

85.334.3(2Рос.Хак)=634.5

Ч-20

К\Х

Карим Чарков

ШАМАНСКОЕ ДЕЙСТВО

ЭВОЛЮЦИЯ И
ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ФОРМ

85.334.3(2Рос.Хак)=634.5

4-20

Государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
Республики Хакасия «Хакасский научно-исследовательский институт
языка, литературы и истории»

Карим Чарков

**ШАМАНСКОЕ ДЕЙСТВО:
ЭВОЛЮЦИЯ И
ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ФОРМ**

885038 кх



Абакан • 2019



ББК 82.3 (2Рос. Хак)
УДК 398 (571. 513)
Ч-50

Печатается по решению Учёного совета ХакНИИЯЛИ
Протокол № 6 от 30 мая 2019 г.

*Выражаем благодарность
за оказание спонсорской помощи
в издании книги археологу ХакНИИЯЛИ
Петру Борисовичу Амзаракову*

Ответственный редактор:
д.и.н., проф. В. Н. Тугужекова

Ответственный секретарь:
к.филол.н., зав. рукописным фондом А. С. Чочиева

Чарков К.

**Шаманское действо: эволюция и театральность
форм. – Абакан: ООО «Книжное издательство
«Бригантина», 2019. – 164 с. (с илл.).**

ISBN 978-5-6043439-0-6



© К. Чарков, автор, 2019
© ГБНИУ РХ ХакНИИЯЛИ, 2019

Содержание

Предисловие.....	4
Рождение национального театра и драматургии Сибири на основе шаманского действа (на примере Хакасского национального театра).....	6
Театральность искусства сказителя.....	17
Шаманское действо: эволюция и театральность форм.....	39
Методика обучения театральных форм шаманского действа.....	126
Театральность масок Сибири.....	137
Письма Зимней войны.....	155



Предисловие

«Шаманское действо: эволюция и театральность форм» продолжение серии книг Карима Чаркова, которые он посвятил древним корням национального театра – шаманским действиям. Он автор книг «Золотая чаша», Абакан, 2003; «Любовь Чингисхана», Абакан, 2005; «Театр шамана», 2007. Карим Чарков (литературный псевдоним – Карим Чако) продолжатель традиций своего деда М. С. Кокова (1917–1941) – поэта, драматурга и матери Э. М. Коковой (1939–2001) – режиссера, художественного руководителя Хакасского национального театра им. А. М. Топанова, заслуженного деятеля искусств Хакасии (1994). Карим выпускник исторического факультета Абаканского педагогического института и режиссерского факультета Санкт-Петербургской театральной академии. Вот уже более 20 лет он пишет пьесы, основанные на древнехакасских и исторических мотивах, и сам же ставит их. Так его спектакли «Любовь Чингисхана» (1996) и «Слезка огня» (1998) стали лауреатами премий на Международных фестивалях «Туханлык» (г. Уфа, 1996) и «Науруз» (Казань, 1998).

Ряд пьес Карима Чаркова переведены на разные языки народов мира, так «Сын турпана» – на финский, «Слезка Огня» – на кыргызский, «Любовь Чингисхана» – на татарский.

По пьесе Карима в 2001 г. был поставлен спектакль «Последний шаман». Этот спектакль был представлен на III Всемирной театральной олимпиаде в Москве, проходившей с 21 апреля по 29 июня 2001 г. Спектакль был тепло встречен не только зрителями, но и театральными критиками, которые высоко оценили данный спектакль. Вместе со своей женой, финской актрисой Сари Тирконен, создали свой театр «Тайга Матто» и ставят пьесы на хакасские и финские народные мотивы.

Так, по итогам работы театра, в ноябре 2006 г., им была вручена Государственная премия общественного признания от Центральной комиссии социальной защиты Финляндии за смелость в поднятии сложных общечеловеческих тем для детей и юношества и за бескорыстный труд в развитии искусства кукольного театра Финляндии.



В 2007 г. книга Карима Чаркова «Театр шаманов» была посвящена памяти его отца – Владимира Ильича Чаркова, в ней впервые были напечатаны воспоминания Владимира Ильича, записанные Каримом в 2003 г. Книга открывается философским осмыслением «Театра шаманов», истоки которого уходят в далекую древность и связаны с историей и культурой многих народов, живущих не только в Центральной Азии и Южной Сибири, но и далеко за её пределами. Это новый пласт в нашей культуре, который попытался исследовать Карим Чарков.

В канун 80-летнего юбилея Э. М. Коковой-Чарковой Карим Чарков представил новую книгу, которая продолжает тему театра и шамана. Автор подчёркивает, что современный национальный театр своими древними корнями уходит в шаманские действия.

Важная роль в сохранении традиций принадлежит сказителям, благодаря им сибирский эпос дошел до современности. Автор древних сказителей выделяет эпоху шаманов-сказителей, в эпоху капитализма с разрушением древних укладов и обычаев наступает эпоха светских сказителей, эпоха шаманов-сказителей прекратилась. И шаманское действо прекратилось.

Однако Карим не лишет о возрождении шаманизма в н. XXI в. и появлении шаманов-сказителей. Вопрос остается открытым...

Мы думаем, новая книга Карима Чаркова заинтересует читателей, равнодушных к своей истории и культуре.

В. Н. Тузужекова, д.и.н., профессор



РОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА И ДРАМАТУРГИИ СИБИРИ НА ОСНОВЕ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

(на примере Хакасского национального театра)

Двадцатый век ознаменовался рождением многих национальных театров на территории Советского Союза. Это, помимо прочих, и угро-финские театры, и тюрко-монгольские. В Сибири также в каждой национальной области, республике появляются свои национальные театры. Они появляются как мощное идеологическое оружие в руках правящей партии и приходят как раз на смену древней театральной формы Сибири – шаманскому действу. В 1930-х гг. были физически уничтожены представители шаманского жречества, а к концу 1930-х гг. власть устанавливает организацию официальных театров. Это, конечно же, не совпадение. Духовную нишу, которую занимало шаманское действо в обществе народов Сибири, нужно было чем-то заполнить, и этим чем-то должен был стать театр, пропагандирующий советский образ жизни, мысли, мораль, поведение. В театральные вузы Москвы и Ленинграда отправляются студенты с целью их профессионального обучения европейскому театральному искусству по системе Станиславского, на основе социалистического реализма. Над театрами устанавливается жесткий идеологический контроль, следящий за выходом каждого спектакля. Также устанавливается контроль над драматургией, над сюжетами спектаклей. Таким образом рождается своеобразный советский театр, главной задачей которого становится идеологическая «война» с Западом, пропаганда классовой борьбы и воспитание подрастающего поколения в духе идей марксизма-ленинизма.

В эпоху хрущевской оттепели в театрах появляется так называемый эзопов язык, с которым шло общение со зрителем. У национальных театров этот эзопов язык в основном использовался для подтекстов о национальной свободе, в отличие от столичных театров – выступающих против существующего режима.

С приходом перестройки и гласности театры все больше превращаются в развлекательные институты, отходя от идеологии.



А у национальных театров – это время поиска новой идеологии в древних истоках народного творчества с одной стороны и с другой – желание стать театром без всякой идеологии с развлекательными целями. Но на самом деле в конце концов, на наш взгляд, театр всегда связан со зрителем, он зеркало общества и отображает в своем творчестве то, что ждет от него общество. И когда происходит это совпадение – желания и отображения, высекается искра, которая и называется чудом театра.

Но мы отвлеклись от темы, хотя именно в то время автор этих строк начал задумываться о истоках своего национального театра и его назначения. Появилось желание разобраться в шаманском действе, которое все называли истоком театра Сибири. Поэтому как-то само собой встал вопрос об исследовании зарождения театра, которое относят в Хакасии 20 октября 1940 г. в честь 10-летия образования Хакасской автономной области. Именно в тот день произошло чудо рождения театра, который народ воспринял как нечто ему близкое, выражающее его национальное чувство и потребность. И этим спектаклем явилась постановка пьесы М. С. Кокова «Акун» режиссером Самохваловым, созданной уже тогда хакасской студией театра.

История вопроса. Исследованием рождения Хакасского театра занималась Э. М. Кокова, написавшая книгу «Чөн чарии», в которой во введении говорится о том, что театр имел своим истоком шаманское действо. Автор этих строк в то же время начал задумываться о развитии структуры пьесы национальной драматургии в русле шаманского действа. И с этой целью попробовал сам написать несколько пьес, которые были поставлены Хакасским национальным театром. Это были три пьесы – «Перо богини Умай» (1991), «Мастер волшебных звуков» (1992) и «Легенда о Чатхане» (1996). В первой пьесе использовался образ сказителя, соединявший своими рассказами всю историю, во второй – метаморфозы актеров в разные существа времен года и в третьей – кукольный театр, помогающий сказителю в традиционном стиле рассказывать сказку. Также автором этих строк были написаны три пьесы уже для взрослого зрителя. Это – «Слеза огня» (1993), «Любовь Чингисхана» (1995) и «Последний шаман» (1998). Все три пьесы также были поставлены на сцене Хакас-

ского национального театра. В первой пьесе использовалась ритуальная шаманская мистерия, создающие собой три картины спектакля. В ней использовались древние шаманские маски и атрибуты под мистериальную музыку Цама. В каждой мистерии вначале шаман говорил отрывок легенды, а потом действующие лица одевали маски и в пластических номерах воспроизводили этот отрывок в мистериальном танце.

Этот спектакль в 1999 г. на фестивале тюркоязычных театров «Ноувруз» в Казани получил три премии критиков: за музыку, за художественное оформление и за поиск сценического выражения национального театра.

Во втором спектакле использовался образ сказителя, певшего свои декламации специфическим горловым пением. Кроме того использовались шаманские ритуалы посвящения в шаманы, имевшие целью дополнить сцены драматического развития специфическим ритуальным языком шаманского действия. Этот спектакль в 1996 г. на фестивале тюркоязычных театров «Туганлык» в Уфе получил две премии критиков: за пластику и за роль сказителя.

В третьем спектакле использовался настоящий текст шаманского действия. Был воспроизведен акт этого действия как он таковой. С разъяснением происходящего был добавлен образ сказителя – Белого Старца. Этот спектакль в 2001 г. был отобран для показа на Третьей Всемирной театральной олимпиаде в Москве в театре А. Васильева.

Позже автор этих строк обратился к ритуальному театру через какой-то промежуток времени. Им были написаны три пьесы, которые послужили основой в исследовании шаманского действия. Это «Сон Матахана в новогоднюю ночь в Тибете», «Биликту бакши в поисках духа камня» и «Письма Зимней войны». Все три пьесы были поставлены обществом художников эмигрантов «Маат ру» города Турку. Первая пьеса была полностью на основе театрального танца Цам. И дала возможность автору исследовать эту форму театра и прийти к выводу о его угро-финских истоках. Второй спектакль был на основе шаманского действия. Развитие его музыки дало возможность сопоставить мелодию шамана с мелодией Месопотамии и натолкнуть на мысль о связи тюрко-

монгольской культурной традиции с театральной традицией Месопотамии.

Третьим спектаклем было кукольное представление на основе изучения жизни и творчества М. С. Кокова, автора первой пьесы «Акун», постановка которой явилось началом профессионального театра и драматургии Хакасии. В ходе изучения материала о жизни М. С. Кокова были использованы следующие источники: дневник Абики Коковой 1939-1940 гг., написанный ею по просьбе мужа во время его пребывания на финской войне, воспоминания Абики Коковой разных лет от советских годов до послеперестроечных, письма режиссера Сасмохвалова, адресованные Э. М. Коковой, о рождении спектакля «Акун». Изучение жизни, истории и творчества М. С. Кокова натолкнули автора этих строк к выводу о глубокой связи рождения хакасского театра с самим шаманским действием и привели к данному исследованию, затрагивающему интересный момент истории синтеза европейского театра и шаманского действия, приведшего к рождению первой пьесы хакасской драматургии. Эта пьеса, рожденная в очень сложный период истории, вызывает очень много вопросов. И мы попытаемся найти на них ответы в этом исследовании.

М. С. Коков. Кем он был? Михаил вырос в семье крестьянина С. С. Кокова. Рано потеряв мать, он сосредоточил свое внимание на младших братьях и сестре, на помощи отцу. С детства его отличала большая трудолюбивость, он как бы прошел всю деревенскую крестьянскую школу – косил, пастушествовал, помогал отцу в хозяйстве. Отец женился во второй раз – у Михаила появились еще один брат и сестра. Отец, Семен Семенович, заметив тягу сына к чтению книг и самообразованию, стал поощрять его в продолжении учебы. Это дало возможность Михаилу сосредоточиться на школе. Он начинает вести комсомольскую агитационную газету, пишет маленькие сценки для агитационных концертов, начинает писать стихи. В школе же он встречается со своей будущей женой – Абикой Спириной, дочерью знаменитого в Хакасии человека – Н. Ф. Спирина, народного судьи, первого начальника Хакасской милиции, участника Гражданской войны. Будучи командиром хакасских отрядов самообороны, ему были обязаны жизнью многие сдавшиеся хакасы, бывшие на

стороне белых в годы войны. Михаил восхищался этим человеком и влюбился в его дочь. Он говорил своим близким: «Я не я буду, если единственную дочь Чобал оола (хакасское имя Н. Ф. Спирина) не возьму замуж!». Но тут случилось непредвиденное – Н. Ф. Спирин ушел к другой женщине, оставив свою жену Нони, которую он очень любил. В народе остались даже песни Чобал оола ыры о его любви к Нони, которую когда-то в далекой юности он скарамчил из соседнего аала, когда она гуляла с подругами, собираясь идти на реку мыть белье. Абики было всего 15 лет. И Михаил, чтобы поддержать ее, решается подойти и предложить ей свою дружбу – он уезжал в рабфак в Томск и хотел переписываться с ней. Так началась их дружба и переписка.

После окончания рабфака Михаил приезжает к Абики, которая стала тогда уже работать секретарем в суде по рекомендации своего отца, и предлагает ей выйти за него замуж. Она отказывается, но он решает устроиться работать рядом с ней и быть все время на виду. Однажды происходит несчастный случай – Михаил вместе с конем падает зимой в реку. Конь погибает, Михаил еле живой добирается до ближайшей деревни. Узнав об этом случае от отца, Абика бежит к Михаилу и вскоре они поженились. Михаил оформляется учителем истории в школе, она переезжает в свой маленький дом и вскоре у них рождается сын Клим. Но, не прожив и месяца, Клим умирает. Чтобы успокоить жену Михаил решает переехать в город Абакан. Они переезжают, Михаил устраивается в редакцию газеты коррективщиком и у них вновь рождается мальчик – Лев. Но тут Михаила призывают на действительную службу в Хабаровский край, а страна распята кровавым 1937 г. Отца Абики подвергают репрессиям, которые касаются и его семьи – жену Нони выгоняют из дому и нигде не устраивают на работу. Дочь – Абику также выгоняют из учебы и работы и лишают жилья. Две женщины находят маленький уголок для жилья, комнату на 2х2 метра и живут тем, что продают оставшиеся украшения, одежду. В это же время умирает на 9-м месяце сын Абики и Михаила – Лев.

Только когда Михаил вернулся из армии и устроился на



работу, где ему дали жилье, Абики, Нони и Михаил переезжают вместе в более нормальные условия. Михаил поступает учиться на педагогические курсы в институт и работает в редакции. Абику берут на работу в бухгалтеры, Нони моет посуду в ресторане. У них вновь рождается ребенок – на этот раз дочь – Эльза. В это время Михаила вновь призывают в армию, на этот раз на финскую войну. Он возвращается с фронта с совершенно подорванным здоровьем. Еще с падения лошади в реку у него застуженные почки, в снегах Финляндии болезнь прогрессирует. Ему остается жить не больше полугода. И за это время он успевает отнести в театр свою дописанную на фронте пьесу, переписать ее и увидеть премьеру своего спектакля.

Почему же так долго длилось написание пьесы? Известно, что он начал писать в 1935 г. и закончил в 1940 г. Текст писался в течение пяти лет и за эти годы произошло много событий в жизни Михаила и его семьи: смерть двух сыновей, репрессии тестя, служба в армии и война. Все эти события нашли свое отражение в пьесе и повлияли на ее содержание. Во-первых, главная роль – роль Акуна, прототипом являлась фигура Чобал оола, героя Гражданской войны. После его ареста вся пьеса оказалась под вопросом. Второй момент – это война, советско-финская война 1939-1940 гг., в которой Михаил оказался участником и война естественно повлияла на его взгляды на Гражданскую войну и войну вообще. Пьеса писалась с 1938 по 1940 г. Третьим этапом можно считать уже работу с режиссером, когда пьеса уже была представлена театру и началась подготовка к постановке. Режиссер требовал изменений в драматургическом и идеологическом аспектах пьесы. Все его требования были выполнены М. С. Коковым и летом 1940 г. уже создается, можно сказать, третья версия пьесы. Эти три условные версии мы будем в дальнейшем разграничивать в истории пьесы. И, соответственно, взгляды, поиски самого автора можно условно разделить на эти три этапа. Их можно обозначить как: 1) романтически-исследовательский, когда автор собирал материал о рождении нового человека в хакасском обществе, на примере Чобал оола, попытался написать пьесу на основе шаманского действия в сочетании с современной европейской драматургической наукой; 2) реалистически-

критический, когда автор попытался пересмотреть свою историю, выводя на передний план столкновение двух обществ, двух миров в обществе, в котором судьбы людей оказываются лишь пешками; 3) социалистическая драма, в которой автор пытается сохранить материал, написанный им в двух предыдущих версиях. В пьесе на первый план выходит классовая борьба героев и убедительная победа коммунистического лагеря.

Пьеса «Акун». В ходе третьего изменения пьесы был изменен не только смысл пьесы, но и ее название. Первоначальное название было «Последний шаман». И это не случайно, т. к. в первом и втором вариантах она задумывалась как трагедия шамана, забывшего свое предназначение, результатом чего явилось не только его гибель, но гибель целого общества, старого уклада жизни. Именно в 1930-е гг. были физически уничтожены шаманы и это фиксируется в газетах, в которых работал автор пьесы. Его замысел был первоначально именно таков: через осмысление причины уничтожения шаманов и объяснить гражданскую войну, приход нового коммунистического общества. К сожалению, сохранилась только третья версия пьесы. От первых двух остался только событийный ряд первого действия. Но по нему уже становится понятен замысел автора, решившего показать, что золото, желание, зависть – главные враги шамана, вызвавшие его моральное разложение. Нарушение заветов предков, как и в эпосе, приводит к дисбалансу. Злой дух не изгоняется шаманом, а наоборот, овладевает его душой, и этот злой дух убивает не только ребенка в пьесе, но и все общество, и, в конце концов, самого шамана.

Известно, что М. Коков занимался собирательством старинных сказок, былин, преданий. Он ездил по аалам, собирая материал у старых людей и исполнителей. Особенно он любил слушать героический эпос, исполняемый сказителями под аккомпанемент семиструнного чатхана и произносимый горловым речитативом. После его смерти жена сдала в научно-исследовательский институт его архив, в котором значилось более 60-ти наименований разных сказок и преданий, собранных им в таких поездках. И этот его интерес к эпосу был не случаен. В ходе написания пьесы он решил использовать



строение эпоса, как основу для схемы пьесы. А схема эпоса, как уже было замечено исследователями, повторяет схему шаманского действия. Народ страдает от нужды и от гнета шамана, баев, белых бандитов и ждет прихода спасителя – красных партизан и их национального героя – Акуна. Белые пытаются его уничтожить, но ничего не получается. Акун чудесно исчезает, окруженный врагами или, переодевшись в старика, проникает в стан врага – типичные аналогии в эпосе, когда главный герой – богатырь оборачивается стариком, прибывая в стан злых духов или врагов. Или становится чудесным образом невидимым для окружающих.

Первая постановка пьесы состоялась 7 ноября 1940 г. в честь 10-летия образования Хакасской автономной области. Для постановки был приглашен из Ленинграда режиссер Самохвалов. Актеры, игравшие этот спектакль, состояли из любителей, еще не обучавшихся в театральных вузах советской России. Премьера спектакля считается рождением Хакасского профессионального театра и хакасской драматургии. Впервые была поставлена национальная пьеса в 5-ти актах на хакасском языке. Актеры играли самих себя, играли своих отцов, играли своих знакомых. Это создало очень достоверную их игру, в отличие от того, что они пытались изображать в прошлом, беря тексты из европейской драматургии. И самым достоверным из этих ролей была роль шамана, которую изображал актер Саражаков, в прошлом настоящий практикующий шаман, который в 1930-е гг. публично отказался от практики шаманизма и стал актером зарождающегося национального театра. Теперь ему пришлось вспомнить свою прошлую профессию, причем в 3-м акте он изображал настоящее камлание шамана, и это действие производило неизгладимое впечатление на зрителей, еще помнивших выступления шаманов. Этот спектакль, таким образом, был достаточно парадоксальным явлением. С одной стороны, в стране были запрещены шаманы и шаманское действие, а в театре настоящий шаман выступал с шаманским действием на сцене с празднованием 10-летия советской Хакасии и ему аплодировали! С другой стороны главный герой пьесы – Акун, был всем известным и, конечно же, угадываемый зрителем его

прототип – Чобал оол, репрессированный в 1937 г. И зритель ему также горячо аплодировал!

Во втором варианте пьесы автор, уже после войны, дописывает пьесу с трагическим концом – погибают все белые и красные герои истории. Этим как бы подчеркивалась трагедия Гражданской войны – в которой нет победителей и побежденных. И хотя сюжет был изменен в 3-й версии – красные побеждают и остаются живы, зритель осознал трагичность происходящего на сцене. Это была драма народа, пережившего ужасы Гражданской войны, коллективизацию, репрессии, мировую войну – и зритель аплодировал этому народу.

Анализ пьесы. Вообще автор попытался соединить в пьесе три элемента из знакомой ему хакасской традиционной культуры: 1) шаманское действо; 2) героический эпос; 3) свадебные обрядовые игры.

Шаманское действо само присутствует в 3-м акте пьесы, когда шаман приходит к семье, у которой болен сын и проводит камлание для установления причины болезни ребенка.

Героический эпос больше всего прослеживается в линии главного героя Акуна, изгоняющего зло, которое мучит народ и готового для этого к самопожертвованию.

Свадебные игры отображены в романтически-игровых сценах, разбросанных по всей пьесе, в любовной линии Анны и Акуна, в поддерживающем их хоре женщин и мужчин и в мешающей им силе, напоминающей какого-то хищника в образе шамана и его сподручных.

Строение пьесы само по себе европейское, с разделением на 5 актов и с жестким членением на событийный ряд. Это – результат работы автора с режиссером при подготовке пьесы к постановке. Это – одна из многих советских пьес с героико-революционным стержнем советского театра.

А вот если попытаться сравнить пьесу «Акун» с восточным традиционным театром, например, с театром Но, то выявятся интересные совпадения в сюжете и персонажах. Известно, что театр Но – это синтез буддийской философии и шаманского действия, также как в Центральной Азии – представление Цам. Театр Но состоит из двух актеров – первого актера и его помощника. А так-

же представление сопровождает хор и оркестр. Состоит спектакль из 5 частей в зависимости от того, кого изображает первый актер: 1) Бог, 2) герой-мужчина из героического эпоса; 3) героиня-женщина из предания; 4) больной-сумасшедший; 5) демон.

В пьесе «Акун» мы можем проследить эти же составные элементы, что и в театре Но, вышедшие из народной культуры и шаманского действия, которые спонтанно вошли в эту пьесу. Демон в пьесе это шаман, вызывающий своих духов, образ больного-сумасшедшего – это сцена смерти больного мальчика и плач обезумевшей от горя матери. Кстати, обе эти сцены, по воспоминаниям очевидцев, действительно потрясали зрителей до глубины души. Героиня-женщина из предания – это, конечно же, образ Анны. Тут надо сказать о том, что у хакасов есть предания очень похожие на сюжетную линию Анны, где шаман пытается взять себе в жены очередную молодую девушку и с этой целью выкрадывает ее у родных. Герой-мужчина из героического эпоса – Акун, имя которого можно перевести как Певец, еще одна ссылка на эпос или на сказителей эпоса. И наконец, Бог в пьесе заменен фигурой народа во главе коммунистической партии.

Заключение. Рождение национального театра и драматургии Сибири происходило, таким образом, не на пустом месте. Несмотря на идеологию государства, отрицающую все относящееся к старой, дореволюционной культуре народов, драматурги и деятели театра привлекали в своем творчестве театральные элементы народа. И главным театральным элементом народов Сибири было шаманское действие. Это происходило главным образом в силу того, что зритель тех времен ждал от театрального представления. Ибо, несмотря на идеологическую пропаганду, население Сибири еще не было воспитано советской школой, а актеры еще не прошли советскую театральную школу. Это был момент в истории, можно сказать, уникальный, когда рождался институт идеологии государства, который вобрал в себя уничтожаемую этим государством традицию древнего искусства шаманского действия. И это произошло очень естественно и гармонично как для актеров, так и для зрителя. В театре выступал настоящий шаман с шаманским камланием и зрители



следили за его выступлением со страхом и восхищением. В этом отношении интересно сравнить выступления того времени с 1990-ми годами, когда после перестройки театры начали вновь обращаться к далекому прошлому своего народа, в поисках своего театрального лица в шаманском действе. И тут происходила обратная реакция. Актеры, режиссеры, драматурги были все воспитаны в советской театральной школе, зритель был воспитан на советской средней школе. Поэтому появление шамана и элементов шаманского действа на сцене воспринималось и актерами, и зрителем с недоумением и иногда даже с враждебностью. Поэтому тайна успеха пьесы «Акун» в хакасском театре была не только в самом тексте и игре актеров, но и в том насколько своевременным, ожидаемым зрителем был этот спектакль.

Вскоре после премьеры автор умирает. В январе 1940 г. были его похороны, но его тело, которое везли из Красноярска в Абакан, оказалось в вагоне, который по какой-то причине отцепили от состава поезда. И два дня ушло на то, чтобы этот вагон нашли и привезли в Абакан. Но множество людей ожидающих на морозе его прибытия на станцию нисколько не уменьшилось, и по воспоминаниям его вдовы Абики Коковой: она была поражена этим, так как по ее словам никогда не думала насколько народ любил его. Вообще, народ, наверное, жалел его, так как ему было всего 26 лет, а вместе с ним жалел себя и своих шаманов, и своих отцов, погибших в Гражданскую войну, репрессированных героев и старое время, когда они все вместе собирались в юрте, где шаман выступал со своим действом.



ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА СКАЗИТЕЛЯ

1. Ритуальность текста эпоса
2. Реконструкция ритуального действия
3. Эпоха шаманов-сказителей
4. Эпоха светских сказителей.

РИТУАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА ЭПОСА

Мне всегда было интересно: из чего сложился текст эпоса. Это было в силу того, что у сибирских народов не сохранились сведения о своем традиционном театре. Но сохранился в богатом количестве сказочный и эпосный текст, изобилующий метафорами и языком, который во многих случаях непонятен для современного слушателя или читателя. Было предпринято множество инсценировок эпосов для переложения их в драматическую основу, а также филологи и фольклористы проделали большую работу по анализу текста эпосов с литературных, лингвистических, исторических, этнографических и языковедческих сторон. А вот рассмотрение эпоса как театрального явления лично нами не было замечено. И это, по всей видимости, результат того, что эпос, зафиксированный от сказителей текст, рассматривался как литературное явление. Хотя все ученые сходятся на том мнении, что эпос как таковой вышел из древних ритуалов. А ритуал – действие в своей основе, как и театрализованные представления. Поэтому было бы логично предпринять анализ эпоса именно с позиций театрального действия, из которого он когда-то и вышел. Это как своеобразный драматургический материал, в котором нужно найти сквозное действие всего текста и каждой сцены в отдельности.

Итак, какие же истоки эпоса видятся нам конкретно? Это, прежде всего: 1. Его дуалистичность; 2. Его ритуалистичность; 3. Его общественная значимость.

Дуалистичность существовала с древнейших времен. Вначале это разделение на мир звериный и людской, потом, с развитием племенных отношений, – на врагов и единоплеменников, а с развитием общественных отношений – на смерть и жизнь.



885038

Главным моментом в этих отношениях было то, что людям они не были подвластны. Опасность приходила извне и люди могли только отчаянно бороться за выживание с этими угрозами. Так, в принципе и возникает первый пласт эпоса, когда люди через какое-то действие, какой-то текст заклания, какие-то звуки-призывы пытались вести общение с неведомым им миром. И этот мир был враждебен и опасен. Поэтому первый пласт эпоса можно назвать архаичными действиями-заклинаниями. Они практиковались ради ограждения людей от сил природы, враждебных племен и смерти, главным символом которой являлись болезни, приводящие людей к ней. Все эти силы постепенно приобретали общий вид – демонические хищные существа с человеческим умом. И то, что дьявол приходит к женщине Еве – очень естественно в силу того, что женщины были более уязвимы от хищников, враждебных воинов и смерти. И изначально, как это ни странно может показаться, но именно эти демоны и были богами людей, которым они поклонялись и у которых испрашивали для себя пощады-помилования. Отсюда и проистекает представление о строгом, жестоком и требующем постоянных жертв боге.

Вторым слоем эпоса можно назвать время, когда люди начали осваивать природу, не бояться хищников и, объединившись в большие племенные союзы, не боялись больше соседей-врагов. Это время когда люди, осознав свою силу, начали поклоняться силам природы, для них в то время сверхъестественных. Богами становятся гром, ветер, солнце, луна, звезды. От них зависели урожайность на полях, тучность в стадах. Старые боги демоны становятся отрицательными персонажами рядом с новыми богами – положительными. И в своих закланиях-действиях люди начинают призывать новых богов для борьбы со старыми богами. Таким образом в эпосе формируется дуальность двух лагерей – лагерь демонов и лагерь богов, между которыми идет война.

Третьим и завершающим слоем эпоса можно назвать эпоху создания племенных союзов – древних и средневековых государств. Вся власть в государстве централизуется и соответственно централизуется и божественная власть. Государь становится сыном бога. И этот бог – Великое Синее Небо. Этот



бог становится Отцом всех богов и демонов. Его верховная сила объединяет дуальность духовного мира в единое целое.

