

Религиозные основания танца Кечак в постановке В. Шписа

Самобытность балийских религиозных воззрений формировалась под воздействием индо-буддистского конгломерата культур, переосмысленных в контексте специфического комплекса местных верований: «Религия Бали заимствовала основной пантеон богов из индуизма. Во главе этого пантеона стоит божественная троица – Брахма, Вишну и Шива. Они представляют олицетворение одного и того же божества и означают, соответственно, созидание, сохранение и разрушение природы. <...> Балийцы ввели в этот пантеон своих местных богов и духов, почитание которых возникло на основе древнейших анимистических представлений. <...> Высшее божество Санг Хьянг Види создало Вселенную и всех основных богов» [1]. Балийский индуизм, сформировавшийся примерно к XVI в., сочетает в себе элементы индуистского культа с чертами анимизма, культа предков, буддизма и называется Агама Хинду Дхарма. Голландская экспансия Индонезии, начавшаяся в XVI в., на прямую коснулась Бали только в начале XX в. и до этого времени никак не влияла на внутреннюю самобытную культуру острова.

В формировании культуры Бали большую роль сыграли этническая близость и длительные контакты с соседними феодальными государствами Явы, на которые, в свою очередь, значительное влияние оказала Индия: «Индия (как совокупность всех древних государств) оказалась той лабораторией, в которой вырабатывались иконографические правила и каноны, а также основная религиозная символика, которая по мере ее освоения на периферии и в других культурных центрах быстро получала местное истолкование, продолжавшее собственные древнейшие традиции» [2].

Считается, что на сложение канона балийского танца оказало влияние танцевальное искусство юга Индии, где танец также был изначально сакральным и был призван имитировать божество. «Легенда гласит, что Шива подарил людям танец, чтобы танцуя, они могли возносить ему почести. Около 200 в до н. э. на индуисткого брахмана снизошло вдохновение, и он записал сведения об искусстве танца – «Натьяшастра». Этот трактат содержит, в том числе описания девяти чувств (раса) и различное положение рук (мудр), предназначенных для выражения определенных символов в танце» [3]. Балийский танцевальный канон складывался в большей мере под влиянием яванской танцевальной школы, таким образом, индийские заимствования были опосредованными. Однако важно учесть, что: «Многие балийские танцы очень древнего происхождения. Они ведут свое начало доиндуистских ритуальных обрядов. Некоторые танцы могли произойти в результате трансформации ритуальных жестов, совершаемых священнослужителем во время богослужения» [1]. В качестве сюжетной основы танцев на Бали часто использовались индийские эпосы, такие как «Рамаяна» и «Махабхарата». В то же время необходимо отметить, что индийские сюжеты имеют на Бали свою местную интерпретацию, отличаясь от первоисточников, а также от яванских вариантов.

Танец как в прошлом, так и в настоящем времени играет огромную роль в жизни балийского общества, одна из его главных функций – обеспечивать связь между земным и потусторонним мирами. «Искусство на Бали является важным элементом в поддержании гармонии священных мест. <...> Творчество рассматривается здесь как инструмент, предназначение которого – соорудить мост между людьми и сущностями из другого мира: божествами, предками и духами» [3].

На научной конференции 1971 г. на Бали в рамках программы сохранения культурного наследия были утверждены три группы танцев: *вали* (в пер. с индонезийского «святой, защитник») – сакральные танцы, которые могут быть использованы исключительно во внутреннем дворе храма и только

для ритуала, *бебали* – сакральные танцы, исполняемые в наружном дворе храма, при этом допускаются зрители, *балих балдахин* – светские танцы, исполняемые для широкой публики и требующие от танцора высокой квалификации.

Одним из сакральных танцев Бали является *Сангхьянг дедари*, основанный на идее вхождения «высшей силы» в тело исполнителя, находящегося в состоянии транса. Главная задача *Сангхьянга дедари* – совершение ритуала очищения для освобождения жителей деревни от болезней и зла. Именно танец *Сангхьянг дедари* глубоко впечатлил русско-немецкого эмигранта, художника, музыканта, этнографа Вальтера Шписа (1895–1942), прибывшего на остров в 1927 г., с чьим именем связывают становление современного искусства на Бали: «Эти святые танцы <...> – величайшее впечатление моего пребывания на Бали» [4].

Танцевальная постановка *Кечак*, столь популярная сейчас на Бали, создана Вальтером Шписом в период 1927–1935 гг. на основе ритуального танца *Сангхьянга дедари* с большим количеством преобразований и, вероятно, впервые исполненная в 1930 г. Название *Кечак* (*Kecak*) является звукоподражанием, взятым из простого слога *чак*, являющегося основой для взаимосвязанного вокального рисунка, создающего ударно-вокальную «музыку» голосов. *Кечак* сопровождает мужской хор (до ста человек), сидящих в кругах вокруг своего рода канделябров. Для танца используются только мужские голоса, хоровое исполнение заимствовано из *Сангхьянг дедари*. Б. Де Зоет пишет в 1936 г.: «Кечак известен каждому туристу на Бали, но потрясающее впечатление, которое он производит на зрителя, никогда, кажется, не станет меньше. Репетиции, с предельной точностью до мельчайших деталей, продолжались в течение нескольких месяцев подряд. Хор Чак сохранил атмосферу ритуального характера, который он имел в качестве сопровождения трансового танца Сангхьянг дедари» [5].

