Teknikal dalam Pementasan// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms.169-184; Mustapha Kamil Yassin. Be-

berapa Persoalan Drama dari Segi Penulisan// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Mms.145-149; Sejarah Kesusasteraan Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006. Ms.600-627; Wajah. Biografi Penulis. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1988. Ms.336-340.

²¹ Mustapha Kamil Yassin. Aspek-aspek Teknikal dalam Pementasan// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms.170.

²² Kala Dewata. Atap Genting Atap Rembia. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1968.

²³ Krishen Jit. Teater Moden Malaysia – Satu Esei Retrospektif// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms.63.

²⁴ В.И.Брагинский видит основы переплетения серьезной и комической линий сюжета в древних дуалистические представления о равновесии противоположных начал бытия. Кроме того, таким образом «от противного» утверждались основы нормативно-правильного поведения, а с практической точки зрения зрители получали возможность отдохнуть от напряженного развития действия (Braginsky Vladimir. The Heritage of Traditional Malay Literature. A Historical Survey of Genres, Writings and Literary Views. Leiden, KITLV Press, 2004. Pp.170-172).

²⁵ Новик Е.С. Структура сказочного трюка// От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е.М.Мелетинского. Москва, Российский университет, 1993. Сс.149.

²⁶ Sweeney P.L.Amin. The Ramayana and the Malay Shadow Play. Kuala Lumpur, Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1972. Pp.64.

²⁷ Перечисленные примеры приведены Дж.Р.Брэнденом из представлений театра *ваянг кулит* соседней Явы (Brandon J.R. (ed.). On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1970. Pp. 79); в Малайзии, на севере штата Кедах в 1988г. автору статьи пришлось наблюдать представление *ваянга*, по ходу которого слуги в поисках своего господина звонили по телефону местному китайскому авторитету, чтобы узнать, «куда запропал этот парень Рама».

²⁸ Krishen Jit. Teater Moden Malaysia – Satu Esei Retrospektif// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms.63; Kamaluddin Abd.Rahman. Teater Melayu. Satu Risalah Pemikiran Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2007. Ms.72-73.

²⁹ Из довольно обширной литературы о *teater kontemporari* см., например, Kamaluddin Abd.Rahman. Teater Melayu. Satu Risalah Pemikiran Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2007. Ms.51-69; Krishen Jit. Teater Moden Malaysia – Satu Esei Retrospektif// Zakaria Arifin

(peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms. 67-77; Muhammad Haji Salleh. An Introduction to Modern Malaysian Literature. Kuala Lumpur, Institut Terjemahan Negara Malaysia, 2008. Pp.117-124; Sejarah Kesusasteraan Melayu. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 2006. Ms. 627-667, и др.

³⁰ Krishen Jit. Teater Moden Malaysia – Satu Esei Retrospektif// Zakaria Arifin (peny.). Drama Melayu Moden dalam Esei. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1981. Ms.68-69.

³¹ Solehah Ishak. Si Bereng-bereng: Khalid Salleh's Whirlpools of Leaders and Followers// Malay Literature, 1992, Vol. 5, Number 2. Pp.78-79.

³² Khalid Salleh. Si Bereng-bereng// Malay Literature, 1992, vol. 5, Numer 2. Pp.80-155.

³³ Solehah Ishak. Si Bereng-bereng: Khalid Salleh's Whirlpools of Leaders and Followers// Malay Literature, 1992, Vol. 5, Number 2. P.79.