В это время эпос обретает черты, с которыми мы его и знаем. Это – установление мира среди двух миров, установление баланса в обществе. Главным героем становится сын бога – человек-богатырь, хан-государь своего государства. Здесь впервые появляются черты морального облика героя. И этими же чертами или противоположными начинают наделяться и другие персонажи эпоса. И тут происходит интересный момент, дающий толчок для окончательного формирования эпоса не только как действия-заклинания, но и как кодекса моральных устоев общества. Дело в том, что в эпоху древних союзов племен мужчины и женщины жили отдельными объединениями. И собирались вместе для продолжения рода, во время войн и т. д. Соответственно, у обоих обществ были свои ритуалы, которые характеризовали их значение. И здесь мы начнем говорить о ритуалистичности эпоса. Еще с эпохи матриархата существовали жрецы-женщины, которые общались через ритуал с демонами и богами. В эпосе можно отобрать эти ритуалы посужетно: рождение мира, жертва (когда, например, белая волчица входит в гору во имя рождения новой героини), убийства врагов-демонов девой в маске уродца, самопожертвование героини-девушки огнем – полное ее испепеление, безбрачие дев-героинь, похороны старшей сестры в горе, описание родов, гадание девой по книге судеб или зеркалами и т. д., появление из пепла нового героя, песни дев-богатырок.

Эти примеры показывают нам ритуалы древних женщин-жриц. Причем ритуалы эти были явно с человеческими кровавыми жертвоприношениями. Жрицы хранили обет безбрачия и были как бы помолвлены с демоническими богами, которым они служили. Жертвы приносились по-разному: через сожжение девушек, через их кровавые умерщвление, через совокупление с животными-богами, через жертвенность своих только, что рожденных детей-уродов и т. д. Также мы видим, что жрицы занимались похоронами членов общества, гаданием и предсказанием судьбы, помогали при родах, совершали кровавые жертвы животных. Причем жрицы одевали какие-то страшные

маски, упоминающиеся в эпосе как маски-уроды. Несомненно, этот матриархальный период истории относится к первому слою эпоса, эпохи богов-демонов.

Теперь обратимся к периоду появления патриархата и соответственно к ритуалам жрецов-мужчин, отображенных в эпосе: охотничьи танцы-битвы с демонами, схватки с невестой и победа над ней (сватовство), видоизменение героя – трюкачество и магия, поимка и обуздание коня (посвящение в мужчины), обогащение (угон скота, удачная охота, приумножение народа), борьба с демонами, появление умершего среди живых и т. д. Эти примеры говорят о касте жрецов мужчин и их ритуалах. Это своеобразные дома мужчин в Африке или жрицы Солнца у индейцев майя. Эти секретные общества занимались общением с богами солнца, ветра, луны и грома, совершали обряды для удачной охоты, войны, занимались контактом с загробным миром – появление в масках, изображая умершего или умерших, занимались воспитанием мальчиков, совершали кровавые жертвоприношения и приносили человеческие кровавые жертвы своих врагов, занимались магией, трюкачеством – видоизменяя себя. Этим впрочем занимались и жрицы, что отображено в эпосе описанием того, как героиня из платка создает шатер, а из перстня – коновязь. Эти действия символичны тем, что указывают на явное обращение к зрителю. Несомненно, что мужские ритуалы более позднего периода можно отнести ко времени создания второго слоя эпоса, ко времени поклонения богам стихий.

И вот во времена единого бога эти две жреческие касты объединяются в едином действе ритуале и к этому добавляется моральный кодекс героя-человека, который становится примером для всего общества. Это объединение происходило на равноправных условиях. Поэтому влияние обоих каст было равнодейственным. И в силу того, что этот общий ритуал существовал продолжительное время – он был как живой организм, постоянно видоизменялся, дополнялся, оформлялся.

Так мы подошли к третьему истоку эпоса – его общественной значимости. И тут нам поможет реконструкция ритуала-эпоса той эпохи. Собранный из двух каст жрецов – мужской и женской, этот ритуал вобрал в себя обе касты. Они превратились в



мужской и женский хоры, стоящие друг против друга и ведущие по очереди свои заклатья. Жрецы, совершающие жертвоприношение, также были из обеих каст.

Здесь хочется оговориться и привести в пример, как в средние века сказители рассказывали арабский эпос. В эпосе повествовалось о жизни двух родов арабов и слушатели были также из этих родов. При повествовании своей истории сказитель оказывался под сильным давлением своих слушателей, которые требовали от него победы и всего хорошего о своем роде, о своих предках. В 90 процентов эти сказания заканчивались массовыми потасовками, и со временем правительство запретило сказывать эти эпосы. Но были и такие сказители, которые доводили свой сказ до конца и зрители мирно расходились по домам, довольные и удовлетворенные услышанным. Нам кажется, это хороший пример того, как эпос вообще формировался, будучи под влиянием двух каст. Жрецы под влиянием двух хоров были вынуждены формировать свои действия-заклатья для общего их удовлетворения. Ибо от этого зависело не только конфликтность среди жрецов, но и конфликтность в обществе, и эти ритуалы совершались для их урегулирования и создания единого общества с единым ханом-государем и единым Небом-богом. Все три слоя эпоса перемешиваясь, создавали единую историю – историю рождения сына бога неба, подчинение им богов-демонов и оказание ему помощи от богов-стихий. История о предках сына неба, история о его рождении, о его мужании, становлении, подвигах и смерти – вот содержание ритуалов с жертвоприношениями. Постепенно эти истории продолжались о потомках сына неба и их следующих поколениях.

В эпосе фигурирует два рода: женский, воинов ведущих свою родословную от богов-демонов. Они помогают своему повелителю – мужчине хану, ведущему свою родословную от богов-стихий. По ходу истории сын бога обретает все больше моральных качеств, подводящих его потомство к высокому статусу сына неба. В этом отношении эпос можно назвать своеобразным учебником поклонения предкам, небу и ритуалу. При этом такому ритуалу, который по Конфуцию должен был воздействовать на человека, изменяя его к лучшему, заставить увидеть его прекрасное в дру-



гом человеке, в природе, в себе, вообще. На острове Пасха во время пения хоров при церемониях были зафиксированы жрецы-дирижеры, которые с помощью куклы духа (дирижерская палочка) указывали на ритм и высоту тонов для участников хора. На наш взгляд такая кукла-фетиш – олицетворение первого хана, сына неба, перед которым склонялись все касты и роды общества.

РЕКОНСТРУКЦИЯ РИТУАЛЬНОГО ДЕЙСТВА

Реконструкцию ритуала эпоса можно начать с исторической справки – культ солнца пришел в Сибирь в эпоху бронзы из древнего Шумера и Вавилона. В эпоху господства богов стихий – бог солнца под влиянием более высокой культуры Вавилона, принесшего с собой культуру оросительных каналов и астрологии, привел к тому, что становится главным богом среди других местных богов. Культ гор-храмов был оформлен в древнем Вавилоне, что привело к такому же культу в Сибири. В эпосе оформляется сакральная мифическая география, в котором происходит действие ритуала. Эта география повторяет за собой географию древнего Шумера, расположенного между двух гор-храмов, в которых происходила встреча и проводы бога солнца. В Сибири это две священные горы (Кири́м тасхыл и Ханым сын), между которыми располагаются пастбища, пашенные земли и жилища людей с дворцом верховного хана посередине и конской коновязью перед ним. Многие ученые уже указывали на мифичность географии эпоса. Мы пытаемся здесь только конкретизировать эту географию, ибо в ней, на наш взгляд, кроется последовательность и значение ритуала, который мы пытаемся реконструировать. И начнем мы с этих священных гор. Именно на них или в них в эпосе располагаются места рождения и смерти героев-жриц, в них располагаются храмы (белая скала) соединяющие этот мир с потусторонним, на этих горах часто живут героини-жрицы, на них происходят таинственные превращения, оживления, метаморфозы героев эпоса. Эти горы – запретные места для всех, даже для ханов.

Таким образом, можно сказать, что эта картина эпоса воссоздает сакральное место, место далеких предков, где жили в



достатке и счастье. Поэтому, на наш взгляд, такой ритуал проводился у каких-то священных гор, у входа в пещеру, в пещере. Эпос всегда начинается зачином о рождении мира. В древней Индии ритуальное действие брахманов тоже начиналось с рассказа о сотворении мира, во время которого жрецы вносили и устанавливали копьё бога Шивы. Во многих дальневосточных традиционных театрах прослеживается этот же ритуал перед началом спектакля — например, устанавливалось священное дерево в яванском театре и убиралось после окончания спектакля. В сибирском эпосе эту роль играла конская коновязь, символизирующая центр мира, родину, связь поколений. С установкой центра мира начиналось строительство сторон света. Вход в пещеру обозначал небо, дом солнца, священную гору рождения — о нем рассказывает эпос изначально и ему воздавали поклоны изначально жрецы. С другой стороны коновязи располагался священный огонь с чаном воды — символ другой горы, воды, заката солнца, входа в подземный мир. Ему жрецы воздавали почести в поклонах следующему. Таким образом, возникали два мира — верхний и подземный, рождения и смерти. И как в бубнах шамана, посередине должна была теперь возникнуть и жизнь срединного мира. Это две полярности: мир тайги, природы, мир демонов и место охоты; и мир проживания людей, их посевов, степных пастбищ, мир богов стихий. С одной стороны коновязи устанавливались жертвенное животное, он обозначал границу тайги; с другой стороны — маленький стол с пиалами и кувшинами — оно обозначало мир человека. Жрецы с пением хора текста эпоса, в котором описываются эти два мира, по очереди подходили с поклонами и окуриванием травы ирбен — символизируя создание двух сторон срединного мира. Надо сказать, что создание этого мифического мира означало также и призыв к месту ритуального действия всех богов, демонов срединного мира и открытие порталов в верхний и нижний миры. Место действия оживало и, как говорил поэт, судьба и почва начинали дышать. Хор располагался с двух сторон от коновязи, как в юрте, — на мужской и женской сторонах. Мужская сторона здесь соответствует стороне, где обозначена граница тайги, а женская сторона там, где обозначено место обитания человека.

Вообще, тут следует обратить внимание на расположение костра с чаном. Дело в том, что в юрте его естественное место в центре и в космологическом расположении, в котором каждой части 12 угольной юрты соответствует 12-годовой звездный зодиак, очаг означает собой солнце. В нашем данном случае костер также означает солнце, но при его закате. И его место, у края действия, может значить одно, что как центр в юрте, он также является центром в ритуальном действе, обхватывая своим влиянием и собравшихся зрителей чурта-поселения. Зрители, таким образом, оказываются вовлеченными в сакральное воздействие ритуала. Это имеет также аналогии в азиатских традиционных театрах. Например, в индонезийском теневом театре *вайнг кулит* (тени предков) зрители мужского и женского пола располагаются по разные стороны от экрана и светильника (костра). Далее хочется сказать о традиционном зачине в эпосе при исполнении сказителем. При каждом новом куплете сказитель сначала как бы настраивается на речитативное горловое пение возгласом: «Э-эй!». Музыканты говорят, что таким образом сказитель настраивает свой голос, фольклористы объясняют это вдохом-выдохом создания нового мира. Мы можем тут добавить одно – жрецы, дирижирующие хором, могли естественным образом не только поддерживать ритм в хоре, но и задавать тон голоса через такой возглас. Таким образом, можно сказать, что один или даже два жреца были ответственны за руководство хором.

Также надо сказать о традиции сказывания сибирского эпоса – вначале говорится или, лучше сказать, проговаривается текст-куплет сказителем, а потом уже этот же куплет сказитель пропевает горловым пением. На наш взгляд, проговаривание текста было в задаче одного из жрецов, ведущих ритуальное действо, а потом уже весь хор пропевал этот текст эпоса. Этот вид сказывания священного текста соответствует брахманским ритуалам-пуджам в древней Индии. Вообще, индуизм как раз надо сказать полно сохранил ритуальные действия далекого прошлого. Произнесение жрецом имен богов в их разных ипостасях от рождения до смерти и в разных рождениях-инкарнациях и повторение затем участниками пуджи этих имен хором – со-



ставляет главную часть ритуала, при котором считается, что божество очищает участников церемонии и придает им силы в качествах, в которых они нуждаются.

Теперь поговорим об оркестре, сопровождающем действо. Как известно, в греческой традиции флейта, барабан, дудка – это игровые инструменты вакхов, божеств плодородия и весны. В эпоху папы Клементя в средние века эти инструменты были запрещены для использования в церковных богослужениях, как вызывающие ненужные, непотребные эмоции. Струнные же инструменты – такие как, например, кифара, лютня, виолончель – символизировали собой осень, смерть (вспомним Орфея с его кифарой), божеств леса и гор, играющих на них. Несомненно, что все эти виды инструментов присутствовали при действии древних жрецов. И в этом отношении пример их использования и синтеза мы видим в буддийской театральной драме Цам, в которой присутствуют все эти инструменты для вызова и сопровождения танца божеств из нижнего мира, из верхнего мира, из природных божеств и божеств стихий. Причем Цам сопровождает и хор монахов, поющих речитативом и горловым пением тексты молитв. Эти молитвы в наше время все обращены к Будде, но в древние времена, так сказать, добуддийские, это были обращения к разным божествам или о жизни одного главного божества, о его жизни (сказ о Гэсэре).

Как известно, эпос в своей главной части истории героя и его жизни составляется из разных историй разных героев. И чем больше эпос – тем больше таких когда-то отдельных историй он вбирает в себя. В сибирском эпосе такие истории можно разделить на две категории: где главным героем выступает или женщина или мужчина. Естественно, что при матриархате, когда женщины-жрицы были главенствующим звеном в обществе – женщины-героини были главными действующими лицами эпоса. В принципе все эти женщины-героини – члены жреческой касты, потомки богов-демонов. Герои мужчины – это ханы, потомки богов стихий, бога солнца, неба. Их власть непререкаема, божественна. Женщины-героини в более позднем эпосе становятся подчиненными этих мужчин государей. Эти жрицы служат ханам. Это – начало патриархального времени. И неслучайно, что в

эпосе все или разные героини собираются в одном эпосе – они служат хану или являются примером для других, как с ними расправляется хан, сын бога солнца. Все бывшие боги склоняются перед ним и становятся его свитой. Это сохраняется очень хорошо в представлении Цам, где все божества преклоняются перед Буддой и следуют за ним, уничтожая противников буддизма или благословляя все живое во имя буддизма. Жизнь героя эпоса можно разделить на четыре этапа: детство, юность, зрелость и старость. Это – четыре времени года и соответственно четыре ритуала: весной, летом, осенью и зимой. На детство героя приходится описание его родителей, его чудесное рождение, его игры с детьми, учеба стрельбе, охоте. На юность приходится описание обретения им имени, поимка коня и его наречение, поиск невесты по гадательной книге, схватка с невестой или ее женихами, приезд домой с невестой, свадьба. На зрелость идет описание рождения детей героя, его сражения с врагами и демонами, освобождение своего народа и рода от рабства, обретение друзей и соратников, обучение детей воинскому искусству и мудрости. Четвертый этап старость – чудесное исчезновение героя, его странствия, поиск невест и женихов детям, прощание с конем, прощание с миром.

Таубе, исследователь тувинцев Монголии, описывает как шаман в зимнее время перестает практиковать шаманское действо и, взяв хомыс или ых (струнный или щипковый инструменты), всю зиму исполняет героические сказания. И здесь у нас появилась догадка, что именно из зимних ритуалов, описывающих старость героя сына бога солнца, и родился в дальнейшем эпос Сибири, каким уже знаем его мы. В этих ритуалах использовались инструменты, которые исполнялись при похоронах членов общества и рассказывались сцены увядания, прощания и смерти героя. И в дальнейшем эта часть ритуалов вобрала в себя рассказ всех других сцен эпоса. Если думать о календарных числах исполнения эпического ритуала, то он по всей видимости не отличался от ритуалов всех других частей света: весной до посева в день солнечного равноденствия, летом в день солнечного полнотояния, осенью в день солнечного равноденствия или сбора урожая и зимой в день солнечного

нижестояния (зимнего солнцестояния). Как видим, все ориентировалось на солнце и сюжет соответственно был о нем.

А теперь поговорим о масках действия. Маски – это символы богов. Свой настоящий облик они обретали постепенно на протяжении тысячелетней истории человечества. Они прошли тот же поэтапный путь развития, как и текст эпоса. При матриархате маски изображали собой богов-демонов. В основном это были животные – хищники (волки, медведи, барсы, рыси, собаки или какие то уже вымершие виды). А также боги-демоны, окружающей природы – огня, воды, тайги. От них зависела охота, тепло, пища. У этих масок изначально были более сложные личины. Они представляли из себя более абстрактные понятия. Именно эти личины послужили в дальнейшем исходным материалом для создания масок богов – стихий, которые опирались на звездное небо и знания астрономии. Боги стихий это в основном звездные созвездия (12-летний животный календарь). При этом солнце – бог отец и соответственно луна – его жена. Все начинает делиться на мужское и женское начало. И соответственно, и маски обретают эти начала. Мужские маски наделяются видом солнца (красное, желтое, золотое, белое, круглое, полукруглое, излучающее свет, с лучами стрелами и с лучами-руками, с лучами колосьями и т. д.). А женские маски наделяются видом луны (круглая, полумесяц, белая, сияющая, черная, с рисунком девочки с коромыслом, увеличивающаяся и уменьшающаяся и т. д.). От этого, на наш взгляд, и появились имена героев сибирского эпоса. Мужчины герои имеют во многих случаях имя предка или добавку в имени – имя солнца (кюн). Женщины герои в свою очередь сравнение с луной (ай), само имя или добавка к имени.

Герои эпоса изначально не представляли из себя человеческих существ. Это были боги-демоны (животные), боги стихий (звездные созвездия), боги природы (петроглифы, руны). Людям в ритуалах выступают только жрецы, у которых также были маски уродов (горбатость, косоглазость, хромота и т. д.), которые они использовали во время жертвоприношений. Образ человека-героя приходит с утверждением единого бога и соответственно рождение образа хана правителя – сына бога. Постепенно и все

другие персонажи древнего эпического ритуала очеловечиваются. На наш взгляд, в действии Цам сохранились в неизменном виде маски той далекой эпохи, когда ритуал исполнялся с маской единого бога – бога солнца. В Цаме он заменен маской Будды, но все другие персонажи этого театрального действия сохранили не только свои названия (белый старик – хозяин тайги, эрлик хан – хозяин подземного мира и т. д.).

Вообще, в сибирском эпосе часто упоминается район Тибета и его государи – они обычно родня главного героя и его хорошие помощники в борьбе с силами зла. На острове Пасха Тур Хейердалом были распределены личины богов по разным классификациям. Им было установлено, что личины эти, изображенные на камне в виде рисунка, были когда-то в каждом доме у островитян. Это были своеобразные иконы Христа или девы Марии. В Лапландии у средневековых саамов ту же роль иконы в каждом доме играли шаманские бубны. Поэтому миссионеры даже это неправильно истолковали, считая что все саамы являются шаманами. На самом деле саамы использовали бубны как барабаны при общественных церемониях, которые проводили шаманы, и как икону в домашних условиях. У пасхальцев кроме каменной личины в доме были и скульптурные изображения из дерева, которые они использовали при общественных ритуалах, и маски из трав, изображающие те же самые личины. По всей видимости, присутствие масок сына бога солнца у всех участников церемоний были результатом того, что надевая ее каждый из участников, как бы получал благословение бога через конкретную персонификацию образа бога на себя. И эти маски являлись атрибутом какой-то завершающей части ритуала. Поэтому вполне возможно, что и у сибирского ритуала у участников и зрителей были маски сына бога солнца. Причем образ сына солнца схож у многих народов. Например, у пасхальцев – это птица-человек, в Сибири – это утка-человек. Утка – бог создатель (плавающий, летающий и ходящий), устав от создания мира засыпает в пещере. Проснувшись, он улетает на небо и становится солнцем. От его следа, отпечатавшегося на глине в пещере, и рождается первый человек (хан правитель, предок народа).



Но маски были не только божественного характера, известно, что во всех действиях театрального характера, вводятся сценки комедийного характера, задачей которых было дать зрителям время отдохнуть от концентрации основного действия. Эти сценки мы находим и в тексте эпоса (изображение пьяных героев, их ошибки, юмористический текст, трюки и магия). Надо сказать, что клоунаду, трюкачество, магию, жонглерство использовали с незапамятных времен. И дело было не столько в том, чтобы рассмешить зрителей, а в том, чтобы шокировать, удивить. Например, в китайском цирке известен трюк быстрой смены масок одним исполнителем под убыстряющимся ритмом барабана.

Такие и подобные этому трюки широко использовались еще в XX столетии до распространения кинематографа, в индийском театре при организации постановок эпоса Махабхарата или Рамаяна. Обильно лилась искусственная кровь из ран жертв, летели отсеченные головы у демонов, сверкали глазницы, тела меняли цвет кожи, вырастали новые головы и рост персонажей и т. д. Исследователь кукольного театра Манье приводит пример того, как у немецких жонглеров в средние века вместо шаров летали деревянные куклы – идолы местных божков. Он считает, что жонглирование имеет более древние корни, возможно шаманского происхождения. В Сибири очень много зафиксировано данных о том, как шаман в своих камланиях использовал двигающиеся деревянные куклы-идолы, изображающие его духов-помощников или даже разных божков. Возможно, такое жонглирование было одним из видов сценок юмористических, дабы показать как бывшие враги-демоны оказываются беззащитны и смешны после победы над ними героя эпоса.

Тот же Манье приводит пример другого рода искусства немецких сказителей в средние века. Весь эпос сказители говорили, пели и в тоже время показывали, о чем говорили с помощью языка жестов. Этот факт, конечно же, в будущем привел к созданию театра мимов и сказанию эпоса без языка жестов. Но если представить как использовалась эта техника в те далекие времена, когда эпос был не только развлечением, но и ритуалом, то в голову сразу приходят клоуны, которые, повторяя текст эпоса, имитировали его в движении, чем, конечно же,

развлекали зрителя. В том же представлении Цам все зрители очень ждут появления юмористического персонажа – белого старика и его свиты (лесных божков), которые пытаются быть солидными, как и другие боги, но это у них не получается, они все делают невпопад, хотя имитируют движения других персонажей с большим мастерством. Как и во многих других театральных представлениях комические сценки постепенно вырастали в самостоятельные действия и стали в дальнейшем основой для создания светского театра. В Сибири этот процесс проходил через развитие шаманского действа.

ЭПОХА ШАМАНОВ-СКАЗИТЕЛЕЙ

С миграцией кочевых народов в Сибири появляется новый культ бога – Вечное синее небо. Причем, образно он сохранил все атрибуты бога солнца и являлся видимым проявлением силы неба. В Китае ему поклонялись как отцу-небу, в утренних молитвах императоров. Но внутренний смысл значения единого бога изменился. Небо было всем и все было небом. В Китае, которые также были поклонниками неба, была уже широко развита алхимия. Учение дао подразумевало обрести внутри себя чистое небо, дающее человеку долголетие, чувство баланса и понимания всех вещей. Внутреннее небо человека соответствовало внешнему небу мироздания, поэтому алхимики настаивали на изучении звездного неба, дабы найти в себе путь к своему бессмертию. Соблюдение моральных заповедей Лао цзы и Конфуция – приводит человека к желанию поиска этого пути.

Таким образом, учение о небе вело к индивидуализации общества. У каждого человека было свое небо и в то же время над всеми стоял хан повелитель – сын неба и поклонение ему было своеобразным поклонением невидимому сыну неба внутри самого человека. Изменения в религии привели к изменению и в ритуальном действии. Во-первых, моления небу стали проводить на вершинах гор. Каста жрецов, выполняющая эти церемонии, была исключительно из мужчин, женщины не допускались даже к подножию гор, на которых проводились небесные моления. Жрецы бога солнца теряли свою главенствующую



щую позицию в обществе, но они продолжали проводить свои ритуалы в более скромном исполнении. Известный финский эпос Калевала (история о Сампо – многие считают историей создания искусственного солнца) исполнялся еще в XX столетии парой (мужчиной и женщиной, которые взявшись за руки и изображая плавание на веслах, пели, подхватывая друг друга куплетами эпоса).

На наш взгляд, это как раз доказательство того, что когда-то эпос исполнялся хорами. Постепенно происходило смешивание местных народов и вновь прибывающих кочевников из Китая, которые в большинстве своем относились к тюрко-монгольскому этносу. Жрецов бога солнца стали называть шаманами (сам, хам, цам, чам) и они постепенно начинают развивать свой стиль исполнения, который вобрал в себя старый ритуал солнцу, который видоизменялся в сторону имитации текста и концентрации действия на его главном жреце – шамане. С другой стороны, шаманы сохраняли текст эпоса, собрав весь его сюжет в единое целое, исполняя его на похоронах и в зимнее время года. И тут шаманы дали волю своей критике нового общества. В эпосе теперь был не сын бога солнца, а сын неба (как того требовала официальная власть), все действующие лица очеловечивались и обретали соответственно разные характеры. Но главные герои, сыны неба, стали обретать не вполне совершенный вид, они стали наделяться недостатками (излишняя влюбчивость, слабость, зависть, жадность и т. д.). А воины-женщины становятся главными героями-защитниками древних традиций народа и моральных устоев. С тоской говорят шаманы-сказители о ханах, которые не слушают женщин-советниц. Следует трагедия и гибель нескольких поколений женщин-жрецов, которые пытаются исправить то, что испортит хан-правитель. Но конец эпоса всегда оптимистичен – рождается наконец-то хан-повелитель, который несет в своем сердце уважение и любовь к своим жрецам-советницам, обретая моральные силы и знания устоев и традиций, которыми и должен обладать настоящий сын неба. Эта интрига создала конфликтность на человеческом уровне и создало общую канву повествования.

Во времена каганов-правителей союзов многих народов,

объединявших многие племена, – эпос имел толчок к собиранию в единое целое многих историй, включая в себя обычаи, свадьбы (тои), путешествия по разным странам, игры, праздники и т. д. Несомненно, у тюрко-монгольских народов существовал свой эпос. Но в силу того, что у них была своя руническая письменность и следовательно свой стиль изложения, традицией уходящий в древний Китай, у нас есть образцы этого искусства (надпись в честь Кюль Тегина, Бильге кагана и Тоньюкука, Сокровенное сказание монголов и т. д.). Еще средневековый ученый историк Рашид ад Дин писал, что у тюрко-монгол богатый эпос с историческими сюжетами, которым должны верить.

На наш взгляд, устный сибирский эпос, несмотря на схожесть с записанными текстами, все же имеет другой источник своего рождения. Эти истории не историчны, а именно, что ритуалистичны и были сохранены шаманами-сказителями в устной форме для ритуальных целей (похороны). Во время великих кочевых империй появляется культ воинов, а вместе с ними и культ смерти. Значение ритуальных сказаний усиливается – они начинают называться сказаниями о богатырях, истории о предках героях. Это как своеобразная мифология викингов о Валгале, которая ждет героев, храбро сражавшихся и с честью погибших на поле брани. Герои эпоса становятся эталоном для воинов, мир эпоса – желанным местом упокоения для касты воинов (батыров, матыров).

У Марко Поло есть описание сражения тюрко-монгольских армий друг с другом. Сотни тысяч воинов перед битвой вытаскивали походные музыкальные инструменты и стали играть и петь заунывные песни. Вся степь огласилась этими звуками и это было как сон, как будто воины прощались с миром, с семьями, с родиной, с врагами. Все мироздание как будто останавливалось в своем движении. А потом они прекратили играть и молча двинулись друг на друга, ища достойной смерти на поле брани. Это описание великого путешественника показывает нам, что у каждого воина был свой инструмент и по большей части струнный. Значит, песни, игра на струнных инструментах – были атрибутами с помощью, которых воины молились богу смерти. Каста воинов очень любила слушать и смотреть

истории о великих героях, особенно об их сражениях. Именно в это время в эпосе появляются и детализируются сценки битв и войн. Описываются приемы борьбы, сабельного боя, лучного боя, приемы умерщвления врага, пьяные драки, описываются военные доспехи и снаряжения воинов батыров и их коней.

Известно, что традиционная китайская опера своим появлением обязана именно этой любовью воинов к эпосу. Первая сотня пьес китайской оперы была написана на основе тюрко-монгольского эпоса, с обилием боев и сражений героев древности. А после сражений все оставшиеся в живых воины собирались вместе и слушали шамана-сказителя. Так, постепенно история о сыне бога солнца превращалась в историю о бесстрашных воинах батыров (алыпов), для которых богом была сама смерть. В эпосе усиливается тема борьбы героя с силами смерти (ирликами) и даже с самим богом смерти Эрликом. Воины побеждают свой страх перед смертью (пьют вино, молятся, видят сон) и время между сражениями проводят с полной отдачей (свадьбы, пиры, охота и т. д.). Время, отпущенное для жизни, короткое – такое же, как и у воинов кагана (хана императора). Это ощущения времени всегда очень горестное.

Сказители-шаманы выразили в описании этого времени грусть воинов о жизни и грусть народа по своим героям, уходящим на войну. Эстетика смерти приводила к выявлению особенно красоты жизни и было присуще многим культурам, например, средневековой Японии (сакура, эпос самураев). Воспеваются неустранимость воинов, бесстрашие смерти и даже их подвиги демонам. Поэтому так много мифов о предках-хищниках (волке, барсе, медведе, орле и т. д.) качества, которых персонажируются на героев. Их ярость даже не успокаивает и сама смерть – например, в надгробной надписи тех времен – герой, уже умерший воин, обращается к кагану-повелителю, к своим сыновьям и невесткам, а в конце вдруг прорывается его лишь одно глубокое сожаление – врагов так много у меня, а я уже ушел... Борьба становится эталоном жизни. Покой – смерть. Поэтому, за короткий отпущенный срок герою предстоит сделать как можно больше деяний – подвиги, жениться, родить и воспитать детей, устроить свое жилище и т. д.

Шаманы-сказители, можно сказать, создали кодекс чести средневековых воинов. Сибирь имеет большие пространства, но надо всегда помнить, что эти пространства всегда входили в какие-то ореолы культурного воздействия. Сибирь была скифской, китайской, гуннской, угро-финской, тюрко-монгольской, российской. И эпос Сибири формировался как одно явление, но с разнообразными вариациями. Если бы эпос не был зафиксирован письменно, то у нас было бы совершенно другое представление о духовной культуре Сибири. С фиксацией эпоса мы получили знания о далеком прошлом народов Сибири, их истории и культуры, но, с другой стороны, эпос перестал развиваться дальше как самостоятельное явление, утратив связь с этим так красиво воспетом им временем. Поэтому мы можем точно фиксировать, что эпос перестал развиваться с вхождением Сибири в состав России. Именно на то время приходится и первые письменные фиксации эпоса учеными-путешественниками. Причем многие из них пишут о том, что инородцы не желают передавать им для записи текст эпоса. Все это можно объяснить одним фактом – с вхождением Сибири в состав России была запрещена каста воинов. Богатырский эпос утратил свое значение. Он становится общенародным достоянием, которое продолжают сохранять шаманы-сказители. Но утратив свой общественный статус, эпос начинает выделяться из чисто сакрального действия, обретая светский характер. Появляются сказители, не являющиеся шаманами.