Хор певцов *Чак* называется *пенгекак* (*pengesak*), он делится на группы из двух или трех человек, поющих вместе. Исполнители сидят рядом, чтобы

слышать друг друга для получения синхронного результата. Внутри этих групп каждый человек поет одну из трех частей, называемых *польос*, *сангих* и *санлот*, постоянно повторяющийся в течение двух ударов звук. Ритм, в свою очередь, задается отдельным человеком. Слово, которое он выкрикивает, называется *панг*, это имитация звука Каджар (*Kajar*) – инструмента, используемого в балийском *гамелан-ансамбле*. Самый важный человек хора – *Юру Тарек* (*Tarek* означает в балийском языке «тянуть»). Он выполняет функцию вызывания громче, чем остальные, чтобы задать хору темп и подать сигнал для перехода от одной части к другой. Его голос (*чак-слог*) можно слышать, например, каждый раз перед тем, как хор запускает новый «круг»: *Юру Тарек* кричит два громких «Чак-Чак» или один длинный «чааак» в темпе, которому должен следовать хор. Таким образом, музыкальное сопровождение танца *Кечак* состоит из хора, тройки лидеров-исполнителей и двух солистов.

Драматическая часть *Кечак* представляет собой танец в исполнении от шести до двенадцати танцоров (мужчин и женщин), визуализирующих сцены из индийского эпоса «Рамаяна». История сосредотачивается на похищении принцессы Сита по приказу Раваны, короля демонов. Сита в конце спасена своим мужем Рамой, его братом Лакшманой и их союзниками, которые уничтожили Равану и его царство. Танцоры, в том числе изображают войско обезьян, сражающееся с войском демонов-раксас, возглавляемым Раваной. Слог «чак», который выкрикивает хор, призван имитировать крик обезьян.

Танцорам предписаны сложные костюмы: каждому персонажу соответствует собственный узнаваемый наряд и грим, в отличие от хора, члены которого одеты в простые черно-белые саронги при обнаженном торсе. С семантикой костюмов, дифференцированными движениями танцоров, позиционированием артистов в хореографическом пространстве и их жестами связана дополнительная образно-символическая передача смыслов.

Важную роль играет *даланг* – закадровый чтец текстов, а также *Юру тембанг* (*tembang* можно перевести как «песня»): их партии напрямую связаны с танцорами. Главной задачей соло-певца (*Юру тембанг*) является озвучивание для аудитории слов персонажей, поскольку сами танцоры не разговаривают, их язык составляют жесты и пантомимы.

Таким образом, диалоги либо вербализируются *далангом*, либо переданы стихами, синхронно спетыми с *Юру тембанг*. И пение, и танец должны быть синхронизированы, хореография выверена в мельчайших подробностях; имеется только несколько участков, в которых допускается импровизация во время танца.

Оригинальный танец *Санхианга дедари* был экранизирован в фильме «Остров демонов» (1930–1931) немецкого кинорежиссера Виктора фон Плезена (1900–1980). Этот фильм посвящен культуре и искусству Бали, нетронутых влиянием западной цивилизации. Шпис работал над этим фильмом по приглашению В. фон Плезена в качестве помощника режиссера, а также художественного руководителя, постановщика танцев и консультанта по этнографическим вопросам, в том числе относительно аспектов традиционной балийской музыки и драмы. В финальной сцене фильма, во время большого праздника в храме, Шпис решает показать полный обряд танца (без демонстрации сакрального момента входа духа в тело человека по этическим причинам), включающий двух танцовщиц, входящих во время исполнения танца в транс, женский хор, сопровождающий танцующих, а также мужской хор.

В центр хора была помещена горящая лампа, что, возможно, было обусловлено необходимостью дополнительного источника света, необходимого для съемки фильма. Лампа с огнем была явным новым изобретением, которое Шпис использовал тогда впервые, но сегодня это неотъемлемая часть танца *Кечак*. Несмотря на то, что Шпис включает в «Остров демонов» лишь незначительные элементы *Кечак*, фильм является важным документальным памятником, иллюстрирующим появление нового танцевального жанра.

Светский характер танца *Кечак* принес ему огромную популярность: уже почти девяносто лет он демонстрируется гостям острова, наряду с традиционными светскими балийскими танцами, а также является музыкально-драматической визитной карточкой Бали за его пределами.

Литература

1. *Демин Л. М.* Остров Бали. М. : Наука, 1964.
2. *Муриан И. Ф.* Боробудур и типы архитектурно-скульптурного синтеза в средневековой Индонезии // Синтез в искусстве стран Азии. М. : Наука, 1993.
3. Искусство Восточной Азии / сост. Фар-Бекер, пер. Е. С. Бушуева. М., 2006.
4. *Stepputat K.* The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak. [Электронный ресурс]. URL: http://ethnomusikologie.kug.ac.at/fileadmin/media/institut13/Dokumente/Downloads/Stepputat_Walter_Spies_and_the_Kecak.pdf
5. *Zoete B., Spies W.* Dance and Drama in Bali. London: Faber and Faber, 1938.
6. *Маретин Ю. В.* По поводу индийских влияний в балийской культуре // Страны и народы Востока. Индия – страна и народ. 1967. Вып. 5.
7. *Stowell J.* Walter Spies: a life in art. Jakarta: Afterhours books, 2010.