ЭПОХА СВЕТСКИХ СКАЗИТЕЛЕЙ

С вхождением Сибири в Российскую империю в ее экономическую жизнь приходит капитализм. Старые феодальные уклады, устои и обычаи рушатся. Феодальная и военная касты в Сибири запрещаются официально. Общество все больше начинает разделяться не по родовому признаку, а по богатству. Строятся железные дороги, заводы, города, создаются парламенты. Все приобретает коммерческий характер. Эпос начинают рассказывать на свадьбах, на праздниках весны, осени, на рождение детей и т. д. Сказитель все больше становится само-



достаточной профессией. Чтобы стать сказителем (хайчи) нужно испросить разрешения у духа отца сказителей (хай ээзи). Если дух во сне или еще как-то даст знать о своей благосклонности, человек обретал статус сказителя. Сказания исполнялись по вечерам, и весь эпос длился до трех ночей. Охотники стали приглашать сказителей на охоту для умиловивания хозяина тайги (таг ээзи). Считалось, что хозяин тайги очень любит слушать сказки. С приходом христианства (православия) статус жрецов неба утрачивает свое значение. Ритуалы небу стали совершать просто старейшины родов. И только к смерти продолжали относиться серьезно – эта prerogative продолжала оставаться у шаманов-сказителей. Из-за этого эпос и не подвергся изменениям под новое время.

Шаманы-сказители упрямо держались за свои традиции, не сдавая позиции ни новому русскому начальству, ни христианской церкви, ни капиталистическому рублю. А эпос, его текст оставались тем связующим звеном с тем временем, когда шаманы были великими жрецами. Поэтому текст эпоса оставался как бы законсервированным. И это имело свое воздействие и на светских сказителей, которые просто не смели изменять как то исполнение слов предков. И все же светские сказители пытались как-то воспринять истории своих предков на основе христианских понятий или других религий, пришедших в Сибирь. Народ менялся, и светским сказителям нужно было исполнять как-то интересно и понятно старинные истории для современного им слушателя-зрителя. Это было возможно только при одном условии – сказители, не изменяя слов сказания, стали по ходу исполнения комментировать происходящее в истории, поступок героя, его характер, красоту и мастерство в избрании невест, зависть друзей и врагов, предательство братьев и т. д.

Появление таких комментариев было повсеместно среди традиционных театров. Например, даланг (сказитель и кукловод теневого индонезийского театра) оценивался зрителями именно по мастерству этих комментариев. Несмотря на то, что он был знаток древнего текста Махабхараты или Рамаяны, он всегда вставлял замечания современного вкуса в действия персонажей. И зрители, тоже знатоки древнего эпоса, пони-

мали его шутку или удачное сравнение, что создавало как бы временную прослойку в повествовании и занимательность в ее восприятии. К сожалению, эти комментарии не были зафиксированы при записи текста эпоса. Еще один прием светских сказителей – выражения сопереживания или негодования по поводу происходящего действия. Таким образом, сказитель как бы отстранялся от повествования и выражал свое отношение к персонажам: подбадривая их, сожалея о них или негодуя от их слабости. Очень часты также чувство восхищения, которые выражали сказители к своим героям. Эта отстраненность очень театральна и была заимствована сказителями у шаманского действия, где шаман вовлекал зрителей в хор, поддерживающий его действие. Известно, что зрители-слушатели сказителя при выражении им своих сопереживаний бурно поддерживали его.

Таким образом, светский сказитель создавал живую атмосферу исполнения сказания, в котором присутствовал юмор, сравнения с современной жизнью, информация о старых законах и обычаях, историческая справка и соучастие зрителей. Музыкальный инструмент (чатхан, хомыс, ых) сказителя представлялся в виде ездового животного, на котором он путешествует по миру эпоса (конь, олень, верблюд, орел). И символично считалось, что сказитель, путешествуя таким образом, рассказывает зрителям то, что видит там, являясь невидимым свидетелем происходящих событий.

Как видим, сказитель эпоса выполнял множество ролей: 1) человек, рассказывающий давнюю историю; 2) образ свидетеля истории, которая происходит в данный момент, мы видим как условно он, как бы ездит на коне; 3) комментатор событий, своеобразный знаток обычаев старины, истории и т. д.; 4) выразитель эстетических переживаний, старейшина рода, организуемый, собравшихся к эмоциональному выплеску. Во всех этих элементах чувствуется особая театральность. Перед нами с позиций театра следующие амплуа: 1) рассказчик; 2) образ всадника; 3) комик; 4) старейшина; 5) музыкант; 6) певец. Все эти амплуа соответствуют древнему ритуалу богу солнца: 1) жрец произносящий текст эпоса; 2) маски богов; 3) маски комические; 4) жрец производящий ритуал; 5) оркестр; 6) хор.

Особенностью сказительского искусства Сибири является горловое пение. При развитии светского сказительства этот тип пения стал особенно развиваться. Известно, что средневековые воины при сражениях использовали устрашающие маски и горловые выкрики. Поэтому горловое пение считалось голосом богатырей, героев прошлых лет, голосом предков. Я думаю, что горловое пение было всегда присуще искусству Сибири и Центральной Азии. Произношение буддийских мантр горловым пением в Тибете и шаманских молитв в религии бон – реликты горлового хорового исполнения молитв богу солнца. В этом свете очень возможно, что при пропевании произнесенного куплета горловым пением сказитель вовлекал зрителей к исполнению вместе с ним, хором, этого горлового речитатива. И вполне возможно, что в средние века именно так и пелись сказания в кругу воинов. Причем у каждого воина был свой музыкальный инструмент и маска. Этот медитативный способ подготовки к бою известен с древнейших времен, когда люди древности желали, чтобы духи их предков героев вошли в их тела во время сражения.

Исполнение эпоса сказителями производилось в юрте. Также как и шаманское действо. Сказитель, как и шаман, располагался на почетном месте напротив двери (тер). Это место, где располагался алтарь богу неба (хан тигру или солнцу) и его супруге Умай (луне). Как и в шаманском действе, считалось что вся юрта и сидящие в ней люди как бы улетали и путешествовали по местам, описываемом в эпосе. Юрта – символ горы. И если священную гору у пещеры, в которой производились ритуальные действия, считали обиталищем бога солнца, то вполне логично, что ритуальное действие внутри юрты можно считать действием внутри обитания неба, солнца, луны и всех звездных созвездий. Поэтому, как только огонь в очаге зажигался (символ солнца в юрте), вся Вселенная как бы оживала и считалось, что нехорошо после этого входить-выходить из юрты. Священная юрта шамана или сказителя представляла собой как бы храм божий, в котором присутствует бог и люди, собираются в нем для коллективных молитв. Считалось, что такие коллективные молитвы создают благоустроенность в окружающем мире. Люди, соединившись с



богом или богами, творят свою и своих близких жизнь. Поэтому это действие можно назвать театром воображения.

С приходом Советской власти в России началось бурное уничтожение всего старого, мешающего, как думали большевики, индустриальному и социальному развитию страны. В 1930-е годы были уничтожены все практикующие шаманы. Шаманское действо прекратилось, прекратились и выступления шаманов-сказителей. Оставшиеся светские сказители продолжали свои выступления на протяжении пятидесяти лет после ухода шаманов. Благодаря им текст эпоса дошел до нас. О популярности выступлений сказителей для нас говорит хотя бы тот факт, что моя прабабушка уже в пенсионном возрасте ходила пешком расстояние почти в 200 км (от г. Абакана до Шира и обратно), чтобы послушать своего любимого сказителя Кадышева. В стране развитого социализма, где для всех людей находилось рабочее место, у сказителей не существовало своего угла. Сказительством люди начинали заниматься только после выхода на пенсию. И с уходом наших стариков сказителей в 1980-е гг. можно сказать, что этап светского сказительства завершается.



ШАМАНСКОЕ ДЕЙСТВО: ЭВОЛЮЦИЯ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ФОРМ

Введение

О чем это исследование? В чем главная идея этой работы? Эти вопросы долгое время не давали нам право начинать писать, ибо как бы и нет никакой идеи и никакого исследования. Все как бы уже написано и понятно, все исследовано и разложено по полкам. Но в голове продолжают вертеться эти темы и, наверное, нужно как-то попробовать сформулировать интересующие нас вопросы и поиск ответов на них.

Шаманское действо... Что это? Мы знаем, что это зрелищное представление шамана и его помощников с целью исцеления человека, животного, посевов и т. д. с помощью жертв, т. е. наведение баланса между основными тремя мирами, окружающими человека по мифологии народов Сибири. Мы знаем, что это действо считается очень древним, примитивным и давно уже изжившим себя эстетическим ритуалом. И обычно к этому выводу приходят при сравнении шаманского действа с развитием театрального действа европейских стран. И как древние европейские языческие ритуалы, так и шаманское действо относили к древним предтеатральным представлениям. Но при этом всегда упускался один фактор – в Европе никогда не было языческого действа аналогичного с сибирским шаманизмом. Сибирское шаманское действо – уникальное явление в мировой истории культуры. И как таковое требует особого подхода в своем изучении. И как особое явление культуры оно вызывает вопросы развития и соответственно изучения истории и культуры региона. Именно с этой точки зрения становится понятным, что шаманское действо – продукт продолжительного развития искусства ритуально-драматического представления региона Сибири, вобравшего в себя многовековые и многонациональные традиции сибирских народов, творящих свою неповторимую и уникальную культуру.

Итак, история... Все мы знаем, что первая цивилизация на земле – это государства Аккада и Шумера и приемствующая их



Вавилония в Месопотамии. Их знания и культуру перенимают и продолжают Древний Египет, Израиль, Китай, Индия. В это же время на территории современных Месопотамии, Афганистана, северной Индии, северного Китая и всей Сибири обитали индо-европейские кочевники. В разные периоды истории эти кочевники создают разные государственные объединения, разные культуры и цивилизации с разными именами, но достоверно известно, что весь этот регион был под постоянным влиянием вначале индо-европейских кочевников, а затем, сменивших их тюрко-монгольских кочевников вплоть до нового времени, когда появились и разделили эти территории между собой империи Россия, Англия и Китай. К концу XIX века, по описаниям путешественников, культура и шаманские верования кочевников сохраняются только вдоль границы Китая и России. Хотя, конечно, это не так. Шаманские верования сохраняются, в той или иной форме у всех народов Сибири. Так как с приходом гуннов и тюрко-монгольских народов с юга – индо-европейские кочевые народы оттесняются на север. И если мы взглянем на современную карту мира, то заметим, что эти народы почти все относятся к угро-финскому этносу. А если к этому добавить и народные поверья, и истории о чудесах (так русские называли угро-финов), которые построили все древние курганы, оросительные каналы и древние наскальные рисунки Сибири, и мнения многих ученых по этому вопросу – то у нас складывается довольно ясная картина того, что на протяжении многих тысячелетий культуру Сибири творили представители угро-финских народов. В том числе и шаманское действо. Корни которого, как мы считаем, уходят в древнюю культуру Аккада и Шумера, знания которых переняли не только древний Египет, Израиль, Китай и Индия – но и кочевые народы Сибири. И у шаманского действа, таким образом, есть три основных слоя: 1. Шумеро-аккадский; 2. Угро-финский; 3. Тюрко-монгольский. Эти три слоя, конечно же, очень условные, но в виду того, что шаманское действо имеет полурелигиозное значение (а мы знаем как ортодоксальны религиозные ритуалы), то мы поэтому надеемся в этой работе найти и показать все три слоя развития шаманского действа, проследить его генезис на протяжении



этих условных культурных слоев. Также мы хотим опереться в этом исследовании на два очень важных письменных источника, содержание которых непосредственно связано с шаманским действием. Это «Гадательная книга» написанная на тюркском языке руническим письмом и «Книга о Коргае», написанная также на тюркском языке руническим письмом. «Гадательная книга» написана на бумаге, «Книга о Коргае» написана на 72 камнях. Эти письменные источники о шаманском действе помогают проследить генезис, изучаемого явления непосредственно, т. к. отделены он нас только по времени своего написания уже на тысячу лет. Причем оба произведения интересны и тем, что хотя записаны на тюркском языке и тюркским письмом, но явно относятся по времени своего создания к угро-финскому периоду кочевой культуры Сибири. И наконец, третьим источником изучения является сама ритуальность и зрелищность шаманского действия и рассмотрение его развития на протяжении трех периодов истории.

Шаманы – жрецы кочевых народов Сибири, носители древних знаний, соединявших в себе знатоков религии, врачевания и актерского мастерства, на протяжении тысячелетий развивали и оформляли свое особое театральное действо. В 30-х годах XX века все шаманы были физически истреблены советской властью. Нам остались легенды, записи о шаманах, эпос и сказки о них. Но и эти отрывочные знания вызвали у людей инспирацию и интерес на протяжении всего XX века. И само слово *шаман* уже вызывает у людей нашего времени определенный ассоциативный образ и используется для обозначения людей, соответствующих этому образу по всему миру. Но в этой работе мы хотим взглянуть на шаманское действо не с ее эзотерической стороны, а именно, как зрелищное, театральное действо, имеющее свое рождение, развитие и оформление. На наш взгляд, освоение актерской техники шамана будет очень полезна как для студентов театральных вузов, так и вообще для людей, интересующихся разными театральными формами самовыражения. Знание истории, теории и практики шаманского действия также важно для понимания культуры народов Сибири и развития нацио-

нальных театров в регионе. А вообще можно сказать, что шаманское действо – один из ключей для общения каждого человека с Природой.

ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Шаманское действо начали исследовать уже самые первые путешественники. В XVIII веке это были Мессершмидт, Паллас из Питера и Кастрен из Финляндии. В 1727 г. по Кяхтинскому мирному договору России и Китая были отрегулированы границы двух империй и стало возможным безопасно передвигаться по Сибири. Мессершмидт находит много изделий из золота, так называемую золотую Сибирскую коллекцию Петра Великого. Это были изделия, которые ученые называли звериным стилем и все находки относились ко времени индо-европейских кочевников. Эта коллекция имела большой резонанс в Европе и интерес к древностям Сибири – так как открыли новую доселе неизвестную древнюю культуру. Но для финнов, эстонцев и венгров находки Мессершмидта имели еще одно значение – звериный стиль изделий был знакомым им по их собственной культуре. Возникают догадки, версии о происхождении угро-финских народов из Сибири*. Поэтому уже в конце XVIII века мы видим Кастрена, путешествующего по Сибири в местах обитания угро-финских народов. Будучи на юге Сибири в предгориях Алтая им были записаны рунические надписи на каменных стелах на неизвестном языке. Интерес к культуре Сибири еще больше возрастает, так как руническое письмо очень схоже с руническим письмом викингов. Скандинавы строят новые версии о викингах, а финны надеются, что это письменность их предков. В Финляндии образуется угро-финское общество для исследования культур родственных сибирских народов. Отправляются новые финские экспедиции – Аспелина, Рамстедта, Донера и др., которые своим энтузиазмом исследований вызывают конкуренцию у Питерской Академии наук. Но в конце XIX века датчанин Томсон расшифровывает рунические тексты Сибири

*Мнение автора.

– они оказываются на тюркском языке. Интерес скандинавских и финских ученых спадает – на их смену приходят тюркологи. Находятся и расшифровываются все новые рунические тексты. В начале XX века английский ученый Стейн на Таласе в пещерах обнаруживает записи о Коргае руническим письмом, а в Дуньхуане среди буддийских книг – «Гадательную книгу» таюже записанную руническим письмом. Им же обнаруживаются мумии древних индо-европейских кочевников, которых он считает авторами текстов. Такие же мумии со временем на протяжении всего XX века обнаруживаются в захоронениях археологами в курганах по всей Сибири – Пазырыкский курган, Салбыкский курган и т. д. И вновь ученые говорят, о населявших когда-то почти всю Евразию угро-финских предков.

По ходу изучения рунических надписей археологами и этнографами Сибири собирался материал и по верованиям местных народов, как далекого прошлого, так и современного. Но систематическое научное изучение шаманизма Сибири началось только в конце XIX века и продолжалось до физического уничтожения шаманов в 30-х гг. XX века. В этот краткий период был собран материал, который сейчас и служит источником всех исследований – это прежде всего работы тюркологов, историков Радлова, Катанова, Алексеева и др. Эти записи дают нам представление о шаманском действе. И уже в те годы ими было замечено удивительная актерская игра шамана, драматичность построения шаманского действа и многогранность сценариев. Шаманское действо называли *театром одного актера*.

С приходом нового поколения советских ученых стало возможным расширение сбора археологического и этнографического материалов по всей стране. И благодаря этому стало возможным со временем очертить регион проживания индо-европейских кочевников и датировку смены их материальной и культурной истории. А записи сказок, мифов, эпосов народов Сибири дали возможность проследить духовную культуру народов Сибири в ее взаимосвязях и развитии. И что интересно для нашей работы, это связь шаманского действа с материальной и духовной культурой, их влиянии на его формирование и изменение. В этом особенно интересны работы Сагалаева и Новиковой.

А с открытием института востоковедения в России появляются переводы работ ученых средневековья и современных зарубежных ученых, относящихся к шаманскому действу. Это прежде всего арабские, китайские, японские и европейские ученые работы. Информация о шаманском действе принимает объемность и новые факты. Эти факты в большинстве своем относятся к тюрко-монгольскому периоду истории, но есть и отрывочные сведения о позднем угро-финском времени.

В исследованиях театрального искусства о шаманском действе очень мало работ, в основном они фрагментарны и не исследуют шаманское действо как таковое. Поэтому автор этих строк и решился начать писать эту работу с целью привлечения внимания ученых-театроведов к этой теме.

Почти в каждом исследовании по теме восточного театра как российских, так и зарубежных авторов есть ссылки на шаманское действо. В них говорится о влиянии шаманского действа на формирование восточного театра и о театральности самого шаманского действа.

О театральности и истинной актерской игре ссылкой на шаманское действо говорили и великие актеры, режиссеры, реформаторы театра – Арто, Станиславский, Крэг.

В 1998 г. автор этих строк в театре хакасской национальной драмы выпустил спектакль «Последний шаман» по собранным материалам шаманского действа. Будучи автором сценария и режиссером спектакля, автору пришлось проделать две работы: 1. Написать сценарий, разбирая старые шаманские тексты и создавая из них целостность, отвечающую нашему представлению о шаманском действе; 2. Найти сценическое решение спектакля, решая по ходу репетиций актерские задачи шамана, находя значение ритуалов и бутафории в их непосредственном эстетическом воздействии на зрителя. Работа была очень сложна в силу того, что уже не осталось не только самих носителей шаманской культуры, но даже тех людей, которые когда-то видели шаманское действо. На репетиции приглашались люди, которые когда-то от родителей слышали что-то о шаманском действе, также люди из общества шаманизма, ученые из исследовательского института. Материал



собирался по крупицам и неоценимую помощь в этом оказал актер Кайдачаков, который, делая ранее несколько ролей в роли шамана, перенял от старого актера театра настоящую мелодию и ритм шаманского действа. А две хоровые мелодии актерами были придуманы самими и гармонично исполнены в одном из явлений шаманского танца. Критик Розанова после просмотра спектакля на III международной театральной олимпиаде в Москве отмечала: «Видно, что мы присутствуем на настоящем сибирском шаманском действе, но его воздействие такое же как от просмотра японского театра Но». Это была лучшая похвала для нашего спектакля и что важнее всего – профессиональным критиком было замечено: 1. Сходство шаманского действа с восточным театром; 2. Шаманское действо призналось по своему воздействию настоящим театром.

Позднее, уже в 2012 г. в Турку, в Финляндии, с обществом художников-эмигрантов, автор этих строк выпустил спектакль о путешествии Маннергейма по Центральной Азии в виде представления буддийских ритуальных масок Цам. В ходе работы над этим спектаклем нами были замечены большие сходства Цама с шаманским действом: в костюмах, именах персонажей, в музыке, танцах, значении ритуалов и т. д. И здесь хотелось бы привести находку Дэвлет на берегу Енисея, найденную при спаде уровня воды при постройки Саяно-Шушенской электростанции. На камнях были обнаружены древние рисунки масок очень напоминающих маски Цам. Дэвлет считает, что это и были шаманские маски, которые позже буддисты стали использовать для пропаганды своей религии. По времени изображения эти маски относятся к угро-финскому периоду истории региона. К этому хотелось бы добавить и замеченную автором схожесть древних пиктографов, найденных в Сибири с непонятными для ученых значениями, с угро-финскими народными узорами и масками и с ясными объяснениями, что изображено и в связи с чем. Также автором было замечено, что древние рисунки Сибири с непонятными значениями, опять же для ученых, вполне понятны и объяснимы, если объяснять их с помощью финского эпоса Калевала. Например, изображения похожие на лодки – с Калевалы можно прочесть как символ рождения мира, когда от

разбитого яйца появляется земля, солнце, звезды и вырастает огромное дерево, т. е. перед нами, можно сказать, древние иконы, причем с финского языка "окно" значит "икона", что наводит на мысль о том, что икона изначально и значит окно, окно в другой мир или миры. И опять же хотелось бы отметить, что как и пиктографы, так и рисунки – относятся к угро-финскому времени.

С появлением и развитием национальных театров в Сибири всегда вставал вопрос о шаманском действе, ибо национальные культурные корни, несмотря на европейское образование и воспитание, приводили деятелей театра к вопросу о шаманском действе. Так как именно его зрелищность, театральность и оригинальность привлекали к спонтанному изучению этой темы. Но главное, наверное, даже не это, а то, что человеку свойственно искать свои корни, а шаманское действо и есть до-европейский театр Сибири. Но он не был статичен, как и любой театр, он развивался, менялся, дополнялся, выживал. И всегда нес главную идею и задачу всех театров мира – очищение души. И в этой работе мне хотелось бы попробовать в общих чертах проследить этот генезис и точкой отсчета взять не европейский театр, а древнюю театральную культуру Месопотамии, из лона которой стали рождаться и расцветать разные театральные планеты, в том числе и древний театр Сибири. В целом, можно констатировать, что исследования не содержат подробного анализа шаманского действа, позволяющих составить достаточно четкое представление о его развитии. Эта недооценка шаманского действа делает картину развития театральных форм Сибири недостаточно объемной.

ИСТОКИ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

По нашему мнению у шаманского действа три главных и в тоже время очень обобщенных источника рождения: 1. Шумеро-аккадский; 2. Угро-финский; 3. Тюрко-монгольский. Каждый из которых по своей длительности почти 2-тысячелетней историей. Это конечно огромный промежуток времени, но как и религия – религиозный театр, каковым мы считаем шаманское действо, являлся очень консервативным явлением.



Шумеро-аккадский период

1. О шумерах, аккадцах и вавилонянах мы знаем одно: они строили оросительные каналы, у них была клинописная письменность на глинобитных досках, они строили огромные астрономические сооружения, были градостроителями и являлись авторами эпоса о Гильгамеше, поэме, выбитой на скале. До нас дошли и записанные молитвы и песни шумер, обращенные к богу огня, воды, ветра, горы, леса и, конечно же, к богу Солнца, луны и звезд, которых они с таким рвением изучали. По мифологии, мир у шумер был разделен на две части, верхний, в котором правил бог воздуха, и нижний, в котором правил бог воды, и, конечно же, был еще средний мир, мир людей, в котором правили разные боги и богини. Посредником между мирами выступал бог Солнца, которого звали Шамс или Шамаш. Шумеры считали, что днем Шамс путешествует к богу верхнего мира, а ночью к богу нижнего мира, давая его обитателям свет, питье, еду. Также Шамс является судьей и борцом за истину, богом-защитником и подателем оракулов и просьб. Он вручает царям кодекс законов и олицетворяется человеком в одежде с лучами, идущими вверх, маске, похожей на ладью, и восходящем из-за гор, а в руках он держит серповидный нож. Его отцом является бог луны Син, брат богини плодородия Иштар. Его супруга зовется Суданга. И поэтому естественно, что шумеры, прося о чем-то богов, просили через Шамаша. Шамаш был посредником между тремя мирами, между жизнью и смертью, между предсказаниями звезд и властью царей, между землепашцами и силами природы. И создавался соответствующий ритуал, в котором жрец в одеяниях и маске Шамаша отправляется в путешествие с дарами и просьбами к богам трех миров. Шумеры считали, что человек неспособен победить смерть и свою судьбу, что и было отображено в эпосе о Гильгамеше, главный герой которой, даже отправившись в подземный мир и получив эликсир бессмертия, в конце концов не может воспользоваться им. Смертные могут только слушать, что начертано на таблице судеб ме, звездной книге жрецов Шумера. Поэтому роль жрецов в обществе Шумера была на непререкаемой высоте, они были



посредниками людей и богов и из их уст выслушивались и законы и повеления сил природы. Это нам хорошо демонстрирует ритуал драмы-действия, проводившийся ежегодно в начале первого дня нового года. В нем участвовали сам царь-жрец в маске пастуха, садовника или воина и главная жрица в маске богини Иштар. Жрицами хором пелись гимны, включающие в себя мотивы ухаживания и свадьбы героев, нисхождение богини в подземный мир (страну без возврата) и замену ее героем, гибели героя и плача по нему и возвращение на периодически ограниченное время героя на землю в мир людей.

По календарному циклу совершались драмы-действия из жизни богов на протяжении года. И это, прежде всего, цикл историй об Иштар, ибо культ плодородия был наиважнейшим в земледельческом обществе.

Все государственное строительство шумеров строилось по звездам. А на востоке и западе государства стояли горы, называвшиеся – гора заката Шамаша и гора восхода Шамаша. Следовательно, гора и была тем мостом, через который и шло балансирование трех миров. В ней протекал ручей в загробный мир, который мог обернуться всемирным потоком, и шла дорога к небесам. Соответственно и храмы Шумера, Аккада и Вавилона имели горообразную форму. Неслучаен тут и миф из библии о Вавилонской башне, строители которой намеревались добраться до небесного бога. Храм-гора был, таким образом, местом действия, в котором жрецы и жрицы исполняли путешествия Шамаша в повседневной практике, когда людям нужна была помощь жрецов при болезнях, свадьбах, родах, просьбах о чем-то и т. д. Недаром у Шамаша изображен в руках серповидный нож – это ритуальный предмет, используемый при жертвоприношениях, а также для изображения схватки с демонами, мучающими больных или завладевшими их разумом и душой. Храм был отображением мироздания и когда приносилось жертвоприношение, – боги были здесь, на месте, чтобы вкусить свой подарок. В Шумере считалось, что в скульптуре бога присутствует его дух. Поэтому и жрецы в масках, изображающих богов, воспринимались как явившиеся сами боги.

Хор жриц речитативом пел историю драмы-действия в то

время, как другие жрецы в масках изображали действия богов. Имелся и Заклинатель – жрец, исполняющий речитативом заклинания к божеству. Причем, по дошедшим до нас письменным источникам мы знаем, что речь заклинателя очень часто имела прямую речь или диалог, а само авторство текстов приписывалось к богам, известным жрецам или животным, т. е. сам заклинатель имел определенную *роль* в действе. Нам представляется, что в этих ролях все большее значение постепенно приобретает роль Шамаша. И, таким образом, все чаще заклинатель ассоциируется с самим богом Солнца, когда одевает соответствующие обрядовые одежды и атрибуты бога. По мнению ученых, обрядовое действо мог заказывать любой человек общества, так как у шумеров считалось, что у каждого человека есть свой бог-охранитель, а солнце светит одинаково для всех. Вот на наш взгляд первый, шумеро-аккадский и вавилонский источник рождения шаманского действа. Ниже хотелось бы привести слова заклинателя обращенные к богу Шамашу:

Шамаш, когда ты восходишь над великой Горой,
Когда ты восходишь над горою Смерти, над великой Горой,
Там, где небо с землею слиты в одно –
Великие боги спешат услышать твой суд.
Анукнаки бегут услышать твои повеления.
Люди, сколько их есть на земле, все тебя ожидают.
Всякий скот на земле с четырьмя ногами
Навстречу твоим лугам открывает глаза.
Шамаш, мудрый и сильный, сам с собой ты в совете,
Шамаш, мощный воитель, суд небес и земли!
Все чем полнится сердце, пусть оно тебе скажет –
Жизнь всех человеков возвратится к тебе,
Жизнь того, а владыка, кто захвачен врагами,
От кого удалились правда и прямота,
Кто выносит немилость, кто живет в униженье,
Кто охвачен заразой, кто охвачен тоской,
На кого злые духи поднимают свой голос,
К кому злые демоны проникают в постель,
Кого призраки злые в ночи одолели,
Кому злые боги сокрушают главу,

Кому злые черти измучили тело,
У кого бес недобрый дыбом поднял власы,
На кого нападает демон всяческой скверны,
Тот, кто очарован враждебным проклятьем,
Тот, кого обозначили злые уста,
На кого клеветает язык злоречивый,
На кого поднял недруг недобрый глаз,
Кто проклятой слюной не к добру зачарован,
Кого волшебник словами связал –
Шамаш! Его жизнь лежит пред тобою –
Все народы ведешь ты, как единый язык,
Я сюда прихожу глашатаем Эа –
Ради жизни больного послал он меня.
То, что Эа сказал мне, я тебе повторяю:
Моему государю, сыну своего бога –
Рассуди его суд, прикажи повеленья,
От болезни и скорби исцели его тело,
Воду света и силы пролей на него
И его изваянье окропи ты водою,
И омой его тело дождевою водой.
Злобный дух, злобный демон, злой бес,
Злобный черт, злобный бог, злой призрак
И тоска, и зараза, и болезни, и скорби –
С моего государя, сына своего бога,
Как вода да стекут от него да уйдут.
Шамаш, чье повеленье нерушимо вовеки,
В этот день да отпустит да простит его грех,
Злоречивые козни от него да отступят,
Царский бог да прославит твою вышнюю мощь,
Этот царь исцеленный да поет твою славу –
Я твой раб, заклинатель, прославляю тебя!

Угро-финский период

С уходом шумеро-аккадской культуры ее знамя переняли и переплавили на своей почве многие соседние народы, развившие свои собственные цивилизации, а на просторах



Евразии и Сибири такой цивилизацией стала угро-финская индо-европейская культура, ведшая полукочевой образ жизни. Их разные сменяющие друг друга государственные объединения создали свой уникальный культурный фонд. Это и системы оросительных каналов и огромные курганные гробницы с захоронениями видных вождей и поселения срубленных домов и работы золотых дел мастеров, создавших свой, звериный стиль и, наконец, породивших на почве своей религии ритуальное шаманское действо. Представление о мире у угро-финов также трехмерное. Верхний – боги воздуха и огня, нижний – боги воды и средний – боги тайги. Эти боги выступают в разных звериных ипостасях, например, бог воздуха мог выступать в роли птицы гуся, лебедя, бог воды в виде лягушки, а бог тайги в образе медведя. Причем, считалось, что человек произошел от медведя и соответственно медведя и называли старшим братом. И также вся тайга, природа обожествлялась, считалось, что человек после смерти возвращается в тайгу и живет там в образе животных или деревьев.

Особенно почитаемым деревом считалась сосна. Чем больше сосен – тем больше душ предков окружало ныне живущих, а по эпосу Калевала именно дерево было элементом, достигшим самого неба, и которое послужило потом материалом для рождения всех лесов. И естественно, что в шаманском действе сосна – атрибут, с помощью которого шаман путешествует в разные миры. Известно, что древние воины когда шли в бой или были на охоте – носились по степи с криком *га-га-га*, подражая гусям. По-видимому, этим воины как бы перевоплощались в гусей, которые являлись символом богов верхнего мира. Также и шаман в своих путешествиях в верхний мир изображал полет гуся или полет на гусе. В мифологии верховный бог Юмала, бог воздуха и грома, поручает своему младшему брату Солнцу в образе гуся спуститься в средний мир и достать со дна океана землю. Этого брата бога еще называют *человеком, осматривающим мир*, т. е. опять же образ солнца. Считалось, что бог Солнца ездит на медведе, на олене и т. д. в силу своей надобности и помогает людям в устройстве их дел и хорошей погоды. По нашему мнению, имя шумерского бога солнца Шамаш у угро-финов перено-

сится на само шаманское действо и жреца выполняющего этот ритуал – шамани. Но к образу солнца здесь добавляется образ гуся или утки, согласно местной мифологии. Также серповидный нож в руках жреца Шамаша заменяется колотушкой и бубном шамана. Ибо опять же в связи с угро-финской мифологии бог воздуха Юмала преследует злых духов и своих врагов громом и молнией, что и отображает звук шаманского бубна. Кроме этого сам бубен имел форму солнца, т. е. к звуковому эффекту добавлялся и световой символ – побеждающий тьму свет. В виде гор древними угро-финами строились курганы – захоронения их вождей, которую окружала каменная ограда, делящаяся на женскую и мужскую половины.

На наш взгляд, именно на курганах разыгрывались главные шаманские действия. К этому нас склоняет тот факт, что у многих финско-германских народов принявших христианство само имя *церковь*, в котором происходит богослужение, сохранило свое древнее имя – *курка* или *кирка*. Шаман разыгрывал у кургана свои ритуалы и при надобности поднимался на вершину кургана, как на вершину горы, дабы наглядно подняться к небесам. Поэтому курганы можно назвать древними храмами Сибири.

Свою силу шаманы принимали от своего первопредка, каким считался первый шаман. В эпосе Калевала таковым является главный герой – вечномудрый и вечностарый Вяйнямейнен, заклинатель и певец, белый старик. Он также является хозяином тайги. Этот образ можно проследить на многих стелах, воздвигнутых по Сибири, которым поклонялись, которых кормили и просили благословения и защиты при календарных празднествах. Образ Белого Старика присутствует и в буддийском представлении Цам, Чам и в найденных масках, изображенных на наскальных рисунках того времени. Также известны стелы с головами животных, олицетворяющих богов-покровителей скотоводов, которым приносились жертвы с целью увеличения плодородности скота. Эти маски также присутствуют в Цаме и в наскальных рисунках. А также известны стелы с изображением святых матерей, отдавших свою жизнь ради народа. Им также поклонялись, но уже для увеличения всего человеческого рода. Образ женщины-матери, защитницы рода, сильно прослеживается в эпосах Сибири, особенно в эпоху



матриархата. В этих сюжетах богатырки женщины-шаманки охраняют свой народ на протяжении многих поколений от злых духов и злых людей. Они рождаются из священных гор и уходят в горы, умирая, меняют свой облик в разных животных и людей разных профессий, проникая в разные уровни мироздания, т. е. женщины – это и есть жрецы шаманского действа. И при одевании одежд шамана, символизирующего одежды первого шамана или Белого Старика – происходило символическое соединение мужского и женского начала, магическое бракосочетание человека с миром потусторонним, в результате которого рождался образ бога Солнца, который для своего передвижения вызывал разных богов, в основном животных, помогающих ему в путешествиях, в сражениях, в отдыхе и т. д.

По наскальным рисункам Сибири и рисункам к эпосу Коргаю, которое тоже относится к угро-финскому периоду, мы можем судить о масштабности этого шаманского действа, в котором принимали участие многое количество жрецов. Это было настоящее шествие богов, которое в какой-то мере напоминает театральное действо Цам. Только вместо свиты Будды, которое изображали бесчисленное количество богов-животных, был бог Солнца, имя которого сохранилось с древних Шумеров до тибетских лам. Жрецы трубили в трубы, стучали в бубны, были в масках и шли в строгом порядке. Главные боги несли жертвенные принадлежности и, подойдя к алтарю, возносили свою жертву. Потом появлялся жрец в маске бога принимающего жертву. В подземный мир путешествие шамана изображается в лодке с лодочником, его встреча с богом смерти, предложение даров, отказ от них последнего, последующее за этим схватка богов, победа бога Солнца и его благословения.

В этих рисунках интересен образ лодки. Дело в том, что у исполнителей эпоса Калевала было традицией парой, обычно мужчина с женщиной, сидеть на стульях или на полу и, взявшись за руки, раскачиваться как при гребле лодки и по очереди, подхватывая друг друга и смотря друг другу в глаза, петь историю о Калевале. В эпосе рассказчики и слушатели переживали создание мира, путешествия героев в разные миры, их горести и радости, передвигаясь как бы постоянно в лодке, как бы являясь



свидетелями меняющихся событий во времени и пространстве. На наш взгляд, такой способ сказывания – реликв более древнего хорового исполнения повествования путешествий бога Солнца жрецами и жрицами ритуального шаманского действия. Хор жрецов, как бы повторял собой брак двух начал мира, мужского и женского, рождая из этого голос бога Солнца.

По мнению многих ученых, эпос как таковой родился от шаманского действия. Поэтому вполне логично будет считать сам эпос – частью шаманского действия. Например, в Индии сохранились исполнения эпосов Махабхараты и Рамаяны, длящихся в течении месяца и перемежающихся исполнением ритуальных танцев, актерских номеров и теневого театра.

Кульминационным моментом эпоса Калевала является создание мельницы Сампо, которое своими чудесными плодами должно обогатить человечество. В борьбе за обладание Сампо – мельница погибает, т. е. при разъединении мира вечностарого Вяйнамаяннена и Хозяйки Похьялы. На наш взгляд, само слово *сампо* можно перевести как *сам пол* – что значит *будь шаманом* с татарского языка или если более объемно *будь солнцем*. Идея создания Сампо, по мнению некоторых исследователей, сделать механизм, помогающий людям стать лучше, выводящий людей на новый духовный уровень. Это мнение не противоречит и нашему предположению о значении Сампо. *Сам*, *шам*, *чам*, *хам* – все это обозначение одного – бога Солнца – Шамаша – шаманского действия. Значит, значение эпоса Калевала в ритуальном смысле слова может быть обозначено – сделать всех участников ритуала Солнцем, чтобы каждый из присутствующих приобщился к божественному, т. е. человек из подвластного року в Шумерском обществе в угро-финском становится способным не только изменить свою судьбу, но и самому стать богом или хотя бы его частицей.

В этом смысле интересна и «Черная книга судеб», которая как и эпос Коргай уходит своими корнями к индо-европейским кочевникам. Также как и Ицзин, имеющий корни от вавилонских табличек судеб, черная книга своими звездными знаниями обязана Вавилонской цивилизации, но в отличие от покорности вавилонян, воле звездного неба, авторы книги судеб кочевников



заканчивают свой труд словами: *темна судьба, но человеку – подвластна все-таки она*.

В отличие от шумеров, живших на ограниченной территории Месопотамии, кочевники Сибири и Евразии привыкли к перекочевкам и освоению новых земель, привыкли воссоздавать свою культуру и через это ощущать себя творцами своей жизни. Звездные пути должны были помочь им в их собственном творчестве и уберечь от грозивших опасностей. Жрецы-шаманы, как и в Шумере, были главными толкователями книги судеб. И здесь интересно отметить, что *книги* как таковой в эпоху угро-финов не существовало, так как у них отсутствовала своя письменность. Все знания передавались устно (из уст в уста). И эпос Коргай и Черная книга написаны на тюркском языке и тюркским письмом. Следовательно, знания книги судеб передавались из поколения в поколение жрецами-шаманами как и вообще все знания изустно. Само действие этих оракулов было довольно драматично. Как и Ицзин в изначальной форме гадание Черной книги проходило над обгорелыми костями животных. По ним оракул-шаман определял, какую из строк ему следует продекламировать и в конце однозначно вынести вердикт, как судья – хорошо ли это, к добру или нехорошо, не к добру. И далее при надобности и пожелании могло следовать само шаманское действие с целью изменить решение судьи судьбы, если это оказывалось под силу шаману.

Таким образом, появлялось шаманское действие, состоящее как бы из двух частей. Здесь хотелось бы вспомнить о рождении японского театрального искусства из представления, которое устроили боги и люди, чтобы заинтересовать и выманить из пещеры бога Солнца Аматерасу, т. е. само театральное действие имело своей целью воздействие на мир природы, изменение мира к лучшему, его сбалансирование.

Тюрко-монгольский период

А теперь перейдем к третьему источнику шаманского действия – тюрко-монгольскому периоду истории, которое условно можно датировать с конца третьего века до нашей эры. Строе-



ние мироздания сохранялось трехмерное. В верхнем мире обитало божество-владыка в виде утки Ульгень, в подземном мире – владыка тоже в виде утки Эрлик. Это два брата, создавшие мир и начавшие войну за срединный мир, владыка которого – хозяин земли, воды Чир-суу. Но к этой трехмерности мироздания добавляется трехмерность мира человека. Сначала это относилось только к вождю-кагану, потом к роду и расширяется в конце концов на весь народ. Считалось, что человек ведет свое происхождение от Неба-Тенгри, который является всем сущим. Его супруга Умай богиня плодородия и маленьких детей рождает бога Солнца – Худая, который в виде птицы оставляет свой отпечаток на глине в пещере и от этого отпечатка и появляются первые люди, которых зовут Ата и Авай, что в переводе с тюркского языка значит Отец и Мать. Здесь налицо библейские Адам и Ева, но, на наш взгляд, сибирские первородители человечества черпали свое рождение из легенд той же Месопотамии.

Вождь-каган всегда сравнивался с Небом-Тенгри, а супруга вождя с Умай. А душа человека – с Худаем, т. е. бог Солнца и его путешествия по мирозданиям теперь воспринимаются, как путешествия души человека в мирах, которые существуют в нем самом.

Имя, означающее шамана, у тюрко-монгол – *хам*, *шам*, *сам*, *чам* наследуется ими от двух предшествующих культур. Но по времени – это уже эпоха патриархата. И соответственно этому жрецами все больше становятся мужчины. Теперь значение одежды шамана меняется – это уже не символ хозяина тайги, а символ, унаследованной одежды древнего шамана-женщины, которая ассоциируется с миром природы. Это как бы по-прежнему брак, но брак очень условный и при котором носитель не преобразуется в бога Солнца, а как бы видит и следует указаниям Худая бога Солнца в своих путешествиях. На наш взгляд – бог Солнца, сын бога Неба и есть таинственный бог путей или бог Судеб, едущий на пегом и вороном коне. Бог Судеб и путей открывает шаману пути трех миров и знание судеб всего живущего. Таким образом, образ бога Солнца, как бы отделяется от человека, он источник дале-



кого древнего знания унаследованного тюрками, так же, как и название шамана и его одежды, его ритуалов и даже заклятий. Например, такие слова-заклятия часто употребляемые тюрко-монгольскими шаманами Сибири и, считающиеся непереводаемыми священными словами *алас*, *тэр* – находят свой перевод в угро-финских языках – алас значит *спустись*, а тэр – *здравствуй или здоровья*. Т. е. тюркскими шаманами были взяты тексты их предшественников, как и атрибуты почти без изменения, но естественно переосмысляясь по своему в эпоху патриархата и железа. Тюрки имели свою руническую письменность, и они начали записывать древние священные тексты, так оказывается записанными Черная книга судеб и эпос Коргай, и уже в наши дни они вновь открыты для всеобщего обозрения. И в этой связи нам хотелось бы высказать еще одну догадку о том, что и изустный эпос тюрко-монгол эпохи матриархата также был заимствован у угро-финских предков и потом также как и записанные тексты, переработан в тюрко-монгольском стиле. Новые хозяева Сибири и Евразии были обворожены культурой своих предшественников, в том числе и шаманским действием.

Тюрки перенимают и образ бога тайги Белого Старика, который становится одним из самых почитаемых божеств. Дело в том, что Белый Старик сам хорошо сочиняет и поет, и любит послушать хорошую музыку и сказку. И тюрки, и монголы стали приносить жертву Хозяину тайги в виде сказывания сказок или даже целого эпоса. Например, охотники часто брали с собой хорошего сказочника, задачей которого было только сказывание сказок по ночам. Считалось, что Хозяин тайги в знак благодарности даст хорошую добычу охотникам. Этот принцип вскоре стали применять и к другим божествам. И так родился новый акт в спектакле шаманского действия, к нему добавилось исполнение шаманом сказания о божестве, к помощи которого он обращался. Схема усложнялась: оракул – путешествия шамана – сказание. Боги, духи, предки – говорили особым голосом и у тюрко-монгол этим голосом стало горловое пение. Причем известно, что горловое пение бывает разное – изображающее животных, птиц, голоса ветра и реки, голоса богатырей или божеств и т. д. К этому добавлялись ритуальные



танцы, изображающие животных, птиц, а также ритуальная борьба, изображающая древних богатырей, медведей, орлов, божеств т. е. в эпоху тюрко-монгольских кочевников ш. д. все более становилось зрелищным, развлекательным, все более отходя от своего строгого сакрального назначения. Тюркские и монгольские вожди-каганы добивались своей абсолютной власти, дарованной им свыше от самого Вечного Синего Неба. Для ритуалов, связанных с поклонением Небу, устанавливаются свои специальные жрецы, к которым не допускаются шаманы, так как считалось, что шаманы из-за их общения с разными духами недостаточно чисты для общения с Небом или даже для присутствия при богослужении. Это разделение приводит к тому, что постепенно прекращается строительство курганов. Новая вера, тенгрианство, устанавливает свои правила в жизни кочевников. Святая Троица – Тенгри, Умай и их сын Худай – становятся главными объектами поклонения, так же как и их ипостаси на земле – Каган, его супруга и их наследник. Но с гибелью абсолютной власти каганов-императоров на смену тенгрианства приходят другие мировые религии – христианство, буддизм, ислам. И все же как и шаманизм, так и шаманское действо продолжают существовать вплоть до 30-х гг. XX-го столетия.

Здесь надо учитывать, что со времен тенгрианства вера в Сибири стала разделяться на белую веру (веру в Небо) и в черную веру (веру в предков). И они – сосуществовали. Например, с принятием христианства стали почитать Святую Троицу и их ипостаси на земле – царскую семью, в тоже время продолжали верить в мир шамана, связывающий ныне живущих с далекими их предками, с миром живой природы окружающей их и, наконец, с духовной культурой народа. Поэтому шаманское действо, несмотря на потерю своего бывшего сакрального могущества, продолжало жить и развиваться. Тюрки, к примеру, принесли с собой новое для Сибири архитектурное сооружение – юрту. Оно и стало законченным театральным помещением для шаманского действия. Юрта, также как и курган, делится на мужскую и женскую половину, имеет 12 углов по числу 12-летнего календарного цикла, т. е. звездные зодиак, которые кружатся вокруг очага – символизирующего Солнце. А крыша юрты – в виде пти-



цы, а у дверей и по углам – везде свои божества-охранители и в то же время звезды на небе. Все было осознано для проведения шаманских обрядов, в том числе и сам вид юрты – изображение священной Горы. Получалось, что это также, как и курган угро-финов и храм шумеров – храм изображающий гору.

А бубен шамана? Из символа Солнца он становится универсальным инструментом шамана, который оборачивается при представлении всем чем угодно. И оружием, и конем, и лодкой, и щитом, и чашкой и т. д. и т. д. Мало того, бубен становится разных форм и с разными изображениями. Чем сильнее шаман – тем больше у него бубнов. Говорят, чтобы добраться до 9-го яруса неба шаману необходимо использовать 9 бубнов. Сделанные из разных кож животных, они и символизировали разных животных. А рисунки бубнов – и наглядные рисунки, объясняющие для зрителей, где сейчас находится шаман и карты, по которым он сам сверяется, когда движется к цели. У тюрков и монголов сохраняется память, что одежда шамана символизирует собой женщину и какую-то птицу. И эта память – прямое указание на то, что когда-то шаманами были именно женские жрицы.

Вообще, интересно, что сам вид шаманской одежды очень похож на реконструированные одежды, в которых были захоронены в курганах древние угро-финны. Это наводит на мысль, что возможно изначально, когда шло долгое сожительство двух этносов и их ассимиляция – шаманская функция в обществе принадлежала исключительно жрецам. Они сохраняли свою одежду, свой язык, ритуалы и именно поэтому и жили обособленно от проживания других людей. Постепенно их учениками становились представители тюрко-монгольского этноса, которые переводили священные тексты на свой язык и записывали их. И по тому, насколько сильно было у тюрков почитание древних богов, изображенных в виде каменных изваяний из эпохи индо-европейских кочевников, мы можем судить о сильном впитывании и восприятии ими чужой культуры, ставшей для них родной. Даже легенды о мирном народе, когда-то жившем на землях Сибири и нежелавшем воевать, и с этой целью построившем курганы и навсегда ушедшем в них, говорят об уважительном отношении тюрков к древнему народу, культуру



которого они продолжили. И шаманская каста – все время и была тем мостом, связывающим ныне живущих с народом, строившим курганы и стелы богов. Шаманы знали тайны того народа и оставались для своих соплеменников таинственными, непонятными и даже чужими.

ФОРМЫ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

Путешествие в верхний мир

Анализ текста шаманского действия

Первым действием в шаманском действе можно назвать приход шамана и обнаружение им причины болезни, невзгоды и т. д. При этом зрители уже собраны и сидят в юрте по кругу. Шаман сидит в центре у огня против двери.

Шаман:

Железом пахнет! (Он понюхал воздух и опрокинулся в обморок. Долго лежал, потом зашевелился, встал).

По запаху воздуха шаман определяет след существа навешшего проказу. Показывая, что опрокидывается в обморок, он показывает, что его дух покидает его тело и следует по следу того существа, чтобы узнать причину его недоброго отношения. Приходя в себя, он показывает, что его дух возвратился в его тело.

Шаман:

У всех ваших детей нету своих душ. Когда хозяин воды-земли превратился в змею и спокойно плавал, то они убили его. На этих детей разгневался хозяин земли-воды и злые духи сразу похитили их души.

Здесь шаман обрисовывает конфликт и причину болезни. Хозяин земли-воды – главное божество тюрков, обитающее на земле, которую они называют своей родиной. И это божество – защитник людей от всех злых духов. Но из-за неуважительного к нему отношения это божество отвернулось от людей, в результате чего злые духи сразу же атаковали. Перед зрителями в воображении проходят картины происшедшего, все сокрытое становится явным – с помощью шамана они как бы заглядывают в окно невидимого мира и осознают в каком ужасном положе-



нии находятся. И далее произносят текст обращения-просьбы к шаману. Это ритуальный текст и в древние времена его, по всей видимости, произносили хором группы жрецов-помощников главного жреца.

Хор:

Не у всех же всевидящие глаза, только вы, великий шаман, обладаете тайновидящими глазами. Мы очень просим вас вернуть их души. Кроме вас кто же будет спасать жизни наших детей, у которых уже нету своих собственных душ.

Зрители в мольбе склоняются перед шаманом на колени и лбами касаются земли. Этим поклоном зрители в лице шамана склоняются перед божеством воды-земли, прося его о прощении. Образ божества земли-воды обычно и есть хозяин тайги или Белый Старик, т. е. зрители как бы умоляют в то же время и шамана, как человека, согласившегося одеть одежду Белого Старика для совершения очистительного ритуала.

Шаман:

Готовьтесь! Ради вас буду шаманить. Нужна будет овца с заячьими глазами, с черными ушами, с испорченным носом. Нужна будет палка от молодой березы длиной в пять кулаш – сначала ее кору снимите, затем покрасьте красной краской, полученной от красной далембы. Нужны крылья черной птицы – вороны или кызыл-дымчук. Когда вы все это приготовите, тогда я приступлю к камланию.

Шаман соглашается на камлание, т. е. шаманское действие, но с условием – вначале нужно задобрить хозяина земли-воды и для этого приносят в жертву овцу, о которой он говорит. Голова и черные ноги ее остались в натуральном виде. Шкуру украсили ленточками из разноцветных лоскутков, затем прикрепили к вершине отшлифованной палки, другой конец ее забили в землю. Возле той палки, на которой висела шкура овцы, постелили войлочные ковры, на них поставили араки и лучшую пищу. Кроме того, дали деревянные чашки, каждому ребенку, потерявшему душу, предназначалось по одной чашке, и рядом стоял чан с айраном.

По мысли этого ритуала овца, арака и пища – предназначались Хозяину тайги, чтобы он не гневался и помог людям. Деревянные чашки предназначались для того, чтобы наглядно



показать возвращение душ больных в чашки, из которых больные, выпивая содержимое, — выздоравливали, обретали вновь свои души. Здесь интересно то, что место действия обретало двойственность: 1. Это юрта, причем внутри юрты действие происходило ночью, с заходом солнца, и это, на наш взгляд, связано с культом солнца, когда была вера в то, что жрецы становились богом Солнца, а это могло произойти только после ухода солнца с небосклона; 2. Это вне юрты, тут действие происходило днем, когда приносились жертвы. И это также, на наш взгляд, связано с культом солнца — наглядно, перед идущим по небу солнцем приносилась ему жертва. Как видим, уже в первом акте шаманского действия, длящемся ночь и день, можно проследить все три слоя, из которых сложилось это ритуальное действо. В течение дня, совершив все церемонии, помолившись и отведав жертвенного мяса, к заходу солнца люди собирались вновь в шаманскую юрту в ожидании продолжения мистерии.

И вот шаман садился на конскую шкуру у огня и просил подать свою ритуальную одежду. Облачаясь в нее с помощью своего помощника, он притворно сопротивлялся. Это происходило для того, чтобы показать зрителям, что сущность шамана видоизменяется. В него входила сущность Белого Старика — Хозяина тайги. Затем он брал свой бубен, который до этого просушил его помощник, и садился. Громко зевал и три раза бил в бубен. При зевании как бы разеваются уста Хозяина тайги, а при ударах бубна как бы просыпаются три мира. Ритмично покачивая головой, с пением, шаман обращается к обитателям верхнего и нижнего миров — заклиная их уйти к себе.

Шаман:

Восьминогое племя злых духов,

Блиzkих своих родственников притяните-ка к себе,

Восьминогое племя злых духов, пусть свершится

Заклинание, посвященное вам.

Пусть будет полной песня, посвященная вам.

Смотрите, не осерчайте на нас,

Тридцать девять племен злых духов

Верхнего мира, просыпающихся с вздрагиванием,

Пусть будет полной песня, посвященная вам.

Здесь интересен момент, в котором от силы только одной лесни шаман пытается уравновесить баланс трех миров. Он рисует для зрителей злых духов нижнего и верхнего миров, заставляя ужаснуться присутствующих от могущества темных сил окружающих их снизу и сверху. При этом зрители начинают повторять слова песни-молитвы шамана с целью очистить себя и юрту шамана от всех духов, могущих помешать проведению мистерии. Тут вспоминаются очистительные молитвы в древнеиндийском театре перед представлением, в которых злых духов кормят и просят не мешать в предстоящем спектакле, чтобы актеры помнили тексты своих ролей и смогли правильно и до конца провести данный спектакль. Помощники шамана при этих молитвах начинали обносить вокруг дымящиеся травы, ирбенот, в чашечках с той же целью — очистить юрту для мистерии. Далее шаман берет кусочки топленого масла или жира и кормит хозяина бубна.

Шаман:

Возьми это, о Хайра-хан!
Хозяин бубна с шестью горбами
Приди ко мне, звеня!
Если я крикну *ма* — прими это!

Надо сказать, что у бубнов, обычно с внутренней их стороны, имелось изображение хозяина бубна. Поэтому для зрителя кормление его было наглядно видно. При этом любопытно что у многих бубнов имелись *горбы*, о которых здесь упоминает шаман. Их могло быть шесть или двенадцать т. е. они олицетворяли опять же 12 месяцев, смену времен года. У турков и монголов эти горбы обычно ассоциируются с женской грудью, т. е. опять же генетическая память о том, что шаманами когда-то были исключительно женщины. А по виду эти горбы также очень напоминают лучи солнца. Поэтому в этом ритуале, можно сказать, шаман в образе хозяина бубна зовет к себе солнце и само время, дабы с помощью их была возможность начать отсчет времени мистерии. Здесь опять приходит ассоциация с древним индийским театром, в котором в начале спектакля устанавливался на сцене копьё Шивы для начала отсчета времени спектакля, так как само действие воспринималось



как рождение особого мира, тождественному рождению вселенной, и в конце спектакля это копьё с ритуалами уносилось со сцены – символизируя конец представления и вместе с ним конец его времени. Звон колокольчиков, навешанных на бубне в руках шамана после его молитвы и кормления хозяина бубна, означал, что хозяин бубна прибыл и что время мистерии начало свой отсчет. И первым, что рождается в мире – опять же Солнце, но уже в своем космическом планетарном значении, что отображается в юрте кочевников в виде очага-огня. И шаман молит мать огня.

Шаман:

Возьми это, о Хайра-хан!

Тридцатиглавая мать огня!

Сорокоглавая мать девушек!

Если я крикну *чок* – поклонись!

Если я крикну *ма* – прими это!

Шаман просит хозяйку огня внимать его указаниям на время шаманского действия, так как ему придется уменьшать или увеличивать ее свет, то перескакивать через нее, то прятаться от врагов. Шаман бросает в огонь кусочки жира или топленого масла, и огонь начинает трещать, словно в него действительно вселяется мать огня. Помощники увеличивают силу огня – юрта на время освещается сиянием начала мироздания. Огонь – давний символ женщины, ее ведение в хозяйстве. Девушки при уходе замуж брали у родительского очага уголь и кусочки камня для установления своего очага в новом доме. И сама хозяйка огня видится в образе матери, бабушки. Таким образом происходит как бы видный зрителям контакт шамана в образе-костюме хозяина тайги Белого Старика с огнем, символизирующем мать девушек, солнце на небосклоне. Происходит своеобразное бракосочетание древних стихий природы, в результате чего родится все нас окружающее. В нашем конкретном случае это выражается в образах духов-помощников шамана, которые являясь духами зверей, птиц и антропоморфных существ представляются спустившимися на землю созвездиями. Что особенно прослеживается у верований угро-финских народов в то, что божественные птицы и звери – сошедшие на землю на время созвездия. Вот как шаман призывает в бубен своих духов помощников.



Шаман:

О мои духи помощники!
Если я упаду лицом вниз,
Обещавшие поддержать меня.
Если я упаду навзничь,
Обещавшие подпереть меня.
Меня, заику, одарившие языком,
Мне, кривому, давшие глаза,
Меня, глухого, одарившие слухом.
Меня, не имевшего предков-шаманов,
Сделавшие шаманом.
Раскройте предо мной
Все удобные проходы,
Даруйте мне силу спеть
Проникновенную песню.
Бдительно прислушивайтесь спереди!
Умоляю, устраняйте препоны с дороги,
Сгладьте неровности в пути!
А людям средней земли,
Умоляю, не причиняйте несчастий,
Скоту светлых божеств моих
Не создавайте преград.

Это один из самых впечатляющих моментов шаманского действа. По всей вероятности духи в прошлом именовались богами и спускались с неба для сопровождения колесницы бога Солнца. Текст обращения к божествам-помощникам очень подходит для бога Солнца, кроме вставленного, как нам кажется уже в тюркские времена текста в середине, где описывается сам шаман, которого боги, несмотря на то, что у него не было предков жрецов, они все-таки восприняли шаманом. Это на наш взгляд, добавление, которое сделали тюркские шаманы при восприятии священного текста от угро-финских своих учителей. Итак, боги спускались и шаман стучал все сильнее в бубен пока они не обступали его вокруг, и тогда шаман начинал крутиться сидя у очага вокруг своей оси и изображая, что собирает их всех в свой бубен и измененным высоким стонущим голосом произнося каждое прибытие духов в бубен их голосом "аа хам



ай*. И тут мы встречаемся с еще одним священным словом непонятного для тюрко-монгол значения *хамай*. На наш взгляд, это слово корнями своими шумерского происхождения *шамаш* – солнце. И логично, что когда боги приходят к богу солнца, они восклицают его имя. Затем шаман прикрывает свое лицо бубном и начинает говорить от имени пришедших духов.

Шаман:

Э, шаман, мы здесь!

Зачем ты нас потревожил?

Когда-то это было впечатляющее зрелище, когда появлялось бесчисленное количество богов в масках и потом начинающих говорить! За богов, как и в шаманском действии, раньше говорили жрецы. Причем, в тюркском патриархальном обществе жрецами становятся мужчины. И когда они изображают голос богов – они поют текст горловым речитативом. Отсюда и запрет женщинам-девушкам заниматься горловым пением, дошедший и до наших дней. Но женский состав в шаманском жречестве не исчез, а только отошел на второй план. Ибо именно из женщин состоял хор зрителей в шаманском действе. И согласно этому можно предположить, что во времена своего расцвета половина хора состояла из женщин, а другая половина из мужчин. Мужской хор пел тексты богов, а женский хор – тексты людей и злых духов. Они сидели друг против друга как при сказывании эпоса Калевала, как бы своим диалогом рождая мир невидимого, пространство, внутри которого двигались жрецы в масках, изображающих происходящее в зрелищном виде.

Хор зрителей:

Ради детей наших!

Настал день, когда восьминогая злая сила

Собирается оседлать нас, точно коня,

По этому поводу, может,

Рассчитывая получить силу-поддержку!

Наступает день,

Когда в жарком доме входная дверь

Образуется с западной стороны,

Чтобы вы, изменив это,

Спасли и оградили нас, молим!



Приходит пора, когда
В обширном доме входная дверь
Образуется с тыльной стороны,
Вот почему молим и просим!

После этой молитвы все женщины хора склоняются перед шаманом, который держит перед собой бубен с духами. В давние времена этот хор девушек-девственниц олицетворял собой, конечно же, весну, пробуждение природы от спячки или смерти. Девушки не только привлекали к себе богов, но и молили, требуя изменений. Плодовитость земли, людей, скота – необходимы для общества земледельцев и скотоводов, для неголодной жизни социума. Поэтому, на наш взгляд, значение молитвы хора сохранялось и даже сам текст молитвы несмотря на все происходящие изменения шаманского действия в процессе своей истории, так как общество продолжало жить главным образом за счет земледелия и скотоводства. Но к моменту записывания текста, т. е. в конце XIX в. уже не имелась жреческая каста, состоящая из девушек-девственниц. Текст произносился присутствующими женщинами-зрительницами, повторяющими слова молитвы за помощниками шамана. И здесь происходит естественное добавление прямой речи в молитве, так как женщины просят конкретно для себя и от себя, а не за кого-то как в случае с жрецами. Для нас этот текст любопытен еще и упоминанием двери с западной стороны. Кроме символа смерти и злых духов, это еще и символ храма шумеров с западной стороны в котором отмечался заход бога солнца. А по времени года – западный храм – место почитания солнца осенью и зимой. С приходом весны и лета входная дверь должна открываться с востока, в восточном храме. О чем и молят тут женщины. И шаман, изображая духов, отвечает им.

Шаман:

Да, только мы можем вас защитить.
Только мы можем вам помочь.

В представлении Цам на этом действие как бы заканчивается. В нем выходят один за другим разные божества шаманизма, в том числе и хозяин тайги Белый Старик, и хозяин подземного мира Эрлик-хан, а в конце этого шествия на сцену выходит



Будда. Все злые духи в виде черных куколок собирают в одно место и сжигают. Процессия богов во главе с Буддой танцуют вокруг костра и благословляют присутствующих и весь мир. На наш взгляд, представление Цам не только наследие шаманизма, но оно и есть одна из форм шаманского действия эпохи угро-финнов. Только вместо бога Солнца в нем стал в конце появляться Будда. И как сохранившийся компонент шаманского действия интересно провести параллели с древним шаманским действием. Например, Цам проводится всегда на улице, обычно внутри буддийских храмов во дворе или у священной горы, т. е. практически также, как и древние проводили представление на курганах или у гор. Также, как и у индо-европейских кочевников в Цаме, присутствуют божества скотоводства – бык, конь, баран, а также божества охотников – тигр, волк, медведь и т. д. Но если буддисты заменили маску Солнца на Будду очень успешно, то у кочевников, принявших тенгрианство, эта замена не получилась в силу того, что Небо – Тенгри безликое. Поэтому эта форма шаманского действия и должна была претерпеть изменения, приведшие ее к шаманскому действию, каким мы его знаем. Боги-помощники превратились в духов-помощников, бог Солнца исчез, оставив представлению свое имя – шам, исчезло жречество – остались лишь люди, наделенные особыми экстрасенсорными способностями и передающие из поколения в поколение свои знания в виде священных текстов и ритуалов. И тут любопытно то, что в Цаме шаманский текст исчез – замененный буддийскими сутрами, а в шаманском действе текст древних сохранился. И благодаря этому нам представляется возможность путем сравнения буддийского и шаманского представления реконструировать их единое когда-то действие.

Духи шамана соглашаются помочь в борьбе со злыми силами и из их слов ясно каков высокий их статус, они сами понимают, что только они смогут помочь людям и защитить их. Далее шаман опускает бубен и делает вид, что не может оторваться от подстилки. Он водит рукой над головой, изображая, что над ним находится что-то, что мешает ему встать. Он гримасой и всем телом показывает, какие усилия он предпринимает для того, чтобы встать и все напрасно. Тогда его помощник трижды высекает над ним огонь огнивом, причем изображая каждый



раз при высекании, какой это опасный и наводящий ужас труд. После третьего высекания шаману очищается путь, что он опять же рукой и мимикой доносит до зрителя. И вот он встает и трижды поворачивается вокруг себя против солнца, каждый раз оказываясь спиной к огню. Этими телодвижениями он как бы показывает, что он превращается в другое существо, в одного из своих духов помощников. На этот раз это дух коня. Он подражает ржанию лошади и лягает ногой назад, показывая свою воинственность и силу. Конское божество – одно из последних божеств индо-европейских кочевников, пришедшее с усилением роли коня в их хозяйстве. Конь считался символом скорости и победы в войне. И вот шаман произносит далее текст от имени своего конского духа-помощника, перемежая слова со ржанием коня.

Шаман:

Ну, злой дух, приподнимись, покажись
До самой тонкой талии!
Оттого что я с растрепанными волосами
Жеребец-шаман
Совершаю обряд, воспеваю,
Не вздумай оторвать и унести
От священной земли
Кусок величиной с добрый остров.
Ну же, ослабь горячие приступы,
Отврати свои торчащие клыки!

Вообще, и у угро-финнов, и у тюрко-монгол сохранился ритуал посвящения коня хозяину леса. Коня определенной масти и знаков обмывали, окуривали и обвязывали ленточками и отпускали на свободу. Никому нельзя было даже приближаться к этому коню, так как считалось, что на нем ездит сам хозяин тайги. Само присутствие таких коней, якобы, отпугивало злых духов. Их называли Ызых – посвященными. Поэтому вполне естественно, что первым духом-помощником, которым пользовался шаман, был конь-ызых, который знал все здешние владения, так как являлся их охранителем. Шаман стремительно кидается среди людей, делая вид, что ловит спрятавшегося злого духа. Он прыгает, бежит и, наконец, настигает врага – они



падают на пол. Шаман крепко прижимает бубен к полу, изображая этим, что поймал духа, который пытается вырваться, отчего бубен с силой приподнимается, но шаман с усилием опускает его вновь на землю. Затем с помощью своего помощника шаман вселяет злого духа в себя – помощник поднимает бубен и бьет им сверху над головой шамана три раза. Шаман мимикой и движениями изображает из себя женщину, он поднимает свои груди, вихляет бедрами, покачивает плечами и говорит языком плавным, женственным. Но от всего этого зрителям становится не по себе, жутковато.

Шаман (изображая злого духа):

Ой, люди,

Я ведь не хотела попасться.

Ну, ты, парень-шаман,

Знаешь ли ты меня,

Как бы тебе не погубить себя!

Уходи прочь, не препятствуй!

Смотри, как бы я, славный человек,

Не поела тебя,

Ведь я происхожу от родовитого человека,

Посмотри на мою прекрасную внешность

На мою красоту...

Смотри, я являюсь той, которую называют

Дочерью Илбес-господина,

Сижу я с желанием остаться.

Как бы тебе не оступиться,

Уходи прочь, человек!

В тексте злого духа и хвала шаману, сумевшему ее поймать, и угроза ему, и попытка обольстить, соблазнить его и даже подкупить. Обращение духа двойное – и к зрителям, и к шаману. И понятно, что когда-то до существования мужчины-шамана, текст, обращенный к нему, отсутствовал или был обращен только к жрецам. В эпоху Шумера главной женщиной богиней, которой поклонялись в храмах, была богиня плодородия Иштар. Но она была еще и богиней проституток, и кровавых жертв, и ее культ в позднее время преследовался государством. У индоевропейских кочевников главный бог плодородия – синий или

черный бык. И Иштар, и бык могли обернуться вредными и опасными существами для людей, если к ним не проявлялось должного уважения. А у тюрко-монгол эти боги прошлого обретают чисто негативную окраску. Например, в представлении Цам мы видим божество нижнего мира Эрлик-хана в виде темно синего быка с огромными рогами и человеческими черепами. А женская богиня приобретает только или положительные, или только отрицательные облики. Это богиня плодородия Умай и демоническая богиня, насылающая болезни и смерть Хара Умай (Черная Умай). Тут, на наш взгляд, богиня Иштар перешла в жрицу бога быка, а потом в демоническую богиню Хара Умай. И вобрала таким образом в своем облике и красоту богини Иштар и знания вражеской жрицы, и однозначно отрицательные черты Хара Умай. В более позднее время ее культ низводится от богини к злому духу. Но в нем остается женское демоническое начало, в котором угадывается и родовая вражеская жрица и богиня свободной любви. И хор зрителей соответственно молит ее.

Хор зрителей:

Фу-у, скверно!

Расскажи по-человечески,

Заговори по-татарски,

Воспой по-людски,

Госпожа-матушка! Отдай души детей,

Дай знать о том, что ты уходишь,

Что тебе стоит сказать заветное слово!

Когда-то жрецы, произнося этот текст, молили богиню смилостивиться и вернуться к нормальному состоянию. Считалось, что богиня как бы не в себе, как бы опьянена и, когда она вернется к трезвому состоянию — она изменится и вновь станет доброй матушкой. Поэтому в тексте мы и замечаем и уважение, и мольбу, и как бы упрашивание госпожи. И в древнем Вавилоне на этом шаманское действо возможно оканчивалось. Богиня приходила в себя и начинала помогать людям. Но у древних угро-финнов этот сценарий продолжил свое развитие дальше — в сцене богоборчества, в проведении ритуала, когда жрецы укрощали злую богиню и заставляли ее измениться. И поэтому шаман, изображая злого духа, продолжал идти на конфронтацию ситуации.



Шаман (изображая злого духа):

Нет, люди,

Ни сегодня, ни завтра и никогда

Я от вас теперь не уйду.

Здесь я хочу остаться.

Здесь мне теперь хорошо!

Мне вы будете кланяться,

Будете готовить мне четырехлетнего

Светло-пегого жеребца,

Если не желаете чтоб я души всех

Ваших глупых детей не забрала!

У Шумеров образ богини Иштар не добрый и не злой – он нейтрален к людям и действует по законам природы, которые только она сама знает. У кочевников Сибири этот образ обретает дуальность. И это проявляется и в эпосе Калевала, в котором Белый Старик Вяйнамейнен вступает в борьбу с хозяйкой Похьялы Похьянакой за обладание Сампо. Ради упорядочения мира злая богиня должна быть выгнана в свой мир. И этим усложняется драматизм шаманского действия. Жрец в одеждах белого старика вступал в сражение со злой богиней. С помощью помощника, который бил трижды над головой шамана бубном, последний освобождался от злого духа в себе и, взяв в руки бубен и прикрываясь им как щитом, начинал вызывать его на бой.

Шаман:

Ну, подходи!

Я с тобой схвачусь.

Учти, у меня железная стрела!

Что ты со мной сделаешь, подумай!

Подумай и о своих легких, сердце,

О своей жизни!

Если будешь мужчиной, то победишь,

Если проиграешь, то умрешь!

Если не боишься, приходи!

Я имею силу, мощь,

А ты их имеешь?

Давай встретимся – узнаем кто сильнее!

Ты увидишь, я не буду под твоими ногами!



Этот текст сразу наводит на мысль о родо-племенных ритуальных танцах перед отправкой на бой мужчин рода или племени на своих врагов. Мужчины-воины пели и танцевали с оружием, в данном случае с луком и стрелами, угрожая воображаемому врагу, вызывая его на бой, сражаясь с ним и в конце символично убивая его. Вообще этот отрывок шаманского действия приводит нас к выводу о том, что все отрывки шаманского действия можно в конце концов отнести к далекому прошлому человечества. Немного видоизменяясь, принимая разные формы и вступая в разные комбинации, они послужили основой для Шумерской цивилизации и перенявшей ее сибирской кочевой цивилизацией.

Шаман замолкает и резко вскакивает. Делает несколько резких подскоков, стоя и как бы угрожая, начинает бить в бубен короткими, сильными ударами. Глаза закрыты. Прикрываясь бубном как щитом, он легко бежит и прыгает, изображая бой с духом. При этом он изображает, что преображается в разных животных и птиц – своих духов помощников. Вдруг он резко вскрикивает и показывая на бок, хромота идет и падает у очага. Бой был проигран. Шаман был ранен в бок. Помощник шамана помогал ему снять с себя шаманский костюм, забирал бубен и колотушку, подавал пиалу с напитком, после подавал ему трубку. Шаман долго сидел, курил трубку. Все, затаив дыхание ждали, что он скажет. Через какое-то время, показывая, что ему уже лучше и, перестав охать и стонать, шаман вдруг вставал и говорил, что нужно посвящать коня в ызыхи-духу небесного бога, живущему в стране небесных скакунов. Если бог спустится к ним и примет коня в подарок, то от его силы злые духи будут побеждены и больным детям придет спасение.

После слов шамана люди расходились из юрты. На этом заканчивался второй акт шаманского действия. Его можно назвать путешествием шамана в среднем мире. И состоящем из: 1) подготовкой в течении дня выступающих и зрителей; 2) с заходом солнца вход зрителей в юрту и очищение атрибутов шамана; 3) очистительные ритуалы помещения, бубна, очага; 4) начало мистерии с вызовом духов помощников; 5) общение с ними и их согласие помочь людям; 6) поиск духами злого духа и его поимка; 7) общение с ним и его несогласие мирного урегулирования

конфликта; 8) вызов шаманом злого духа к бою и их схватка; 9) поражение в битве шаманом и снятие шаманских одежд; 10) раздумья шамана с трубкой у очага и его решение о следующем путешествии; 11) зрители расходятся из юрты.

А на следующий день началось 3-е действие шаманского действа. Днем к шаману привели скакуна для посвящения его в ызыхи для небесного духа. С ним сделали все ритуалы посвящения и отпустили. В юрту была принесена молодая береза, со сделанными на ней зарубками, которые как дорога должны были привести шамана в страну небесных скакунов. Береза устанавливалась в центре юрты. Также в юрту приносилось изображение гуся – табурет с головой гуся, на котором предполагалось, что шаман будет лететь в небо. И вечером после захода солнца снова люди стали собираться в юрту. И после обсушки бубна и одевания шаманской одежды с помощью своего помощника – шаман приступал к третьему акту мистерии. Вначале он начал созывать духов-помощников годных для его путешествия на небо.

Шаман:

О, герои Абакана,
Вы в белых шелковых шубах,
Вы на красных могучих конях,
Придите мне на помощь!
Мордо кан, ты могущественный господин!
У истоков Абакана
На горе с тысячей вершин
Ты живешь, о Мордо кан,
Приди сейчас мне на помощь!
Услышь, о властитель, мое слово!

Это призыв обращенный к божеству, живущему на вершине гор. Здесь нужно учитывать, что вершины гор считались местом, где жили небесные боги. Они были как бы стражами небесного мира, в которое устремлялся шаман. А кроме того, Мордо кан, живущий у истоков реки Абакан на горе с тысячей вершин (а в реальности, у истоков реки Абакан находится гора Кайла, которую можно дословно перевезти как – пой горловым пением) очень похож на бога Шиву, сидящему на горе Кайлаш в Гималаях в медитации. Шива – бог танца, пения и аскетов йогов, кроме



всего прочего. Поэтому если делать ассоциацию этих богов – Мордо кана можно назвать богом сказителей и шаманов. Следовательно, шаман вызывает о помощи своего профессионального бога-покровителя и других стражей, дабы они пропустили его в небесное царство, открыли ворота неба. Поэтому их ответ для него архиважен. Шаман изображает мимикой, что духи спускаются к нему, он ловит их в бубен, поворачиваясь вокруг своей оси, стуча в бубен, словно принимая их. При каждом ударе в бубен хор зрителей произносит *аа, хам ай*. После принятия духов в бубен шаман, чтобы показать как у него усилилась сила, встает на одно колено, словно готовясь к взлету. Последний крик *аа хам ай* произносится особенно внушительно – этим духи вершин гор словно показывают, что ворота неба для шамана открыты. Тогда шаман, стоя на одном колене и с помощью своего помощника, который держит чашу с молоком или топленым маслом, начинает кормить своего куклу-гуся и при этом петь молитву, призывая дух птицы гуся спуститься в юрту.

Шаман:

Птицы небесные, пять меркют,
Вы с мощными когтями,
Из меди коготь, словно месяц,
И из железа клюв, словно месяц,
Мощен размах широких крыльев,
Подобен вееру длинный хвост,
Левое крыло закрывает месяц,
А правое крыло – солнце ...
Ты, мать девяти орлов.
Кто не собьется с пути, перелетая Яик,
Кто не утомится на Эдиле,
С песней приди ко мне!
Играючи, приди!

Когда-то гусь и был символом солнца. Сын Неба, бог Солнца оборачивается птицей гусем, лебедем или уткой. Эти птицы способны передвигаться в трех мирах: они ходят по земле, они летают по небу и ныряют в водные глубины, символизирующие нижний мир. Можно поэтому думать, что в период древних угрофиннов жрец одевал костюм шамана именно в этот момент, что



и символизировало появление бога Солнца в виде птицы. И далее хор жрецов и свита бога Солнца помогали ему в движении. У тюрков в арсенале появляется кукла гуся, на котором шаман летит и в которого он призывает духа небесной птицы. Но то, как роль птицы постоянно переходит от шамана к кукле и что слова птицы произносит сам шаман — показывают, что это разделение более позднего времени, когда при нехватке людей была придумана такая художественная добавка. Шаман после молитвы на некоторое время замирает, а потом опять же мимикой показывает, что в него вошел дух птицы. Он кричит как птица, быстро обегает вокруг березы, садится на куклу гуся и делает обеими руками резкие движения, как будто он летит ввысь, при этом он медленно поет громким голосом. А хор зрителей его подхватывает.

Хор:

Унгай гак-как! Унгай-гак!

Шаман:

Ниже белого неба,

Выше белой тучи,

Ниже синего неба,

Выше синей тучи

Поднимайся к небу, птица!

Хор:

Унгай гак-как! Унгай-гак!

Унгай гак-как! Унгай-гак!

И далее после каждой строчки хор подхватывал за шаманом восклицание напоминающее крик гуся. Хор в этом действии вообще служил как бы подспорьем шамана, помогая ему, поддерживая его в этом полете. В древние же времена здесь также четко видна переключка двух хоров — мужского и женского, подхватывающих друг друга, создающих музыкальное ощущение полета птицы и преодоление ею небесных препятствий.

Шаман:

Взгляните на протяженность месяца!

Взгляните на белое молочное озеро!

Взгляните на протяженность дня!

Взгляните на гору Сюре!

Перелетев гору Сюре (по всей видимости, более известную



под названием Сюмер), шаман как бы оказывается в небесном мире. Кстати, само название горы Сюмер относит нас к Шумеру, доказывая, что они являются пропредками священной горы сибирских шаманов. Своими словами шаман показывает нам протяженность своего путешествия – сменяются ночь и день и место своего движения – белое озеро и гора Сюре. Причем он не только говорит о них, но приказывает взглянуть на них. Это еще одно доказательство того, что во времена, когда хор состоял из жрецов, считалось, что они путешествуют вместе с богом Солнца и обращаются друг к другу, описывая то, что они якобы видят в этом путешествии и о чем уже в воображении должны нарисовать для себя зрители мистерии.

Перелетев гору Сюре, которая символизировала, как бы ворота неба, шаман вдруг вскакивал со стула-гуся и обегал вокруг березы, потом ступал ногой на первую ступеньку березы, поднимал бубен вверх, изо всех сил бил по нему и кричал: *че!* Этим он показывал зрителям, что приблизился к первому слою неба и закрепился за него. После этого он сидел на земле и ударял об нее бубном так, что бубен гремел. Затем прижимал бубен колотушкой и трижды сильно ударяя по нему, снова быстро вскакивал и кричал: *Смотрите, я ее пробил!* Этим шаман показывал, как преодолел первое препятствие в своем пути и, сделав дыру, проник в небесное царство. Затем он, сильно ударяя в бубен, обегал вокруг очага выражая радость. А хор поддерживая его кричал после каждой пропеты им строки: *Шагарбата!*, что должно означать удары грома.

Шаман:

Я поднялся на одну ступень!

Я достиг одного яруса!

Я взобрался на голову тапты!

Поднялся до самой луны!

Это замечание должно опять же сказать зрителям о продолжительности пробивания 1-го яруса неба шаманом – целый день до самой ночи. И здесь, преодолев такие пространства и трудности, шаману требовался отдых. И тут в шаманское действо вкраплялся шутовской момент. В роли шута выступал помощник шамана, который следует за шаманом, ведя как бы за узду трость с изображением жертвенного коня. Это кукольное изображение

ызыха-коня, посвященному небесному духу. И вот насколько это путешествие было трудным, зрители могли увидеть по плачевному состоянию помощника шамана. Он был измучен, испуган и прямо сказать был в отчаянии, что выглядело очень комично. Шаман, увидя это, подбегал к нему и они вели такой диалог.

Шаман:

Оборотись к ясному небу!

Пусть играют твои ноги!

При молнии, при громе

Мчись в страну небесных скакунов!

Помощник:

Труден путь в небесную страну.

Хор:

А-хо-хо!

Шаман:

Отпусти поводья коня!

Помощник:

Путь к небесному духу тяжел...

Хор:

А-хо-хо!

Шаман:

Не держи морду коня!

В этом диалоге опять же вырисовывается более древний пласт действия. Когда шаман был богом Солнца, то его помощником не был никто, а это был или сам живой ызых-конь, ведомый жрецом на жертву, или другой жрец в маске коня. Понятно, что два хора вели диалог за двух персонажей – за жреца в роли бога Солнца и за жреца в роли жертвенного коня или живого коня. В этом случае весь текст становится понятным для прочтения. Жрец ведет жертвенное животное к алтарю и между ними возникает диалог. Конь боится и жрец его успокаивает, подбадривает, дисциплинирует и в конце концов когда уже ничто не помогает – играет с ним, незаметно двигая к алтарю. При этом хор жрецов дает советы и самому жрецу. А в более позднем варианте вся эта сцена превращается в шутовскую экспозицию, при которой зрители могли расслабиться, посмеяться после драматического накала действия.



Шаман еще раз быстро обегает вокруг березы и ставит ногу на вторую зарубку. Затем садится на землю, бьет бубном по земле – проламывая символично таким образом второй ярус неба. Хор зрителей продолжает после этого после каждой пропетый им строки кричать *Шагарбата!* изображая гром и молнию.

Шаман:

Я проломил второе основание,
Достиг второго яруса.
Смотрите, лежит в развалинах основание!
Я взобрался уже на две ступени,
Поднялся уже на два яруса,
Поднялся на голову тапты,
Поднялся до луны!

Вновь шаман отмечает, что прошел еще один день до ночи в пробивании им второго яруса неба. После пробития этого яруса шаман изображает, что его темп движений замедляется. Этим он как бы показывает, что тоже начинает уставать. Его голос начинает немножко дрожать, когда он обращается к своему помощнику, после чего шаман присаживается отдохнуть.

Шаман:

Слуга, направляющий голову коня,
Теперь ты говори, подав голос.

Далее начинается вновь шутовская сценка помощника, который гримасничая, плача и заикаясь говорит свой монолог, а хор зрителей после каждой строчки, поддерживая его, восклицает: *Батюшка шаман!*

Помощник:

Я хочу вернуться обратно,
У меня болит позвоночник
И ребра мои болят,
Оторвались мои кости,
Вылез глаз мой из орбиты.
Смотри, жены моей нет рядом
И отца вскормившего меня тоже.
Лучше бы я не видел этот путь.
Я хочу вернуться обратно,
Я хочу пойти в свою юрту.



Надо сказать, что кроме ызыха – посвященного животного, которое гуляло потом само по себе, был также ритуал заклания животных. Причем, если для духов среднего и нижнего миров приносились кровавые жертвы, то для небесных духов – только пар, исходящий от варения жертвенного животного, убитого без пролития крови. Этот ритуал был очень болезненным, особенно для коня, так как он включал в себя растягивание позвоночника и всех его конечностей с помощью веревок до самой гибели животного. Поэтому тут понятно, что хор с сожалением относится к жертвенному коню и молит шамана быть милостивым. Но в позднем шаманском действе даже этот призыв о пощаде, издаваемый хором зрителей, имел уже свой иронический подтекст, как и вся эта сценка. Помощник шамана выступал здесь в роли трусливого и ленивого человека, вдруг оказавшемся в настоящем деле. Это была еще и издевка над человеком, желающим стать шаманом без всяких на то способностей и наклонностей. Шаман же, как бы отдохнув, встает и, прижимая бубен к груди своего помощника, с силой ударяет в бубен и строгим голосом говорит ему.

Шаман:

Позволь увидеть страну небесных скакунов,
Позволь нам отправиться туда!

Страна небесных скакунов, считалась, находится где-то на небе. Но такое же место было и в горах Алтая, скакунов которых выращивали для императоров Китая в древности. Ударяя в грудь помощника, шаман старается придать ему смелость, так как считалось, что в центре груди находится место страха и бесстрашия. На это помощник начинает плакать. Хор после каждой строчки произнесенной им продолжает поддерживать его своими выкриками.

Помощник:

Не хочу идти, сказал я.

Хор:

А-хо-хо! Хо-хо!

Помощник:

У меня есть мать, сказал я.

Хор:

Батюшка шаман!



Помощник:

Смотри, все копыто изранено у коня
И расколот венчик над копытом.

Хор:

И-и-и-и!

Ми-ми-ми-ми!

Помощник:

Стерты копыта.

Хор:

И-и-и-и-!

Помощник:

В кровь растерта шея.

Хор:

Батюшка шаман!

Жертвенное животное должно быть не пораненным, и тут шаман решает помочь своему помощнику и коню добраться до третьего яруса. Он дает один конец веревки помощнику, а другой оставляет у себя, садится на табурет-гусь и делает вид, что тащит за веревку за собой помощника с конем. Шаман показывает знаками, что это очень тяжелое занятие и корчит всевозможные гримасы, которые должны передать его изнеможение. Шаман поет свою песню с советами гусю, а хор поддерживает его слова после каждой строчки, изображая взмах крыльев гуся "Ын-ын-ын-ын!"

Шаман:

Расправь правое крыло!

Подогни левое!

Убери кости крыльев!

Ударяй своими крыльями!

Взмахивай своими крыльями!

Лети в высокое небо!

Выше белых облаков!

Туда где небо белое!

В недра голубого небесного простора!

Выше синих туч!

В этой песне шамана угадывается ритуальный танец птицы, изображающий ухаживание самца за самкой и возможно последующее их бракосочетание. Одеваясь в одежды птиц-гусей,



люди чувствовали свою сопричастность со своими перво- пред- ками и богами. Танцы птиц вообще очень распространены у угро-финских народов.

А шаман обегал березу, становился на третью ступень и пел.

Шаман:

Я поднимаюсь к вершине березы.

Вот я добрался до луны,

Поднялся теперь на три ступени.

Да благословит меня властитель неба!

В эпосе Калевала дуб при создании мира из земли вырастает до самого неба. Таким образом, дерево считалось способным соединить все три мира: своими корнями оно уходило в мир подземный, стволом в мир срединный и листвою – в мир небесный. Главным почитаемым деревом у Шумер был кедр, у угро-финнов и тюрко-монгол – сосна и кедр. Но при вхождении Сибири в состав России все больше священным деревом у шаманистов становится береза. Дело в том, что распространение березы в Сибири шаманами приурочивалось с появлением русских и прихода Сибири под власть белого царя. Поэтому царь воспринимался сибирскими народами как новый сын неба и для того, чтобы быть услышанными его отцом – Небом, нужно было почитать и использовать дерево, символизирующее его власть. Так береза становится символом путешествий шамана.

Затем шаман, спрыгнув с тапты, садился на пол и изображал проламывание третьего яруса неба, после чего три раза обегал вокруг очага и опять имитировал звуки грома. Хор поддерживал его после каждой строчки выкрикивая: *Шагарбата!*

Шаман:

Ах, хай-хай!

Я проломил три яруса!

Расшатав их, поднял вверх!

Ты, мой конь, тот, что скачет,

Скачет наперегонки с властителями неба!

Шаман достиг третьего яруса и вместе с собой доставил туда и помощника с конем. Достигнув третьего яруса, жертвенный конь больше не чувствует физических страданий. Он скачет



наперегонки с властителями неба! На наш взгляд, в древности при проломлении ярусов неба – совершались и мучения животного, и при последнем проломлении конь физически был окончательно принесен в жертву. И далее хор пел уже за духа коня, оказавшемся на небе. Примечательно, что в этом тексте шаман обращается к своему помощнику, как к коню. И в данном случае помощник шамана говорил текст как бы половину за себя и половину за жертвенного коня.

Помощник:

Какая солнечная страна!
Это прекрасная страна!
Как хотел бы я здесь жить!
Здесь хотел бы проживать!
Вырос густой лес на горе.
Лес полон дичи.
Здесь я с радостью жил бы!
Я не хочу возвращаться отсюда домой,
Батюшка шаман!
В прекрасной солнечной стране
Есть глубокий водопой.
Он появился перед моим глазом!

Хор:

О, шаман!
Ма-ак, ма-ак, ма-ак!

Шаман зачерпывает с озера бубном, как миской, воду и подает его помощнику и коню. Последние изображают, что пьют воду утоляя жажду. Хор озвучивает ржание коня и звуки, издаваемые им при испитии воды. На этом, на наш взгляд, заканчивается роль Коня в шаманском действе. Его дух отпущался свободно пастись в солнечной стране. Жертва, так сказать, была в целости доставлена до пункта назначения. И далее перед нами разворачивалась новая шутовская сценка, в которой шаман садился за деревом и оттуда вел разговор со своим помощником и выкрикивал звуки похожие на пробегающего зайца. А его помощник бегал перед зрителями, изображая охоту за зайцем. При этом, чтобы изобразить стрельбу, он держал бубен в горизонтальном положении перед глазами так, что ему

как раз видна верхняя поверхность шкуры и резко проводив по бубну колотушкой и крича *ау!* Все начинается с того, что когда помощник пьет воду из миски-бубна, шаман, встав за деревом, вдруг изображает голос пробегающего зайца.

Помощник:

Заяц!

Он поднимал правую руку к глазам, озирался по сторонам, смотрел вверх и вниз, протирал глаза и затем пел.

Помощник:

Он улетел в небо?

Иль упал на землю?

Ружье мое семилинейное.

Я хотел бы в него выстрелить,

Попасть ему в самую середину тела

Он под березой?

Или за березой?...

Помощник шамана бегают и ищет зайца, временами стреляя. Всем понятно, что он никудышный охотник, но очень азартный. И забыв про всю свою усталость от путешествия, он теперь во всю прыть бегал где-то по небесным лесам. Наконец, он так уставал от охоты, что обессиленный присаживался на землю. И в то же мгновение шаман вновь кричал и изображал пробегающего зайца.

Шаман:

Эй, поторопись,

В сером кустарнике скрылся серый.

Чу-у-ук!

Помощник вновь вскакивал и с удвоенной энергией искал зайца. Пока вновь, обессилив, садился на землю. Он пел.

Помощник:

Увы! Увы!

Он скрылся в двух лесах,

Он скрылся в трех лесах!

У, у! Увы! Увы!

Эта сценка уносит нас в далекие охотничьи ритуальные танцы, посвящающие подростков в мужчин. Полное испытаний и трудностей самое посвящение этим танцем должно было на-



строить испытуемых к предстоящему. И как только помощник вновь садился — шаман вновь кричал из своего укрытия.

Шаман (передразнивая):

Эй, эй, эй! Старик!

Что же случилось?

Болтаются его уши,

Нагрелся мех на его брюхе.

Смотри, его хвост болтается.

Разве твоя пошадь не живая?

Что же с тобой, старик?

Эй, эй, эй! Старик!

Смотри, заяц! Он в ложине

Спрятался в кустах

Чу-у-ук!

Употребление в этом тексте слова "старик" может быть понято двояко: 1) это передразнивание молодого охотника; 2) это обращение действительно к старику. На наш взгляд, здесь есть и первое и второе значения. Ибо при своем развитии эта сценка развилась в танец Белого Старика, хозяина тайги, загоняющего добычу для охотников. Причем, комичность персонажа Белого Старика прослеживается и в представлении Цам. Его также называют буддийским дедом Морозом, раздающим подарки детям. Комичность прослеживается и у финского Вяй-намейнена, вечно мудрого белого старца из Калевалы, хотя бы при его влюбленности в Айну. Несмотря на свой возраст этот персонаж очень азартен, заразителен для охоты, влюбленности при слушании сказок.

А помощник, услышав крик шамана, опять вскакивал и бежал искать зайца, вскидывал бубен и стрелял несчетное количество раз, пока не падал от усталости.

Помощник:

У,у,у!

Он уже пробежал два лесочка!

У,у,у!

Он пробежал уже через три лесочка!

Увы,увы,увы!

Зайчик, ты там не оставайся!



В шаманском действе, при котором главную роль играл бог Солнца, вся эта сценка с Белым Стариком могло означать соби́рание новой потенциональной добычи для охотников срединного мира, для увеличения приплода животных в тайге, для увеличения растительных даров леса. В более позднее время эта сцена та́же, как и сцена с конем, — превратилась в чисто шутовское действо, при котором шаман имел возможность отдохнуть и зрители посмеяться. И вот шаман вставал, выходил из-за дерева и подходил к своему лежащему помощнику. Он поднимал его на ноги и показывал вокруг открывшийся мир.

Шаман:

Посмотри, дурачок, —

Вот мы и добрались до страны небесных скакунов.

Посмотри, вот перед нами раскинулось

Молочно-белое озеро...

Посмотри, какая вокруг озера трава,

Зеленая, сочная, густая-густая,

Посмотри, сколько табунов небесных скакунов

Пасется вокруг этого великого озера!

Э-эх! Как они красивы,

Как они сильны и могучи!

Здесь живет небесный дух,

Великий, дорогой дух.

Но захочет ли он к нам спуститься.

Здесь так хорошо и покойно?

У народов Севера, угро-финнов, до сих пор есть традиция вести разговор с летящими птицами, спрашивая как у них дела, что они видели и с пожеланиями-просьбами, чтобы они принесли им счастья, еды, одежды и т. д. В этом отношении перелетные птицы пользуются особым уважением. Они улетаю́т в неведомые, теплые и богатые края. И считалось, что если они вернутся обратно в родные края — то все будет хорошо и что этот край заслуживает их прибытия. Поэтому прибытие перелетных птиц в родные края являлось настоящим праздником. На наш взгляд, эта сценка из шаманского действия являлась древним ритуальным танцем привлечения птиц, что также означало начало весны, прихода тепла. При культе солнца эта сценка



была включена в шаманское действо для описания небесной страны и призыва небесного бога, живущего в ней. Для того, чтобы бог Неба вспомнил о своей земле-воде и помог людям – бог Солнца передавал ему жертвенные дары от людей. После чего небесный бог, как перелетная птица, вспоминал о своем народе и решался помочь людям. В более позднее время, когда шаман был единственным актером шаманского действия, только жертвы коня как бы не хватало для убеждения бога – требовалась еще и жертвенность самого шамана как человека, предоставляющего свое тело для небесного духа, чтобы он мог спуститься в средний мир для борьбы с злыми духами. О чем его и просили-молили хор зрителей.

Хор:

О, сделай что-нибудь.

Батюшка шаман...

И шаман как бы после некоторого колебания – приносил в жертву себя.

Шаман:

Я отдам ему свое тело.

Чтобы вспомнил он свою воду-землю.

Чтобы пожалел свой бедный народ,

Оставленный без него на сиротство.

Мы покажем ему дорогого коня,

Мы покажем что помним и чтим его.

Хор:

Спасибо, спасибо, спасибо,

О, батюшка шаман!

Хор зрителей склонялся перед шаманом, а он торжественно начинал снимать свои шаманские одежды и атрибуты с помощью своего помощника. Эта сцена шаманского действия уносит нас в далекие времена человеческих жертвоприношений во имя плодородия. В христианстве – это жертвенность Иисуса, после чего шел дождь и гремел гром, как бы очищающие мир. В более древние времена – это принесение богу неба и грома в жертву девы, раздевание ее мирских одежд и одевание в одежды невесты бога. При шаманском действе во времена культа бога Солнца, на наш взгляд, кровавый человеческий ритуал был заменен одеванием



жрицей маски и других атрибутов бога неба и грома. То есть, таюже, как и в случае с богом Солнца – жрица, одевавшая маску бога как бы совершала акт бракосочетания. И когда она перевоплощалась в бога – она совершала действия присущие богу грома и молнии – уничтожала символически злых духов. В еще более позднее время появилась в этой сценке драматическая нотка самопожертвования, когда считалось, что акт соития с божеством опасен и шаман как личность, имеющий право выбора, – решался на это во имя своего народа-сообщества. Особенно это ярко отображено в героическом эпосе народов Сибири, в котором женщины-шаманки жертвуют собой во имя будущего своего народа. Причем, там присутствует и песня-плач шаманки с плачем народа и следующее за жертвой гром и молния небес и рождение новой шаманки. То есть можно сказать, что игра, показ в шаманском действе самопожертвенности как драматической условности был присущ уже в эпоху матриархата или в нашем случае в эпоху индо-европейских кочевников.

После снятия шаманских одежд помощник помогал шаману одеть маску бога, давал ему чашу и колотушку или бубен и колотушку. Все время, как шаман снимал и одевал одежды, хор зрителей пел две песни двух размеров: 1) медленную, мелодичную о том, как и что конкретно шаман снимал с себя, 2) ритмичную, ускоренную о том, что одевалось на шамана, описывающую как бы уже одежду бога грома и молнии.

Под конец второй мелодии шаман в маске бога вставал и поворачивался к зрителям. Хор зрителей замирал и падал перед ним на колени, касаясь лбами пола.

Хор:

О воин-победитель на бело-буланом скакуне!

Алас, алас, алас!

О неустрашимый хан красивоглазого народа!

Алас, алас, алас!

Услышь мольбу своего бедного народа!

Алас, алас, алас!

О батюшка хан, просят тебя бедные родители,

Защити их беззащитных детей !

Хор зрителей вновь кланяется. Шаман медленно обходит



три раза вокруг березы, показывая этим, что спускается с неба в срединный мир, а потом, издавая грозные горловые звуки и ударяя в бубен, изображает, что начинает бой со злыми силами, гоняется за ними по всей юрте и затем как бы прогоняет их за дверь юрты. Затем он возвращается к дереву, изображает, что ловит с дерева души детей и ударом бубна складывает их в чаши, которые держат зрители. После этого шаман ускоряет свой бег и крик, пока не падает у своего места у очага в обморочном или полубоморочном состоянии. Помощник помогает ему снять с себя маску и другие атрибуты бога.

На этом третий акт мистерии заканчивается. Его можно разделить на следующие части: 1) дневная церемония, посвящения коня в ызыхи-небесному духу; 2) очищение вечером юрты и атрибутов шамана; 3) вызов духов гор и их прибытие; 4) вызов духов птиц и их прибытие; 5) полет шамана и пробивание 1-го яруса неба; 6) 1-я шутовская сценка с помощником; 7) полет и пробивание 2-го яруса неба; 8) 2-я шутовская сценка помощника; 9) полет и пробивание 3-го яруса неба; 10) 3-я шутовская сценка помощника; 11) прибытие в страну небесного духа; 12) жертва шамана; 13) появление небесного духа и его борьба со злыми духами; 14) возвращение душ детей и возвращение небесного духа.

ЧЕРНАЯ КНИГА

Это мир по звездам, по созвездиям. Это мир Неба, мир будущего. Читая звезды, шаман читал будущее в рамках этой священной книги. В эпоху Шумер — это звездная книга судеб ме, в эпоху угро-финнов — гадательная книга, передаваемая устно, в эпоху тюрко-монгол — Черная книга, записанная руническим письмом. Имея столько же номеров, как и китайский Ицзин, Черная книга сразу же наводит на мысль об их схожести и едином корне. Но по тексту — это два совершенно разных произведения. Ицзин — книга земледельцев, Черная книга — из жизни кочевников, скотоводов. Причем исследователи ицзина считают, что изначально ицзин был заимствован у скотоводов, гадающих на кости.

Со временем текст ицзина менялся, менялось и его гадание — на палочках тысячелистника, а потом и на монетах.



Следовательно, Черная книга, книга скотоводов, можно считать гаданием на костях. Об этом гадании мы не будем углубляться, скажем только, что гадание на кости упоминается часто в текстах многих путешественников, ведших записи с эпохи гуннов и кончая империей монголов. На основании этих гаданий гунны поворачивали свои армии от Китая, а великий хан Мангу вообще не делал и шагу, не посоветовавшись со своими костями. Путешественники поднимают ранг гадательных книг у кочевников до уровня библии, ибо исход гадания считался волей Неба, а именно Небо – Тенгри являлось богом кочевников Сибири. Следовательно, гадание – это испрошение воли Бога на какой-то вопрос, мучающий вопрошающего. Таким образом происходил диалог человека-вопрошающего и говорящего через Черную книгу Неба – отвечающего.

Посредником между человеком и Небом выступал жрец, умеющий гадать и умеющий понять сказанное. Существование гадательной Черной книги приходится на древние времена – во многих эпосах Сибири есть упоминание о ней. Обычно ее читает Старшая сестра хана, когда нужно узнать о будущей невесте или об угнанном народе или о вражеском хане и т. д. То, что этим занимается незамужняя старшая сестра говорит о том, что жрецами ЧЧерной книги являлись женщины. То есть опять же происходил символический брак Неба с человеческой девой при чтении книги и узнавании воли бога. В этом, кстати, нас еще убеждает сравнение названия книги у тюрко-монгол – *ном*, *нум* и названия бога-Неба у угро-финнов – *юмала*, *юм*, *нум*, т. е. сама книга, когда-то у угро-финнов воспринималась вместилищем бога Неба или даже им самим.

В этом еще интересно и само название книги гаданий в эпохах народов Сибири – Черная книга, которую можно перевезти как черное небо или ночное небо – звездное небо, по которому по звездам можно читать о будущем, предугадывать течение благоприятных и неблагоприятных циклов в природе. Шумерские таблицы судеб определяли движение мира и мировых событий. Обладание ими обеспечивало мировое господство. Звезды на небесном своде считались письменами или образами в древнем Шумере. Книгой судеб всегда владел верховный



бог небес. Поэтому книга являлась как бы сводом этих писем – звезд уже со времен Шумеров. У индо-европейских кочевников она видоизменяется на кочевые образы, а у торков облачается в дуальность, где уже эти образы получают положительную или отрицательную оценку, т. е. *это хорошо* или *это не к добру* и доходят до нас уже как зафиксированная книга эпохи зороастризма кочевников. Книга, как таковая, таким образом, являлась древнейшим атрибутом бога Неба и сама собой тоже как бы олицетворяло это Небо.

Поэтому, на наш взгляд, именно по книге жрецы кочевников Сибири и позже шаманы предсказывали будущее и излагали волю Неба. Книга была как бы научной основой шаманского действия, так как основанная на звездных картах имела удивительно точную силу предсказания, еще до сих пор не понятое исследователями. Исследователи ицзина считают, что его знания пришли в Китай из Вавилона через северный Китай, а по картам расселения индо-европейских кочевников север Китая был важным местом их расселения. Ученые еще в начале XX века обнаружили на севере Китая большие захоронения мумий европеоидных кочевников той же культуры, что и по всей Сибири. Поэтому вполне логично предположить, что Черная книга – своеобразный мостик между Вавилоном и Китаем. В Сибири же есть древние нагорные храмовые сооружения назначения которых, по мнению некоторых ученых, – слежение за звездным небом с помощью наскальных рисунков, т. е. движения звездных светил отслеживались и отображались с помощью сцен повседневной жизни скотоводов, что и зафиксировано в сюжетах черной гадательной книги. Вот один из примеров ее текста под номером 51:

*Хищный беркут, летом я живу
На горе зеленой, а зимой
Я живу на красной: так живя,
Так перелетая каждый год.
Радуюсь гнездовью горным я...*

Знайте, люди: это – хорошо.

А вот текст с плохой отметиной под номером 6:

На перевале, на крутой тропе



Кабан с медведем встретились и вот

У одного располосован бок,

А у другого сломаны клыки ...

И знайте, это – плохо, говорят.

Эти тексты вполне объяснимы, как расположения звездных созвездий, движение комет, луны и солнца на какой-то период и предсказывание их воздействия на погоду, урожай и судьбу человека. У угро-финских народов и у тюрко-монгол позднее была вера, что кроме духов-охранителей, присущих каждому человеку, – были еще и свои звезды на небе, под покровительством, которых они жили. На наш взгляд, путешествия шамана в ночное время имело значение в том, что ночью как бы открывалась книга Неба по звездам и по нему жрец мог прочесть волю небес. Млечный Путь у некоторых сибирских народов считался мостом, соединяющим срединный мир с верхними мирами, двигаясь по которому можно было достичь бога неба. Таким образом, Черная книга, на наш взгляд, была не только средством оракула, но и сюжетом в сценарии шаманского действия. Боги – звездные созвездия, добрые и злые духи-звезды обретали свою кровь и плоть в масках жрецов. Причем, эти сюжеты были именно в путешествии бога Солнца в верхний мир. В эпоху шаманов – текст Черной книги – слова, принадлежащие небесному богу или духу в шаманском действе. Это – вынесение вердикта, которому подчинялись все, включая и великих ханов. Возможно, что жрецы использовали для обозначения бога Неба или камень с надписями или саму книгу, в таком случае книга гаданий обретала статус священной книги.

ПУТЕШЕСТВИЕ В НИЖНИЙ МИР

ЭПОС КОРГАЙ

Это история рождения первого шамана. В нем рассказывается как первый человек по имени Коргай, спасая жизнь своего сына, оказывается в подземном мире и побеждает там владыку смерти, а после возвращает сына в мир живых. Это история о рождении первого человека, которому оказался подвластным мир духов, подземный мир. Эпос был найден в пещерах долины



Талас на границе северного Китая и Киргизии. Народ, оставивший этот эпос, известен в истории как народ тохар. Этот народ относился к угро-финской языковой группе и вышел к горам Таласа вместе с енисейскими киргизами из Южной Сибири.

Эпос был записан руническим письмом на тюркском языке. Время написания эпоса датируется примерно X-XI веками. После прихода монголов в XIII веке в долину Таласа – сведений о тохарах больше не наблюдается. В эпосе описывается рождение мира схожее с эпосом Калевала – из яйца птицы. Из яйца рождается три мира. Верхним миром правит бог Тазилик, живущий на высоких горах, средним миром правит бог Ерген и нижним миром – бог Акагер. Первый человек зовется хан Коргай и его жена – Керлен, у них рождается сын Атью, который, заболев, умирает и уходит в мир Акагера. Коргай решает спасти сына, отправляется в нижний мир, сражается с Акагером и побеждает его. Он возвращает сына к жизни, а сам остается в нижнем мире, став новым правителем, устанавливая справедливый мир и ритуалы, обеспечивающие сохранение этой справедливости между тремя мирами. На наш взгляд, все имена эпоса имеют под собой смысловое значение. Бог неба, живущий на горах, *Тазилик*, можно перевести как *Тасхыл*, т. е. *гора с вечными снегами*, бог среднего мира *Ерген*, можно перевести как *Чирын*, т. е. *Земля*, бог подземного мира *Акагир*, можно перевести как *Ахырых*, т. е. *Болезнь*, первый человек на земле *Коргай*, можно перевести как *Корча*, т. е. *Видящий*, его жена *Корлен*, можно перевести как *Корген*, т. е. *Видевшая*, а их сына *Атью* можно перевести как *Ата*, т. е. *Отец*. Эти переводы нами сделаны с помощью хакасского языка (потомков енисейских киргизов), языка Южной Сибири, откуда тохары и пришли в долину Таласа, когда-то с енисейскими киргизами в эпоху их великодержавия в IX веке.

По всей видимости, к этому времени тохары уже были сильно ассимилированы киргизами и другими тюркскими народами и уже говорили на тюркском языке и записывали свой эпос древним тюркским письмом. И их загадочное исчезновение, на наш взгляд, объясняется не их истреблением монголами, а тем, что к этому времени уже не существовало отдельного от киргизов

этнoса, а сохранялось жречество тохарского происхождения, сохранявшего свои священные тексты, которые были уже переведены на тюркский язык и письменно зафиксированы, т. е. эти пещеры в которых были найдены эти камни с эпосом, — являлись храмами уже не тохаров, а самих киргизов, жрецами которых были потомки тохаров. И до пришествия монголов Чингис-хана эти храмы были действующими киргизскими святилищами. Но с приходом монголов и унификацией среди кочевников поклонения только Тенгри-Небу — старые веры отходят на второй план. И вскоре вообще забываются, особенно с принятием Таласских киргизов ислама.

Для чего же служили эти пещерные храмы с записями древнего эпоса? По мнению многих исследователей, пещеры — место общения с подземным миром, с миром умерших, с миром предков. Следовательно, эти храмы могли служить местом поминовения умерших и местом исправления священнодействия связанного с лечением болезней, насылаемых из подземного мира. Жрецы хором исполняя священный текст эпоса Коргай, как бы совершали акт спуска в подземный мир и как Коргай — вызволяли оттуда души больных. В этом отношении интересен факт того, что у многих народов Сибири, в том числе и у народов Южной Сибири, откуда вышли тохары, сохранялась традиция во время похорон, ночью исполнять героические эпосы горловым пением и под аккомпанемент струнных музыкальных инструментов — хомус (род виолончели) или чатхан (род кантеле). Считалось, что души умерших встречали во время исполнения эпоса своих предков, которые сопровождали их в мир умерших. Это как бы успокаивало души и на миг соединяло два мира, собирало предков и потомков, мертвых и живых в одном месте под ритм величественного пения сказителя. Эпос народов Сибири вообще обычно описывает борьбу героя (шамана) с силами подземного мира (злыми духами), его путешествия в подземный мир и вызволение своего народа из рабства и т. д. А построение эпоса, его сюжет и схема развития при сравнении с шаманским действием — выводят их идентичность. Поэтому исследователями был сделан вывод, что сказание родилось из шаманского действия.

Также были зафиксированы факты того, что изначально



вообще сказителем был шаман, который начинал заниматься сказительством в зимнее время и во время похорон. Таким образом, само сказительство и эпос можно считать одной из форм шаманского действия, используемых шаманом для: 1) проведения душ умерших в загробный мир, 2) собственного путешествия в загробный мир для излечения болезней. В этом и кроется, на наш взгляд, разнообразие эпосных сюжетов – они создавались шаманами-жрецами разных поколений на основе их собственного опыта путешествий в мир теней.

Эпос Коргай в отличие от других эпосов Сибири написан в виде гимнов-песен и в этом нам видится его архаичность – гимны пелись хором и имели целью восхваление молитвы и принесение жертвы воспеваемым богам. На наш взгляд, герой эпоса Коргай – *Видящий* – есть бог Солнца, и он не первый человек – а сделавший слепок первого человека, каковым и является его сын Атью – *Отец* человечества. Сын небесного бога, бог Солнца, спускается в мир смерти и побеждает бога *Болезней*. Все видящий бог Солнца совершает путешествие в мир смерти и потом создает ритуалы для проведения связи и поддержания баланса трех миров. В тексте этого эпоса, на наш взгляд, и заключен текст шаманского действия, совершаемого жрецами во времена угро-финских кочевых культур. Для этого и был записан текст эпоса в храме-пещере – для проведения шаманского действия. В эпосе совершенно отсутствует прямая речь, весь текст очень похож на запись также на камне Шумерского эпоса о Гильгамеше. А надо сказать, что и Гильгамеш в своих странствиях отправляется в мир смерти для добычи бессмертия.

ЭПОСЫ И ШАМАНСКОЕ ДЕЙСТВО

Эпосы можно разделить на эпоху матриархата и эпоху патриархата. Соответственно героями эпосов сценариев выступают вначале женщины, а затем мужчины. На наш взгляд, эпоха матриархата принадлежит периоду угро-финнов, а патриархата – к периоду тюрко-монгол. Причем наложим и 12-летний циклический календарь в исполнении сказителями этих магических текстов. Охота, урожай, праздник первого айрана,



новый год, праздник середины зимы, посевные праздники и т. д. У сибирских эпосов прослеживается связь и с эпохой Шумеров. Например, в путешествии героев за бессмертием в страну смерти. У Шумеров это прежде всего эпос о Гильгамеше, у угро-финнов – эпос о Калевале, у тюрко-монгол – многие эпосы, но наиболее преемственный это башкирский эпос Урал батыр, почти повторяющий сюжетно эпос о Гильгамеше. Связь литературы и языка тюрков с эпохой Шумеров разработана довольно подробно в работе Олжас Сулейменова *АЗ и Я*. В ней наряду со многими языковыми сравнениями автор делает сравнение самого названия *Шумер* со словом *Сибирь*, считая их идентичными по значению и звучанию. *Шу* – значит с шумерского языка *Вода*, а *Мер* – *Земля*. У тюрков *Су* – *Вода*, а *Бир* – *Земля*. У тюрко-монгол вообще значение слова *Вода-Земля* переводится как *Родина*. Следовательно, Шумеры, по мнению О. Сулейменова, и есть далекая прародина народов Сибири. На наш взгляд, насчет лингвистики – пусть решают лингвисты, а вот культурная преемственность действительно налицо. И это неудивительно. Перенятие высоких культурных достижений естественно природе человека, а культура Шумер еще и поныне заразительна своим обаянием. Но главный интерес в эпосе Шумер – угро-финн – тюрко-монгол в их сакральном значении. В первое время – это чисто религиозное, потом полурелигиозное и в конце концов – светское.

Эпос со временем разрастался, в него входили все новые тематические сценки морального, этического и бытового смысла, обычаев и интриг. Вот как, на наш взгляд, рождался остов эпоса. Известно, что самое примитивное шаманское действо состояло в том, что шаман, схватив бубен и колотушку, что-то крича, внезапно падал в обморок и долго лежал в бессознательном состоянии. Когда он приходил в себя, то долго и обстоятельно начинал рассказывать, где он был, как странствовал, с кем виделся, с какими врагами сражался и т. д. Причем для увеличения впечатления свой рассказ он вел под аккомпанемент струнного инструмента. В этом рассказе богатырь – это и есть сам шаман, а его конь – его верный друг и помощник бубен, именем которого он часто и сам называется, чтобы скрыть свое истинное имя. Но



этот остов, конечно же, должен был иметь под собой какую-то уже известную схему. Главным источником тут было, конечно же, ритуальное представление угро-финнов с их культом Солнца – эпос Коргай, а у них – опять же культ Солнца Шумер с его эпосом о Гильгамеше. Тюркские и монгольские шаманы, исходя из этой схемы, отпускали поводья своей неудержимой фантазии и из поколения в поколение создавали свой удивительный мир путешествий в Срединном и Загробном мирах.

Но с приходом тенгрианства, а затем и других мировых религий на просторы Сибири, из касты шаманов выделяется особый род людей – сказители. Сказители сохраняют и дополняют сюжеты путешествий шаманов, обогащают их эстетически. Но сохраняется сакральность изложения эпоса. Сказитель в юрте всегда садился перед очагом на разостланный коврик, как и шаман в шаманском действе. Сказания пелись по ночам, могли длиться до трех ночей, если история была настолько длинна. Сказания пелись: 1) среди охотников для хозяина тайги для изпрошения хорошей охоты; 2) на похоронах для сопровождения души усопшего в загробный мир; 3) на праздниках первого айрана для умножения приплода скота; 4) в зимнее время для успокоения сил природы – ветра, холода, снега; 5) в давние времена перед сражениями, для того, чтобы внушить воинам доблесть от бога войны и бога победы, 6) на новый год, в начале весны, для пробуждения сил природы от спячки – воды, земли, птиц.

Со временем сказительство становится только развлечением и теряет свое сакральное значение, а вскоре и совсем исчезает. На наш взгляд, сказительство применялось именно для воздействия и вступления в контакт с силами Среднего и Нижнего мирами. Эпос включал в себя и описание путешествий шамана, и исторических героев, и обычаи рода, и своеобразное поклонение духам предков. Также, как и в шаманском действе, сказитель в лице своих слушателей-зрителей имел и своеобразный хор зрителей, поддерживающий его в сказывании. Хор зрителей выражал в своих выкриках соболезнавание герою, неприятие коварным врагам, восхищение героическим поступкам и жалость плачь терпящим нужду народу или группе людей. Слушатели могли вступать в разговор со сказителем – прося

его передать свою просьбу или совет героям, прося его отдохнуть, чтобы выпить чай, подготовиться перед какой-то особенно важной сценой. Также хор зрителей выражал поощрение сказителю за его хороший голос, за его хорошее горловое пение или просили поторопиться в погоне за врагами. Вообще считалось, что сам сказитель во время сказывания эпоса находился – путешествовал со своими героями. Он как бы видел и пересказывал свои видения. Но кроме этого, он как бы и двигался верхом на своем инструменте, называя его своим конем.

Таким образом, получается, что эпос – это: 1) шаманский ритуал для умилоствивания богов и духов; 2) само шаманское действие, описывающее путешествие шамана в нижний мир или по среднему миру. При первом варианте эпос был известен слушателям, при втором – шаман сказитель импровизировал свой рассказ, что, конечно же, создавало в среде слушающих особенное драматическое напряжение и интерес. Именно при втором варианте роль хора зрителей становилась очень важной – такой же, как при шаманском действе в верхний мир. По этой версии можно себе представить и путешествие бога Солнца в загробный мир или его борьбу со злыми силами Срединного мира. Хор состоял из мужского и женского. И при наличии в эпосе прямой речи распределяется текст для хора: злых духов, поддержка, женские роли – женский хор, мужские роли, поддержка, текст повествования – мужской хор. В масках героев духов, богов, животных – выступали жрецы в пространстве между хорами. На наш взгляд, уже в эпоху угрофиннов текст был закреплённый, превращаясь в своего рода книгу мертвых Египта, для проведения душ в загробный мир и молитвенных священных текстов, наподобие индийских вед, используемых для лечения или улучшения погоды. В обоих случаях тексты эпосов эпохи матриархата мы считаем текстами шаманского действия культу Солнца.



ВЛИЯНИЕ НА ИЗВЕСТНЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ УГРО-ФИННОВ

Шаманское действо оказало огромное влияние на театры мира. К сожалению, об этом очень мало написанных работ исследователей, в основном отрывочные.

О влиянии угро-финских кочевников, их шаманского действия культа Солнца можно судить о месте распространения их проживания. Тюрко-монголы были их культурными преемниками. Регионы северной Индии подверглись, как пишут исследователи театра Индии, сильному воздействию, пришедших с севера кочевников ахиров, оставшихся в индийском языке под именем *пастухи*. На наш взгляд, ахиры и есть тохары – угро-финские племена. Эти кочевые народы привнесли очень важный элемент в развитии индийского театра – лилу (игру). С ними явился один из самых важных мифологических героев Индии – Кришна, бог – пастух. Кришна мыслился изначально как черный бык, у которого множество жен-коров, оплодотворяя которых он увеличивал количество скота. Сценки его игр с коровами, приманивания их с помощью флейты пастуха, воровство масла у женщин, одежды у купающихся девушек, победы над злыми духами, женитьба на 16000 дев и одновременное их оплодотворение – все эти сценки были древними ритуальными сценками шаманского действия кочевников с целью увеличения плодородия скота. Кстати, само даже название этих сценок *лилу* очень похоже на угро-финское *лелу*, что значит *игрушка* или *игра*. Для лингвистов можно было бы интересно рассмотреть слово *Кришна* с разбивкой на *Кри* или *Сри* и *Ишна* или *Инна*. Получилось бы вместо *Кришна* – *Сри Инна*, что переводится как *Святая Инна*. А *Инна* – это древнее название богини плодородия и войны – *Иштар*, которая много раз выходила замуж, в том числе и за бога-пастуха, о чем мы уже упоминали. Театральное действо с их женитьбой и расставанием – важное ритуальное действо жрецов Шумера.

На берегах Черного моря в эпоху древней Греции угро-финские кочевники встретились с греками и познакомили их с кочевой культурой. Исследователи считают, что культ Коня – воздействие скифов Причерноморья. По их мнению, знаменитый



Троянский конь – отголосок этого культа. К этому же влиянию относят и культ быка и культ козла – ибо и они продукты скотоводческой кочевой культуры. Насколько эти два культа повлияли на формирование культуры античной Греции трудно переоценить, но общеизвестно, что с культа козла появляются зачатки греческого театра.

В северном Китае присутствие угро-финских кочевий повлияло на театральную форму Тибета – театр Цам, напрямую связанную с культом Солнца. Древняя шаманская религия тибетцев бон переняла и развила это ритуальное действо. Позднее буддисты переняли это шаманское действо для своих праздников почти без изменений – только вместо бога Солнца появилась маска Будды. Некоторые исследователи из-за этого считали, что само слово *шаман* происходит от буддийского *Шакьямуни*.

В самом Китае появление книги перемен ицзин считается привнесенным кочевниками севера от знаний звездных книг Вавилона. А книгу перемен считают основой рождения ритуальных действий посвященных Небу, а позднее и рождению самого китайского театра.

Зарождение японского театра «Но» исследователи также относят влиянию кочевников Центральной Азии. Самый древний пласт, которых – танец богини Солнца Аматерасу. Шаманская религия Японии синтоизм перенял и развил шаманское действо угро-финских племен. С приходом буддизма происходит переосмысление этих ритуально-театральных действий и рождается театр Но.

ЭПОХИ ТЮРКО-МОНГОЛ

Но главными приемниками угро-финской культуры явились тюрко-монголы, в силу того, что являлись, во-первых, кочевниками сами, а во-вторых, из-за зоны расселения – они оттеснили и ассимилировали индо-европейцев, своих предшественников. Самый большой свой расцвет и связанное с ним культурное влияние на соседние народы у тюрко-монгол был во времена империи Чингис-хана. Кстати, род самого Чингис-хана многие ученые считают потомком угро-финских предков. У них были



желтые волосы, высокий рост и зеленые глаза. За что самого Чингис-хана его враги называли *желтым псом* или *зеленоглазым дьяволом*.

После установления Юаньской (монгольской) династии в Китае – ведет свое начало знаменитая китайская опера. Ее зарождение исследователи относят к эпосу кочевников, которые завоеватели очень любили смотреть в виде театральных сценок. Особенно были популярны сцены сражений, борьбы, военных интриг и героизма. Этот стиль в китайской опере получил название *эрлан*, что значит в переводе с тюрко-монгольских языков – *песня*. Песенные диалоги, монологи брались из тюрко-монгольского эпоса и из них создавались сценарии первых пьес китайской оперы. До нас дошло около сотни таких пьес, называемых китайскими учеными *монгольскими пьесами*. После свержения юаньской династии эти пьесы больше не ставились в Китае, но они послужили материалом для пьес культурной революции в Китае – например, знаменитая пьеса *Мулан* считается взятой из тюркского эпоса, ставшей новой революционно-патриотической пьесой обновленного Китая.

В далекой Индонезии в то время развился всем известный теневой кукольный театр – ваянг кулит. *Ваянг* – значит *Предки* и *кулит* – *тень*. Получается – театр тени предков. Понятно, что это действо развилось из культа почитания предков. Слово *кулит* тюркского происхождения. Куклы теней водит шаман и считалось, что тени изначально являлись духами-помощниками, которые он вызывал. Тут сразу приходит на ум бубен сибирского шамана с рисунками духов-помощников, которые при свете огня очага создавали иллюзию тени предков, приходящих на зов шамана. К таким же выводам приходит, например исследователь турецкого теневого театра Карагез, а также исследователи арабского теневого театра – считая, что теневой театр создали кочевники Центральной Азии.

Еще одно явление театрального мира, которое было занесено в Италию с востока, вернее, с времен Марко Поло и установлению тесных торговых связей с юаньским Китаем – это кукла Пульчинеллы. Исследователи считают, что все действия этого персонажа, которые по очереди вызывают разных персо-

нажей, а потом их убивают, — уносят нас в очень далекое прошлое человечества — к ритуальным жертвоприношениям. Но для нас интереснее другое — это костюм этой куклы. Красный с бубенцами и колокольчиками с шапкой — колпаком с такими же колокольцами, со своей палкой-дубиной и странным горловым голосом — он очень похож на шамана, вызывающего разных духов и сражающегося со злыми их представителями.

ЭПОХА СОВЕТСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

XX век ознаменовался рождением многих национальных театров на территории Советского Союза. Это помимо прочих и угро-финские и тюрко-монгольские театры. В Сибири также в каждой национальной области и республике появляются свои национальные театры. Они появляются как мощное идеологическое оружие в руках правящей партии и приходят как раз на смену древней театральной формы Сибири — шаманского действа. В 1930-х годах были физически уничтожены представители шаманского жречества, а к концу 1930-х годов власть устанавливает официальные театры. Это, конечно же, не совпадение. Духовную нишу, которую занимало в обществе шаманское действо, нужно было чем-то заполнить и этим чем-то должен был стать театр, пропагандирующий советский образ жизни, мысли, морали, поведения. Над театрами устанавливается жесткий идеологический контроль, который следил за выходом каждого спектакля. Также устанавливается контроль над драматургией, над сюжетами спектаклей. Таким образом, рождается своеобразный советский театр, главной задачей которого становится идеологизация общества, пропаганда классовой борьбы и воспитание молодежи в духе марксизма-ленинизма. В Хакасии зарождение хакасской драматургии и профессионального театра относят к 20 октября 1940 г., когда в честь 10-летия образования области была поставлена пьеса М. С. Кокова «Акун» режиссером Самохваловым с молодым тогда хакасским театром. Это была первая пьеса по национальной теме и с этим обычно связывают необычный успех спектакля у зрителей, так как народ воспринял его как нечто ему близкое,

выражающее его национальное чувство. В чем же был секрет этого спектакля? Э. М. Кокова, автор книги по истории хакасского театра, считает, что изначально текст пьесы «Акун» имел иное содержание, чем революционно-героическое – ставшее таковым при постановке пьесы театром, по требованию режиссера. Она приводит в качестве примера, что сохранившийся план первого акта пьесы, в котором видно, что главным героем драмы выступал шаман, который в силу своей зависимости от алчности и другим порокам – отходит от своего призвания помогать людям, и даже, найдя злых духов, при совершении шаманского действия не борется с ними, так как не получает согласия родителей выдать за него замуж их дочь, и в результате их больной сын умирает. Кстати, два маленьких сына автора пьесы также умерли в младенческом возрасте. Э. М. Кокова приводит также интересный факт о том, что изначально пьеса называлась «Последний шаман», т.е. действительно главным героем был шаман! Причем, опять же в изначальной версии в конце пьесы погибают и шаман, и белые, и красные герои, что соответствовало исторической действительности: шаманы уничтожались, белые тоже, в 1937 г. был репрессирован прототип красного героя пьесы – отец жены автора драмы, которым последний всегда восхищался.

Пьеса писалась с 1935 по 1940 гг. и за это время многое произошло в жизни М. С. Кокова! Опыт войны он вынес, как говорится, на себе, так как оказался участником страшной финской войны – известно, что пьесу он продолжал писать на фронте и, вернувшись домой, пошел в театр со своим детищем, смертельно больной (воспаление почек, он переписывает по ходу репетиций сюжет пьесы, в конце красный герой остается жив и счастлив, и становится главным героем пьесы вместе с другими красными руководителями) и после премьеры вскоре умирает. Но в пьесе остаются живые сценки народной жизни: гуляние девушек у реки и их хор, попытка карамчения (в жизни отец жены автора действительно похищал свою жену, с которой М. С. Коков жил вместе после ареста ее мужа), плач матери над телом мертвого ребенка, шутки персонажей, песни, тахпахи-частушки, яркие характеры белогвардейцев и крестьян. А для нас тут наиболее важно – шаманское действие, которое включено в канву пьесы.

Известно, что М. С. Коков сам ходил по улусам, записывал сказки и шаманское камлание. И вот тут мы подходим к нашему главному выводу – мы считаем, что автор первой хакасской пьесы написал свой труд на основе шаманского действия. В нем изначально главным героем был шаман, само построение пьесы очень похоже на структуру шаманского действия (вначале нарушение баланса – духовное состояние шамана, поиск причины – камлание шамана и нахождение злого духа, борьба с духом – шаман не борется со злом и в результате зло увеличивается оборачиваясь гражданской войной, изгнание злого духа – очищение через гибель шамана, красных и белых). Это говорит о том, что автор пьесы «Акун» думал о создании драмы с народными корнями театрального творчества своего народа, что привело его к изучению шаманского действия и его драматургического строения. Еще один факт приводит в своей книге Э. М. Кокова – исполнителем роли шамана был настоящий шаман, который официально отказался от шаманизма и пришел работать в театр. Шаманское действие в его исполнении было, по воспоминаниям очевидцев, просто завораживающим! Этот факт, на наш взгляд, удивителен, ибо показывает, как шаманское действие исподволь повлияло на формирование национальной драматургии, театра и словно передало каким-то незаметным прикосновением традицию театрального искусства зарождающемуся национальному театру.

КОМПОНЕНТЫ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА: ПОМЕЩЕНИЕ

Изначально ритуалы проводились в горах. Со временем строятся курганы в виде гор, соответственно и священнодействия переносятся на курганы. В Европе курганы превращаются со временем в церкви – курки. У кочевников рождается юрта, опять же в виде горы. В эпоху шумеров помещениями шаманского действия являлись горы и пещеры в них, также они проводились в храмах богов построенных опять же в виде гор. В эпоху угро-финнов – это горы, пещеры, а также курганы – захоронения вождей, построенные в виде гор с оградой. Храмами у угро-финнов были огромного размера чумы, также символизирующие горы.



В эпоху тюрко-монгол продолжают поклонения в горах, пещерах и храмами становятся юрты – чумы, а потом огромные юрты.

Как видим, никаких особенных изменений помещение шаманского действия не претерпело. Гора – продолжала оставаться главной идейной основой. По всей видимости, это опять же ведет свое начало с далекого прошлого человечества. Гора была местом спасения от животных-хищников, от стихий воды и огня, гора давала в своих недрах тепло и уют. Поэтому когда человек перешел жить в построенных им самим домах – он строил храмы в виде гор, своего древнего дома-крепости.

В эпоху Чингис-хана Марко Поло описывает храмы шаманов в виде полуюрты – получума. У них стены были как у юрты, а потолок высокий, как в чуме. На наш взгляд, это было в силу того, что угро-финские чумы вначале были у тюрко-монгол шаманскими храмами, но постепенно чумы видоизменялись на полчумы и в конце концов были заменены юртами. В эпоху маньчжуров юрты заменяются уже постоянными постройками, в которых было три храма: главный храм, круглый храм и малый храм. В них не было ни украшений, ни мебели, даже наружность их была очень проста. Еловая вежа ставилась перед круглым храмом, от нее шли через круглый храм в главный храм три шнура. В 1747 г. в Пекине на маньчжурском языке был издан обрядник шаманского богослужения. Богослужение проводилось ежедневно два раза – утром и вечером, утром – при восходе солнца, вечером – при восходе луны. При утреннем богослужении молятся трем главным небесным богам, при вечернем – великим духам предков. Обряд утреннего служения совершался так: на столе перед занавесом ставили изображения трех небесных богов, три блюдца с курениями, три чарочки с водой и три тарелки с хлебцами. При вечернем богослужении ставили перед пятью духами предков пять блюдец с куреньями, пять чарочек с чистой водой и хлебом. В обоих случаях после молитв и жертвоприношений все предметы из храма выносились, в том числе и статуэтки богов и дверь закрывалась. Весною и осенью еловая вежа заменялась новой. И тогда жертвоприношение приносилось перед ней и жертвенное мясо в сосудах вешалось на

веху. На шнурки, висящие от вехи к круглому храму, вешались бумаги с пожеланиями. А на веху устанавливался флаг.

Ель была, как и береза, – символом дороги, по которой путешествовал шаман. При путешествии в верхний мир дерево устанавливалось прямо, при путешествии в нижний мир – дерево переворачивали. Дверь в юрту-храм держали открытой, чтобы шаман мог свободно выходить из юрты и совершать действие на улице перед деревом или переходить в другие храмы. При совершении жертвоприношения – дверь закрывалась. Главный храм служил таким образом для богослужения небу, малый храм – для богослужения духам предков-охранителей и круглый храм – местом жертвоприношений, причем во время совершения заклания животного – статуэтки богов и духов закрывались тканью. Совершаемые богослужения должны были по мысли шаманов поддерживать в равновесии верхний и нижний миры. Три храма как бы копировали три мира шаманской космологии. Поклонение солнцу – это просьба о будущем, поклонение луне – благодарность прошлому, принесение жертвы и ее поедание у огня – это настоящее, олицетворение жизни. Но для нас эти помещения, прежде всего, интересны с театральной точки зрения. Жрецы-шаманы пытались как бы визуально погрузить зрителя между двумя мирами. Зрители находились в круглом храме и оттуда следили за передвижениями шамана в разных мирах – нижнем, среднем, верхнем. Шаманское капище как бы воссоздавало все мироздание: его рождение, его цикличность и разрушение.

Юрта шамана могла нести в себе и технические театральные устройства – под полом вырывались ямы-подвалы, ведущие наружу. И в темноте с помощью своих помощников шаман мог исчезнуть, неожиданно появляться за юртой или его помощники могли издавать звуки духов из-под земли или двигать из-под земли куклы духов. Также известна система занавесок, которые шаман использовал для переодеваний или передвижений. Огонь в очаге мог в нужный момент разгореться или почти совсем потухнуть, а маньчжуры в своих храмах уже использовали лампы-светильники для освещения своего действия. Еще юрта имеет свойство раскрываться, когда ее материал заворачивается наверх, открывая зрителю вид за юртой. Например,

известны случаи, когда шаман вместо условного коня-бубна использовал настоящего коня, стоящего на привязи возле юрты. Он выбегал из юрты, садился на коня и бешено скакал, гоняясь на нем за злым духом. В это время его помощники раскрывали покрывало юрты и зрители имели возможность следить за погоней шамана.

В праздничной юрте Чингис-хана, по воспоминаниям путешественников, размещалось до 500 человек, т.е. зрителей могло быть не меньше чем в современных театрах. В силу того, что юрта делится на мужскую и женскую половину – размещение зрителей всегда учитывало эту условность. Тут вспоминается теневой театр острова Бали, в котором женщины и мужчины сидят по разные стороны экрана во время спектакля, которое ведет шаман-рассказчик. Дымник крыши юрты вырезается в виде птицы и при ветре начинает колыхаться, создавая иллюзию полета. Поэтому условно считается, что во время полета шамана с ним вместе летит и вся юрта.

БУТАФОРΙΑ И КОСТЮМЫ

Очень важным моментом является очаг, располагающийся в центре юрты. Он символизирует как бы рождение мира – когда небо отделилось от земли – родился огонь, солнце и мать огня. Огонь играет роль как живое существо, издающее звуки и как световой эффект.

Вторым по важности является бубен с колотушкой. Бубен олицетворяет из себя солнце, колотушка – луну, бубен может быть чашкой, колотушка – миской, бубен символизирует коня, колотушка – плеть, бубен – щит, колотушка – меч, бубен – лодку, колотушка – весло, бубен – ружье, колотушка – пулю и т. д. и т. д. С помощью бубна в шамана вселяется дух, прикрываясь бубном он говорит за духов, ударами бубна шаман пробивает ярусы неба и подземного мира, ударами бубна вызываются духи. Бубен может представлять из себя и землю, и ярус неба, и какое-то животное. Рисунки на бубне очень разнообразные и они наглядно показывают в каких местах в данный момент шаман находится. Иногда шаман использует до девяти бубнов,

чтобы добраться до девятого неба. Бубны могут быть также разной формы: круглой, овальной, с сосками, с лучами солнца, маленькие и большие. Бубны делаются из шкур разных животных и разной породы дерева, что также используется и оговаривается шаманом в его молитвах. Внутри бубна обычно есть вырезанная статуэтка хозяина бубна, которого шаман всегда кормит перед началом мистерии.

Кроме бубна шаман использует в своих странствиях палку, обычно красного цвета, которая служит ему в разных ипостасях: копье, весло, стрела, перекладина, посох, еда, конь и т. д.

Также используется зеркало, в которое он смотрит, как бы направляя его на солнце и луну и получая оттуда отражение, дающее ему ответ, где находится им разыскиваемый дух или человек.

Веревкой шаман пользуется для того, чтобы изображать, что он тянет кого-то из воды или по небу, показать, что он связывает злого духа или даже хлестает врагов.

Табурет с головой гуся, лошади, волка или какого-то другого животного – служат для обозначения духа помощника, на котором шаман путешествует.

Верши с висящими на перекладинах фигурках животных – изображают духов помощников.

Верши с сидящими небесными птицами – для изображения небесных духов или яруса неба.

Фигурки злых духов, которые показывались для наглядности, а потом их могли сжечь или отнести куда-то в лес или реку.

Бумага использовалась, как ответ богов с написанными на ней письменами или как просьба-пожелания, вешаемые на верши дерева.

Дерево ели, дуба, березы – для показа, что шаман путешествует вверх или вниз. На дереве делались зарубки, на которые шаман мог символически ступать ногой.

Маски были самые разнообразные – в основном изображающие духов помощников, небесного духа, хозяина тайги, злого духа.

Березовая палочка для окуривания – делалась всегда новой для каждого действия.



Разные чашечки использовались, как для жертвенных целей, так и для показа чисто визуального, что души больных входили в них – люди, держащие чашечку при входе души, сразу же прикрывали чашку рукой.

Очень часто использовался нож, которым шаман как бы резал себя.

Меч, который шаман или проглотивал или изображал битву.

Костыли, которые из калеки вдруг делали из шамана сильным и здоровым или на которые он мог становится верхом и т. д.

Часто для изображения своей крови шаман использовал, связанный пузырь легких с кровью животного.

Также за юртой на улице стоял столб для лошади или для обозначения лошади.

Палки со шкурами жертвенных животных размещались: около леса, у горы, у юрты, у реки – в зависимости от того, кому посвящалась жертва.

Костюм шамана как бы наглядно объяснял зрителям какого уровня его владелец. На костюме вешались в виде ленточек, бляшек, денег, статуэток – духи помощники шамана, помогающие ему в его приключениях. Кроме того, сам костюм выражал из себя тоже какое-то существо: полуптицу – полуживотное, полу-человека – полудуха, полуженщину – полумужчину. Костюм как бы выражал из себя саму природу – тайгу, лес, горы, реки, огонь, железо – которая, оживая, трансформировалась и перетекала в разные формы. Шапка была в унисон с костюмом. Обычно лицо было прикрыто ленточками, спадающими спереди, – это опять же создавало ощущение какого-то существа символически безликого. Часто шапка имела форму какого-то животного – волка, медведя, лисы и т. д. или могли быть одеты целые рога марала или оленя. Все это отголоски прошлого – поклонение хозяину тайги, который воспринимался самыми разными животными, что нашло отражение в масках Цам. Кстати, одежды мистерии Цам идентичны костюмам шамана. И все эти костюмы и маски богов леса, степей, гор, представленные в этой мистерии, имеют те же корни, что и образы шамана. Но самую интересную схожесть с костюмом шамана имеют найденные захоронения мумий кочевников угро-финского периода. Это нас и подтолкнуло думать, что

шаманы — продолжатели жреческой касты древних кочевников. У многих костюмов сзади есть символ солнца — металлическая круглая пластина, деревянная или из ткани. Это, на наш взгляд, остатки древнего костюма бога Солнца, которого и представлял жрец, путешествующий по мирам.

Костюм весил очень много — из настоящей кожи, с огромным количеством металлических изделий — его несли с трудом два помощника, и когда шаман одевал его — было уже само по себе чудо, с какой легкостью он двигался с такой тяжестью.

До нас дошло не так много костюмов, так как по традиции шаманов хоронили в их шаманской одежде. Каждый новый шаман делал новый костюм на основе древних традиций. С театральной стороны — костюм очень зрелищен. Он как бы будит нашу фантазию, заставляя воображение расширяться без всяких границ. И мы верим, что из него может выйти все что угодно. Зрители должны были хорошо разбираться в условности бутафории и костюма шамана, чтобы уметь читать то, что не было сказано или показано. Вглядываясь в костюм — люди находили на нем духов, с которыми шаман разговаривает или на которых он едет или, с помощью которых летит или, которые помогают ему в сражениях и т. д.

МУЗЫКА

Шаманский бубен разделен на три части. Верхний мир — это небо, это звезды, т. е. мир будущего. Нижний мир — это подземный мир, мир смерти, т. е. мир прошлого. Верхний мир — мужское начало, огонь, т. е. сила ян. Нижний мир — женское начало, вода, т. е. сила инь. Средний мир — это земля, жизнь, т. е. мир настоящего. Средний мир — это деревья, человек, животный мир — т. е. путь роста, эволюции, срединный путь. Бубны бывают разные. С разными формами, с разными рисунками или без рисунков, из разных кож и разного цвета и звучания. При ударе в бубен все три мира как бы оживали, содрогались, слышали зов шамана. Бубен был увешан бубенцами, колокольчиками и металлическими пластинами, издававшими внутри бубна особый, эхоподобный звук, используемый для изображения езды шамана или грома.

Важным музыкальным источником был костюм шамана, увешанный колокольчиками, бубенцами и металлическими пластинами. При оживлении духа костюма, шаман делал ритуал оживления каждой части костюма, по очереди поднимая руки и ноги, вращая туловище, — при этом каждая деталь костюма издавала свой особый звук, как бы отвечая на песню шамана.

Мелодия шаманской песни относится к восточной пентатонике. Почти весь текст шамана пропеваётся в этой мелодии, причем считается, если он поёт без бубна — он идёт пешком, если с бубном — он едет на коне или каком-то другом животном. Тоже самое относится и к сказителю — его сказания различаются на пешие без инструмента и ездвые — если ведётся под сопровождением музыкального инструмента. В этой связи понятно, почему у многих инструментов есть вырезанные головы коня или какого-то другого животного. Мелодия сказителя другая — она менее ритмична, звук горлового пения на одном тоне, что делает его похожим на буддийские молитвы. Но музыкальное сопровождение разнообразится и в принципе довольно ритмично — оно воссоздаёт ритм коня и соответственно меняется с изменением движений коня — шаг, рысь, галоп и т. д. Сам сказ сказителя отличается от пения шамана и ещё одним фактором — шаманское пение не объясняется, а сказ вначале проговаривается, как бы объясняя зрителям что видит или видел сказитель, а потом этот же текст пропеваётся горловым пением речитативом, при этом сказитель мог вообще закрыть глаза и погрузиться в свой мир путешествия.

У маньчжур в шаманском капище императрицы шаманы использовали для поклонения небесам только бубны, а для поклонения духам-охранителям — струнные музыкальные инструменты — хомысы и чатханы.

Хор имел очень важное значение. В Сибири у некоторых шаманов были свои группы хористов, которые приходили вместе с ними на выступления. К ним присоединялись и музыканты, играющие на струнных инструментах. Шаман в это время танцевал в центре свой танец и с помощью своих помощников менял разные маски. Хор состоял из женщин. Они помогали шаману, подбадривая его в путешествии или в сражении, изображали

звуки птиц и животных, звуки природы – например, гром и молнию, вели разговор с шаманом, произносили молитвы обращенные к богам и духам. Также хор пел песни, рассказывающие, что происходит с шаманом, во что он одевается, что он думает, что он делает и т. д. Таким образом, хор выполнял роль рассказчика, повествующего и сопереживающего, происходящему на сцене. Мелодии хоры были разнообразны, от мелодичных и мягких до воинственно ритмичных.

В своих выступлениях шаман пользовался чревоуещанием для изображения голоса духов, причем голоса их были очень разнообразны. Также известно, как он подражал с искусством явлениям природы – горению огня, звучанию реки, падающим камням, грому, рыку хищников, крикам птиц, плачу ребенка и т. д.

В древние времена существовали ритуалы богу войны, богу победы – во время которых шаман, изображая этих воинственных богов, пел свои тексты горловым пением, медвежьим голосом.

У угро-финских народов в традиции было петь эпос Калевала или др. эпосы поочередно мужчине сказителю и женщине сказителю. Они подхватывали один другого, взявшись за руки и делая движения туловищем, словно вместе гребя лодку. Таким образом создавалось звучание мужского и женского голоса в одном ритме, что создавало удивительную мелодию, соединяющую в себе разнообразие целого. Такое соединение мелодии, на наш взгляд, было присуще шаманскому действу в древние времена угро-финского владычества в Евразии. Постоянный диалог мужского и женского хоров создавал своим звучанием рождение мира шаманского действия. Очень интересны у угро-финнов плакальщицы – одна или хор женщин. Эти плакальщицы через свои песни-плачи уводят горе из дома или от семьи. Они берут камни, над которыми поют – плачут и как бы запечатывают горе в эти камни. Далее эти камни уносятся в лес и вместе с ними как бы и горе уходит. На наш взгляд, это явно одна из сценок шаманского действия, при котором, например, дух умершего, причиняя вред своей семье в виде горя, упрашивался и уводился шаманом в другой мир. Наличие хора женщин-плакальщиц говорит о том, что в древние времена этот ритуал совершался

как диалог хоров, при котором шел разговор с духом умершего. У тюрко-монгол зафиксирован ритуал, совершаемый при затмении солнца и луны. Считалось, что чудовище из нижнего мира пытается заглотить светила и, чтобы его отпугнуть, помешать это сделать — люди выбегали на улицу и все время как шло затмение — громко кричали, стреляли из ружей, из луков, стучали в барабаны и гонги, создавая неимоверный шум. На наш взгляд, это тоже одна из сценок шаманского действия. Когда главным героем мистерии выступало Солнце, хор мог именно так помогать ему в его сражениях с чудовищами нижнего мира — громко кричать, стучать в гонги и барабаны, чтобы отвлечь на себя злого духа. К этому надо добавить существование у шаманов и у сказителей — духов хозяев, дающих им дар исполнения. Этим своим патронам шаманы и сказители приносили свои собственные жертвоприношения.

АКТЕРСКИЙ СОСТАВ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

В китайском императорском шаманском капище эпохи маньчжуров в Китае штат придворных шаманок состоял из двенадцати женщин. Должность эту исправляли жены дворцовых офицеров. Кроме шаманок существовал штат из тридцати шести подшаманок — помощников шаманов, и тридцати семи женщин для толчения благовонной коры, и девятнадцати женщин для делания из нее курительных свечек. Получается что все жрецы были женщинами. Это нас уносит к традициям Шумера и угро-финнов, когда жрецами были исключительно девы и их служба богам — своеобразное заключение брака с высшими силами. Двенадцать шаманов — по всей вероятности в связи с календарным циклом, когда годовая жизнь распределялась в определенном порядке общения человека с природой. Поэтому можно считать, что на каждый месяц года был свой шаман, ведающий отправлением всех ритуалов происходящими в этот месяц. Помощники шаманов отвечали за музыкальное сопровождение, за хор, за ритуальные принадлежности и, конечно же, за жертвоприношения. Главной жрицей шаманов считалась сама императрица, а главным жрецом — ее муж, император. Соответ-

ственно, в руках императорской четы соединялась вся светская и духовная власть страны. Поэтому актерский состав у маньчжур в шаманском действе был на самом высшем уровне. Исправление ритуалов шаманского действия императорской четой считалось одним из важнейших задач, так как от их правильного соблюдения по верованиям шаманистов зависело благоденствие и процветание всей поднебесной. Но сама зрелищность шаманского действия в Китае была отдана под юрисдикцию очень ритуального китайского оперного театра, который всегда происходил вместе с важными государственными шаманскими богослужениями. Шаманы же занимались чисто церковными ритуалами, хотя и в них сохранялась своеобразная театральность.

Китайская опера имеет очень разнообразный репертуар, но самый популярный мотив его пьес составляют циклы историй о царе обезьян Сунь Укуне по одноименному роману Ицзиньжэня. Биография этого царя обезьян очень похожа на истории богатырей шаманок из сибирских эпосов. Как и они, он рождается сам по себе, в белой скале от раската грома, делает как и они разные ошибки из-за своего наивного доверия, является как и они получеловеком и полуживотным и умеет перевоплощаться в разные существа и в конце концов посвящает свою жизнь истреблению злых духов на земле, и есть даже мотив одной истории, в которой он идет спасти свой обезьяний народ, угнанный в рабство злыми духами. Исследователи считают, что этот персонаж вышел из тибетского царя обезьян, хозяина гор – Ханумана, который становится верным помощником царя Рамы в индийском эпосе Рамаяна. Обезьяне считаются предками тибетцев, также как у угро-финнов – медведи, а у тюрко-монгол – волки. Поэтому именно в этом образе тибетцы представляли себе хозяина гор, который в более позднее время, также как и у народов Сибири, превращается в мудрого Белого Старца, который потом вошел в тибетское представление Цам. Сунь Укун в конце романа также становится святым буддийским архатом.

Таким образом, образ хозяина гор воспринимался в своем изменении, в развитии – от животного к человеку, от наивного в мудрого, от молодого в старика. В шаманском действе это рост человека от помощника шамана до Белого Старца. Поэтому в

актерском составе в шаманском действе кроме шамана есть и его помощник, что создает возможность их противопоставления и взаиморазвития. Так что шамана условно можно назвать первым актером шаманского действа, исполняющего роль Белого Старца и другие главные роли, его помощника – вторым актером, исполняющего роль молодого шамана, объясняющего о происходящем на сцене зрителям.

Самая сложная роль у первого актера, безусловно, роль Белого Старца. Его роль начиналась с одевания костюма шамана. Многие путешественники в Сибири отмечали изменения поведения шамана при его облачении в свой костюм. Это – эффект перевоплощения на виду у зрителей. Актер показывал, что его роль меняется – в него вселялся дух. Многие удивлялись, как актер шаман, который еле передвигал ноги при вхождении в роль, становился атлетом, способным к большим физическим нагрузкам. Тяжелый костюм он носил с легкостью, словно он ничего не весил. Тут вспоминается японское представление театра Но, в котором актер вначале играющий какого-то мирного старика уборщика или старуху просительницу, вдруг при одевании маски и костюма преображался, становясь всемогущим мощным духом местности или великим атлетом – героем войны.

Кстати, в театре Но есть еще одно явление, очень напоминающее собой сибирское шаманское действо, – это повторяемость текста, когда хор речитативом повторяет текст пропетый первым актером в роли-маски. Эта повторяемость присуща сибирскому сказительству эпоса, которое мы относим к путешествию шамана в нижний мир. Возможно, в прошлом шаманское действо именно так и делилось в исполнении, как в театре Но, – актер-шаман, пропевая горловым пением, показывал свое путешествие, а хор или его помощник речитативом повторяли его текст, как бы переводя зрителям о чем говорит дух. Третьим компонентом актерского состава шаманского действа был хор, состоящий из женщин. Они должны были иметь хорошие голоса, чтобы своим пением удовлетворить запросы духов. В юрте они размещались полукругом от очага напротив актера-шамана как бы в первом ряду от зрителей. Они рассаживались спиной к зрителям и таким образом становились, как бы частью самих

зрителей, но в то же время своей одеждой, пением, движениями, участием в действии с помощью слова они выделялись от простых зрителей. Главные роли, которые они исполняли, это – роли родителей больных детей, роли жен, сестер больного, роли народа, роли животных, роли природных явлений. Они пели, говорили текст речитативом, издавали крик в поддержку актера шамана, плакали, произносили молитвы и просьбы.

Четвертым компонентом актерского состава являлись музыканты. Они были в основном тоже женщины, но были и мужчины. Музыканты играли на двух видах инструментов – хомысе (род балалайки) и чатхане (род гуслей). Так как музыкальные инструменты воспринимались как верховые животные, то музыканты как бы ехали и везли с собой хор женщин. Таким образом они были в роли ямщиков и сопроводителей хора в путешествии актера шамана. В их задачу входило держать ритм представления, а также акцентировать драматические моменты. Мелодии разных духов очень разнообразны и ямщики-музыканты внимательно следили за тем, где нужно попридержаться своих коней, а где и приотпустить поводья. Музыканты, также как и хор, сидели спиной к зрителям. Они были частью народа-зрителя и участником представления одновременно, создавая собой как бы временной и пространственный мост между миром людей и миром духов. Марко Поло описывал, как татаро-монголы перед сражением садились и играли в струнные инструменты грустные мелодии, наполняя все пространство удивительно красивым звучанием. Струнная музыка создавала связь с миром духов-предков, соединяя живущих с их ушедшими любимыми, давая им силу и смелость жить в настоящем.

ПЛАСТИКА

В Китае шаманскую веру называли – пляской перед духами. Само это название уже говорит о том, насколько важным элементом была пластика в шаманском действе. Представление состояло из разных ритуальных родоплеменных плясок: охотничьих, военных, жертвенных, инициационных, урожайных, лечебных и т. д. Во всех этих типах плясок использовались разные типы драматических персонажей: 1) роль Белого Стар-

ца; 2) роль злого духа; 3) роли разных животных; 4) роли богов в масках. Все эти типы персонажей могли: 1) вести диалог; 2) сражаться; 3) благословлять, проклинать; 4) искать и совершать метаморфозы.

Театр одного актера – так часто называют шаманское действо. И действительно, актер шаман, занимает ведущее место в развитии драматического сюжета. В его ритме плясок можно проследить последовательность: 1) очень медленное начало, как бы нахождение точки энергии; 2) собирание энергии в одном месте; 3) всплеск и раздвоение этой энергии; 4) неистовая схватка между собой этих двух сил.

Пространство движений шамана – это круг. Круг юрты, который может быть: 1) малый круг вокруг очага; 2) большой круг у задних стен юрты и перед зрителем; 3) разбивка круга – проходка к дверям юрты и возврат в круг; 4) центр круга – движения вокруг своей оси перед очагом.

Движения в этом пространстве были до автоматизма заучены актером шаманом, есть много сведений о том, что он двигался с закрытыми глазами, как актер театра Но. Круг имел важное сакральное значение в представлении: 1) он был бесконечен для движений; 2) он был замкнут для определенного мира; 3) из него как бы извлекалось нечто, что его загрязняло; 4) он соединял миры и время, что имело очистительное воздействие на зрителей и участников шаманского действа. Поэтому и сами движения актера шамана были округленные. Пляска, изначально обращенная для богов и духов, должна была привлечь их, заинтересовать их внимание. Получалось, что зрители действия превращались одновременно в участников – для невидимого мира духов. Этот фактор создавал момент игры, в которой участвовали все присутствующие. Поэтому не только сами участники, но и зрители постились перед шаманским действием. Все должны были быть чистыми перед духами.

Роль Белого Старца представляла из себя смесь изображения медведя – человека – старца, волка – человека – старца, роли животных представляли из себя имитацию животных, роль злого духа – женщину с большими грудями с плавными движениями, роль богов и духов – движения в масках величественны

и неторопливы. Вообще сам костюм, бубен и колотушка шамана напоминают нам воина с щитом и мечом в руках. По всей видимости, так оно и воспринималось нашими предками, образ шамана – духовный воин, сражающийся с полчищами злых духов. И соответственно в его пластике должна была угадываться эта сила воина. В героических сказаниях, которые так и называются у народов Южной Сибири – богатырские сказания, сказитель поет горловым голосом, который считается голосом богатырей.

На наш взгляд, ритм мелодий сказаний – это и есть ритм пластики шамана в роли духа предка или бога. А если взглянуть на одежду шамана без бубна и колотушки, то в нем угадывается сходство с деревом. Тайга, хозяин тайги, Белый Старик, конечно же, и представляет из себя горы и деревья. Деревья постоянно в движении, в танце, которые задают ветра разных сторон света. Как известно, есть двенадцать разных ветров, соответственно и двенадцать танцев шамана, которые он исполнял на каждый месяц года. Сосна, кедр – это основные священные деревья шаманизма. Считалось, что у каждого шамана есть свое дерево, на котором висят его души, на которое развешиваются его части тела при его посвящении в шаманы. Дерево как бы видоизменяет эти части тела, и когда все части вновь собираются в человека – это уже не прежний человек, это – дваждырожденный, бессмертный, всевидящий и умеющий двигать частями своего тела, как вздумается шаману.

Шаманское действо по своему символическому значению как бы воссоздает мир, следовательно, и в ритме движений можно разделить пять элементов, из которых создается мир. Вначале это металл – нахождение дисбаланса между мирами, потом дерево – созыв духов помощников, огонь – поиск и борьба со злым духом, вода – изгнание злого духа, установление баланса, воздух – благословение всех присутствующих и пострадавших от дисбаланса людей богами. Разделение на элементы, конечно же, накладывает свой отпечаток на пластику движений актера шамана. Другим актером, являющимся помощником шамана, также приходится жить в ритме своего патрона, но в отличие от него – он все делает с трудом, усиленно пытаясь угнаться за движением первого актера. Он свободно передвигается по всему пространству юрты, занимаясь технической подготовкой

шаманского действа, изображая своим поведением, что учится именно в данный момент тайному искусству шамана. Это получается как игра в игре, что также относится к хору и музыкантам. Все перипетии сюжета – они изображают нам, что видят и слышат, как и зрители – впервые. Они удивляются, уstraшаются или радуются – словно все происходит в данный момент. Эта игра в игре показывает специальную театральность шаманского действа, в котором учитывалось воздействие на зрителя.

На наш взгляд, пляска перед духами – говорит нам снова о том, что когда-то эти пляски вышли от женских жриц. Как нам известно, именно женщины-жрицы плясали перед богами в древности. И этот момент завлечения духов остался по наследству у шаманов. Поэтому так важна была театральность представления, его драматичность, чтобы завлечь духов и с помощью их благосклонности изменить судьбу. В силу этого и создавалась эта игра в игре, чтобы создать иллюзию настоящего, которое благодаря духам должна стать настоящим в будущем.

Если рассмотреть этот момент более широко, то можно сказать, что вообще все шаманское действо – это игра в игре. Поэтому многие путешественники Сибири отмечали, что шаманское действо – сплошное шарлатанство и только диву давались: почему местные жители продолжают верить шаманам? А все дело как раз и было в том, что шаманское действо – это не столько врачебная практика, а скорее, именно театральное представление для духов. Шаманы лечили людей и без всяких представлений, есть много свидетельств их врачебной практики. Шаманское действо же устраивалось для установления духовного баланса в трех мирах, для очищения душ и показа того, каким должен стать этот мир в завтрашнем дне.

Люди принимали все шарлатанства шамана, так как понимали, что это всего лишь игра и сами участвовали в этой игре. Как современные терапевты говорят: это своеобразный заказ, видения будущего, испрашиваемое у матушки-природы. Но насколько достоверна эта игра – зависело от всех участников шаманского действа, в том числе и от его зрителей. Ибо от четкости пластического рисунка участников и искреннего восприятия происходящего зрителями – зависело поверят ли в это духи, увлекутся ли таким действом для мироустройства поднебесной.

ТЕКСТЫ

В работе используются три текста: 1) шаманское действо, собранное автором из разных работ исследователей шаманизма Сибири; 2) эпос Коргай, найденный в горах Таласа ученым Стейном; 3) черная книга гаданий, найденная в пещерах Дуньхуана.

Вот, что пишет о Черной книге ее поэтический переводчик А. Преловский: «В начале нашего века во время одной из экспедиций знаменитого английского археолога А. Стейна в Восточный Туркестан в провинции Ганьсу близ Дуньхуана (кит. Шачжоу, северо-западный Китай) была найдена рукопись сочинения, написанного руническим письмом. Как пишет первый исследователь и переводчик этого сочинения В. Томсен, рукопись была обнаружена в удивительном хранилище Пещер тысячи будд возле Дуньхуана. Сочинение представляет собой сборник гадательных текстов, получивших в научной литературе название Гадательная книга (или Книга гаданий). Она содержит 65 разделов, включающих поэтические миниатюры с реалистическими сюжетами из быта людей и животных, мифическими и сказочными сюжетами, описаниями природы, сентенциями. Каждый раздел заканчивается суждением: Это хорошо или Это плохо, которое вытекает из того, что сказано в тексте. Рукопись, написанная на бумаге, найдена в 1907 г., переведена и издана в 1912г. датским тюркологом В. Томсеном. Хранится в Британском музее (Лондон), датируется IX в.

Эпос Коргай является уникальной средне-азиатской Таласской культурой, археологической находкой в известном Храме свитков. Он написан на 72 яркочерных камнях руническим письмом. Эпос написан примерно в 1130 -1142 гг. Его написание приписывают народу тохар, пришедшему на Таласс с берегов Енисея во время великодержавия киргизов.

Текст шаманского действа составлен автором из разных источников (Радлов, Потанин, Лобсан, Катанов), записавших тексты настоящих камланий. В основном это – тексты южно-сибирских шаманов».



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

Сальвадор Дали, объясняя свою параноидальную технику писал: «В реальности я лишь автомат, который регистрирует бездумно и по возможности четко все то, что подсознание показывает мне – через сны, гипнотические картины, видения, а также через все Фрейдом найденном в темном и странном мире конкретных и иррациональных выражений... Зритель получает это в виде мистерий, догадок и страхов изображающих картин, которые подсознание через меня доносит».

Художник очень четко обрисовал свою технику, которая очень похожа на технику шамана. К. Юнг назвал это миром подсознания, сознания и суперсознания или миром картин прошлого, настоящего и будущего. Особо чувствительные люди, художники, черпают свои знания, погружаясь или заглядывая в эти соседние миры. Шаманское действие – это тоже способ, с помощью которого общество высвобождалось от мучащих его картин подсознания или суперсознания, чтобы жить в сознании, с очищенной душой.

ИГРА В ИГРЕ В ШАМАНСКОМ ДЕЙСТВЕ

В современном театре все время ищут человеческую душу, куда она пропала, где она затерялась? А шаманское действие ответило на этот вопрос по своему – если нет души, то ее нужно найти и вернуть ее владельцу с помощью игры в то, что душа вернулась и если все общество искренне поверит в эту игру – душа обязательно вернется! Неправда ли – это очень театральный подход к решению жизненных проблем и вообще-то очень схожий с нашим современным театром.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

На востоке и на западе исследователи театра ссылаются на существование когда-то у кочевников Центральной Азии театральной формы, воздействующей на формирование теа-

тральных форм арабского, турецкого, итальянского, китайского, японского, корейского, индонезийского и индийского театров. Но, что это за театральные формы, как-то всегда оставалось не исследуемым пятном. На самом деле эту театральную форму кочевников исследовали уже несколько сот лет, но не искусствоведы, а этнографы, археологи, лингвисты и др. И только в последнее время на шаманское действо обратили внимание и искусствоведы. Ибо корни театра Сибири, конечно же, восходят к шаманскому действу. И его комплексное изучение – важный фактор идентитета национальных театров Евразии.

Потому что на наш взгляд шаманское действо – одна из форм восточного театра. И как и восточный театр имел так сказать долгую историю изучения и признания как именно театрального искусства – так и шаманское действо имеет право быть признанным театральным представлением имеющим свою сцену, реквизит, актерский состав и репертуар. Конечно, сейчас это уже мертвый театр, но вспомним исследователей античного театра эпохи возрождения – из их реконструкции театра древности родился оперный театр, ставший символом эпохи! Поэтому нам кажется исследование шаманского действа очень важны не только ради идентичности, но и для строительства театра будущего на основе ритуального театра. Причем это может происходить исподволь, незаметно для нас самих. В то время как шаманы были уничтожены советским режимом, в Европе и Америке начали развиваться музыкальные группы, ставившие себе примером образ шамана. Рок-группы заполонили собой весь мир и увлекли своим искусством миллионы зрителей и слушателей.

В эпоху угро-финнов шаманское действо сформировалось как театральное действо. Оно переняло знания и культуру Междуречья из древних цивилизаций Шумера, Аккада и Вавилона. Поклонение Солнцу и другим языческим божествам было религиозной базой, на котором строилось это действо.

С приходом тюрко-монгол и с появлением новой религии – тенгрианства (поклонение единому богу) шаманское действо видоизменяется. Также эпоха железа знаменуется сменой матриархата патриархатом и сменой в этой связи исполнителей действия.



С появлением мировых религий и с разрушением государственности кочевников – шаманское действо вновь претерпевает изменения.

Культура кочевников прекращает свое существование в эпоху советских режимов. Главные исполнители шаманского действа – шаманы – физически истребляются. Шаманское действо прекращает свое существование.

В эпоху гласности и перестройки начинается интенсивное исследование шаманского прошлого угро-финнских и тюрко-монгольских народов.

С глобализацией мировой системы – религиозные авторитеты отходят на второй план, давая возможность более конкретного изучения языческого прошлого народов.

Беспристрастное рассмотрение вопроса и глобальная природная катастрофа, при которой исчезла иллюзия всесильности человека, – выдвинули языческую культуру, как важную духовную нишу в общечеловеческой культуре.

Шаманское действо может стать новой важной театральной формой общения человека и природы, объединяющей коллективы и поколения.



Использованная литература

- Щукин Н. С. Шаманство у народов Северной Азии. СПб., 1848.
- Бабкина М. П., Потабенко С.И. Народный театр Индии. – М., Наука, 1964.
- Ксенофонов Г. В. Шаманизм. – Якутск, 1992.
- Катанов Н. Ф. Сказания и легенды минусинских татар // Сибирский сборник [приложение к «Восточному обозрению»]. – СПб., 1887.
- Радлов В. В. Из Сибири: страницы дневника. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. — 749 с.
- Потапов Алтайский шаманизм. – Л., Наука, 1991.
- Трояков П. Истоки и формы чудесного вымысла. – Абакан, 1991.
- Чарков К. Любовь Чингисхана. – Абакан, 2005.
- Преловский А. Поэзия древних тюрок. – М., 1993.
- Иванов С. В. Скульптура алтайцев, хакасов и сибирских татар. – Л., 1979.
- Кызласов Л. Р. История Хакасии. – М., 1993.
- Карпини П., Рубрук Г., Поло М. Путешествия в восточные страны. – М., 1997.
- Новик Е. С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. – М., 1984.
- Унгвицкая М. А., Майногашева В. Е. Хакасское народное поэтическое творчество. – Абакан, 1972.
- Кызласов Л. Р., Леонтьев Н.В. Народные рисунки хакасов. – М., 1980.
- Таубе Э. Сказки и предания алтайских тувинцев. – М., 1994.
- Сагалаев А. М., Октябрьская И. В. Традиционное мировоззрение тюрок Южной Сибири. – Новосибирск, 1990.
- Щуцкий Ю. К. Китайская классическая книга перемен. – М., 1997.
- Брагинский И. Поэзия и проза древнего востока. – М., 1973.
- Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой орды. – М., 1976.
- Богораз В. Г. Чукчи. – Л., 1939.
- Катанов Н. Ф. Хакасский фольклор. – Абакан, 1963.
- Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество. – М., 1990.
- Нурджанов Н. Таджикский народный театр. – М., 1956.
- Анарина Н. Екеку – классическая японская драма. – М., 1979.



- Бурман А. Д. Театр и драматургия в традиционной культуре Бирмы. – М., 1991.
- Ревуненкова Е. В. Миф. Обряд. Религия. – М., 1992.
- Лидова Н. Р. Драма и ритуал в древней Индии. – М., 1992.
- Анарина Н. Г. Японский театр Но. – М., 1984.
- Суворова А. А. У истоков новоиндийской драмы. – М., 1985.
- Ермакова Л. М. Речи богов и песни людей. – М., 1995.
- Васильев Б. А. Китайский театр. – Л., 1929.
- Мэй Лань Фань. Воспоминания. – М., 1963.
- K. Mannonen. Uuden ajan Kalevala-avain. – Helsinki, 2008.
- Flinckenberg M. Siberian sylissa. – Helsinki, 2011.
- Marko Polon matkat. Juva 2002v
- Ihalainen J. K. Talazuekilainen Korgaj eepos. – Helsinki, 1998.
- Edwards M. Kullan mestarit – siperian skyytit. National Geographic n.6 2003.
- Pentikainen J. Samaanit Tampere. 1998.
- Grotenfelt K. Klivikirjoituksia Minussinskin umparistossa Keski Siperiassa. – Helsinki, 1999.
- Lehtipuro O. Shamanismi on uhteinen uralilainen nimittajamme. Helsingin Sanomat. 1975.
- And M. Karagoz – turkish shadow theatre. Istanbul, 1987.
- Дневник О. Н. Коковой 1939-1940 гг. Личный архив.
- Письма режиссера Самохвалова к Э. М. Коковой. Личный архив.
- Воспоминания О. Н. Коковой разных лет. Личный архив.



МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМ ШАМАНСКОГО ДЕЙСТВА

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Главная идея Конфуция – посредством ритуалов, совершаемых каждый день и через всю жизнь человек становится тем, кем хочет стать. Его мысли и действия как бы создают образ его будущего Я. Практика и дисциплина приводят к постепенным изменениям в психо-физической структуре человека. Происходят изменения. Вот эти изменения и есть-то главное, над чем концентрирует свое внимание театр. В философском понимании сама наша жизнь есть череда постоянных изменений. То, что остается неизменным, косным, не гибким, ассоциируется со смертью. Поэтому изменяемость всегда была под пристальным вниманием исследователей. Индийские йоги и китайские мудрецы древности видели в изменениях путь к духовному просветлению. Ими была создана целая система физических, дыхательных и медитационных упражнений для достижения этой цели. В театре этот путь соответственно изображался в сжатой форме. Системное обучение актерскому мастерству начинается с системы Станиславского, который попытался создать системный подход к работе актера над ролью, работая над изучением, так сказать, движений души персонажей. Причем, в своей работе Станиславский опирался на опыт индийских йогов и китайских упражнений цигун. Но постепенно так же, как и в литературе тех времен, в театре начинает возобладать психологический аспект, превращая театр в своеобразный психоанализ актера и драматурга.

А. Арто в своих изысканиях театра попытался найти выход для развития театра из ловушки психоанализа в шаманском действе. Он призывал к возврату ритуалистики в театре и подражанию игре шамана в актерских работах. К сожалению, А. Арто закончил свою жизнь в лечебнице для душевнобольных, как и многие другие искатели шаманского искусства. На наш взгляд, нам нужно четко разграничить искусство шамана, видящего своим сокрытым взглядом другие миры и живущих там духов, с



театральными формами шамана. Нам ни в коем случае не нужно учиться становиться шаманами-экстрасенсами, а нужно изучать театральные формы искусства шаманского действа.

В этом отношении примером нам должно служить искусство Б. Брехта. Он призвал быть актеров актерами и использовать для примера своей концепции прямо на глазах у зрителей, меняющиеся системы, ритуалы, характеры, роли, жанры. Эта система спасла европейский театр того времени из тупика исканий, так как дала срединный путь, путь баланса между ритуалом и психоанализом, между актером и его ролью.

Вот такое же сбалансирование мы предлагаем и в отношении изучения самого шаманского действа. Актер изображает участие в каком-то ритуальном действе, изображает погружение в какую-то роль, изображает происшедшее в результате действия изменение души. Причем, важно, что актер из нашего времени, живущий в эту минуту. Это дает всему действию своеобразную трехмерность – прошлое, настоящее и будущее. Актер из настоящего, роли из прошлого и происходящие изменения в будущем.

Ритуальность вообще не нужно считать чем-то косным, неподвижным. Если бы это было так, то ритуальный театр не просуществовал бы тысячелетия на протяжении всей человеческой истории. Именно, что ритуальность видоизменялась с учетом современности, с насущностью момента.

И здесь нам хотелось бы поговорить об одной из форм шаманского действа современности – о театре иллюзионистов. Дело в том, что исследователи считают, что театр иллюзионистов имеет те же корни, что и шаманское действо. А именно – Шумеро-Аккадскую и Вавилонскую культуру. Выйдя из общего корня, они разошлись со временем в своем значении, так как театр иллюзионистов все больше и сильнее приобретал светский, развлекательный характер, в то время как шаманское действо оставалось мистико-религиозным актом. Наиболее сильное влияние в Европе театр иллюзионистов оказал в конце XVII века, когда повсеместно были закрыты театральные учреждения, в том числе и театр Шекспира. Именно тогда в Европу через Турцию проникает Театр Турка, включающего в себя акробатов,

факиров, магов. Причем, в просвященной Европе театр Турка развивается вначале как мистическое шоу, включающее в себя технические и научные достижения современности. И таковым он является вплоть до Первой мировой войны. Это значит что почти в одно и то же время как существовало шаманское действо в Сибири, в Европе их собратья в более изысканных одеждах и манерах показывали в театральной форме ту же схему: вызывали духов, общались с потусторонними мирами и даже обращались к богам. При этом они выполняли давние фокусы и иллюзионные трюки. Исследователями театра иллюзионистов были даже сравнены тексты заклинаний фокусников и магов с древними их собратьями из Вавилона. И оказалось, что непонятные тексты-заклятия, произносимые при выполнении магами фокусов, – имеют реальный перевод с шумерского и вавилонского языков. То есть то же самое явление, что и у шаманов Сибири.

В театре иллюзионистов также есть один актер и его помощники, помогающие совершать своему патрону его чудеса. Но как мы знаем, театр иллюзионистов все время находится в развитии, все время обновляется новыми трюками и сценариями. С шаманским действом в этом плане не повезло. Обновляться нечему и некому. Но если представить по какому бы пути пошло шаманское действо в дальнейшем, если бы не были уничтожены шаманы, то можно думать, что именно как театр иллюзионистов, все более приобретая светский характер, но в то же время, сохраняя своеобразную мистичность. Попытаться ознакомить молодежь с шаманским действом именно через его эволюционирование – задача данной работы. Нам нужно сделать шаг вперед, представить себе каким бы было шаманское действо в наше время, каким бы его видели шаманы сейчас.

КРУГОВОРОТ ЖИЗНИ

Главным предметом исследования – изменений в шаманском действе является сама жизнь, в разных своих аспектах. Ибо жизнь является самым важным проявлением нашего бытия. Жизнь дается нам в дар из небытия на какой-то временной срок.

Ее мы оберегаем, заботимся о ней, сражаемся за нее и в конце концов возвращаем в небытие. Все это связано с ритуалами. Весь круговорот жизни сопровождается этими ритуалами. И считается, что эти ритуалы имеют силу на изменения, происходящие в жизни, на их как бы корректировку в нужном направлении. Одними из таких ритуалов можно считать испрошение новой жизни, просьба о благоприятных родах и проводы души умершего в загробный мир. Эти три ритуала все имеют соприкосновение с небытием и имеют важную тему для молодежи – понимание круговорота жизни и одно из объяснений жизни и смерти. Образное восприятие этих понятий очень важно в силу того, что понять эти понятия нам вообще не дано. Все три эти этюда-ритуала можно сделать одновременно для всех учеников разделенных на группы по 3-4 человека или по порядку одна тема на всю группу также разделенную на группы из 3-4 человек. Это зависит от учеников и ситуации, учитель сам сориентируется в постановке задач, которые лучше подойдут к его уроку.

1 ЭТЮД

1) Всем вместе ученикам нужно написать молитву-просьбу о зачатии, о ребенке. Обращаться можно к камню-предку, к лесу, к небу или к выдуманному божеству из будущего.

2) Один из участников произносит текст-молитву, второй приносит в это время подарки божеству – деньги, хлеб, молоко или что они сами придумают.

3) Появляется третий участник в виде какого-то животного или птицы. Он берет подношения и уходит.

4) Первый и второй участники выражают радость от того, что их подношение принято, как вдруг первый участник чувствует в животе движения ребенка и сопровождаемый вторым участником радостно покидает сцену.

2 ЭТЮД

1) Все вместе ученики пишут текст молитвы к божеству с просьбой о благоприятных родах.

2) Первый участник изображает роженицу при родах, второй участник помогает ему. Первый участник ворочается, кричит и зовет о помощи. Второй участник читает текст молитвы.

3) Появляется третий участник, изображающий духа предка,

например в виде врача. Он подходит к роженице и извлекает ребенка из ее живота.

4) Ребенок начинает плакать и его отдают роженице для кормления.

3 ЭТЮД

1) Ученики все вместе пишут текст молитвы к божеству с просьбой о принятии души умирающего в загробном мире.

2) Первый участник изображает собой умирающего. Он никак не может умереть. Второй участник читает текст молитвы и возжигает свечи или курительные палочки.

3) Появляется божество из другого мира, при виде которого умирающий увлекается им и завороченно и радостно следует за ним.

4) Второй участник замечает, что умирающего больше нет на месте. На его месте осталась только его шапка или еще какой-то предмет, который он оплакивает и закапывает.

ХОЗЯЙСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

Хозяйственную жизнь можно подразделить на три сферы:

1) молитвы с жертвой к духам гор, воды, огня, неба, об урожае; 2) промысловые обряды; 3) молитвы об успехе.

Хозяйственная жизнь необходима для поддержания жизни, от ее успеха зависит само существование индивида. Наиболее архаичным было, по всей видимости, промысловые ритуалы. Человек был зависим от природы и ее хозяев. Главным символом природы выступала Тайга. Поэтому главным местом обрядов была граница между Тайгой и видимым миром, где правил человек. И когда охотники шли в Тайгу – они шли в неизвестность, иной мир, мир духов – напрямую связанный с небытием, с загробным миром. Птицы, животные, деревья – все это было населением в царстве хозяина Тайги.

Естественно поэтому устраиваемые охотниками ритуалы для вступления в контакт с хозяином Тайги для испрошения разрешения для промысла в его владениях.

С развитием хозяйства скотоводов, а в дальнейшем и земледельцев – увеличивается значение урожая. Тут человек вступал



в контакт с другим миром – миром Неба, дающего дождь, тепло, ветер. Соответственно, ритуалы проводили на границе обитания человека и Неба, эта граница проходила по вершинам гор.

Различие от первого типа ритуалов была в том, что здесь человек не проникал во владения другого мира и сам не брал то, что ему было нужно. Человек приносил жертвы и ждал, что небеса примут его дары и дадут дары, в которых он нуждался. Хотя в древности, по всей видимости, горы считались местом обитания небесных богов, поэтому восхождение на них приравнялось проникновению на небеса, в мир богов. И оттуда люди приносили, что-то конкретное в свой мир, что обеспечивало им хороший урожай. Это могли быть: вода из источников, камни редких качеств, минералы, соль, травы – то есть в принципе все то, что в эпоху просвещения в Европе было названо театром редких предметов. В этом, кстати, есть что-то действительно реальное, так как излучаемая энергетика гор и предметов, приносимых с гор давала положительный заряд этой энергии всему окружению.

В этой же связи можно перейти и к третьему типу хозяйственных ритуалов, а именно, ритуалов с испрошением успеха, удачи. Этот успех также олицетворялся в конкретных предметах – украшениях, делаемых из пойманных редких животных, птиц, найденных редких камней. Удачу нужно было поймать и сохранить ради удачной хозяйственной жизни. И поймать ее нужно было в мире людей, в этом была ее примечательность, ибо она как бы была доступна для любого, но увидел ее и взял только тот, кто удачлив. Ритуал таким образом образуется из этого действия – найти и поймать свою удачу. Это как бы смесь охоты и жертвоприношения, то есть в мире людей находится что-то необыкновенное, из другого мира оказавшееся здесь случайно.

1 ЭТЮД

1) Группа пишет текст, который должен увлечь хозяина тайги и с просьбой об успехе охоты.

2) Первый участник читает текст, обращенный к хозяину тайги. Второй участник поет или танцует для хозяина тайги.

3) Появляется третий участник в виде хозяина тайги, он садится слушать певца или смотрит на танцора.

4) Хозяин тайги засыпает, первый и второй участники, стараясь не шуметь, подготавливаются к охоте и уходят.

2 ЭТЮД

1) Группа пишет вместе текст обращенный к Небу с просьбой об урожае.

2) Первый участник читает текст.

Появляется второй участник ведущий на жертву третьего участника, изображающего барана, он издает бления и идет на коленках. Второй участник бьет палкой третьего участника и как бы убивает его.

3) Первый и второй участник одевают на голову третьего маску барана и отходят в ожидании.

4) Третий участник оживает и в маске танцует, изображая духа Неба, он благословляет всех присутствующих.

3 ЭТЮД

1) Группа пишет молитву к божеству удачи с просьбой явиться перед ними.

2) Первый участник читает текст молитвы, потом появляется второй участник, изображая охотника с ружьем ищущего птицу. Он ищет, ищет и в конце концов падает без сил, подсмеиваемый первым участником.

3) Появляется третий участник, изображающий птицу. Он прыгает, бежит вокруг охотника, бьет его, пока наконец охотник замечает птицу и стреляет в нее.

4) Охотник подходит к птице, берет у нее перо, одевает на свою шапку и начинает танец удачи, к нему присоединяются другие участники.

СЕМЕЙНАЯ ЖИЗНЬ

Семейная жизнь, наверное, самое обиходное явление в ритуальной практике. Это прежде всего: 1) посвящение в зрелый возраст юношей и девушек; 2) лечение больного; 3) женитьба.

Весь комплекс этих обрядов можно обрисовать, как отвечающих за сохранение и продолжение рода человека. Главным врагом для человека является в этом аспекте Болезнь. Недаром в эпосе даже владыка Ада называется владыкой болезней. Но



его возможно обезвредить с помощью обрядов и обеспечить продолжение эстафеты жизни на земле. Таким образом, каждый человек выступает в активной роли создателя кода своего бессмертия с помощью продления своего рода. И первой подготовкой к этому действу было посвящение юношей и девушек в зрелый возраст. Это — акт мужания, это доказательство того, что новые члены общества способны самостоятельно сохранить свою жизнь в каких-то трудных условиях, испытаниях природы.

Следующий этап — женитьба. Это тоже доказательство того, что индивид способен организовать продолжение жизни общества, но в отличие от первого — это испытание в состязании не с природой, а с другими людьми. И наконец, победа над болезнями — это тоже акт доказательства того, что дух человека сильный, способный справляться с невидимыми врагами — злыми духами. Доказательность требует активного участия индивида в ритуалах семейной жизни. Следовательно, сама жизнь мыслится как вечное доказательство своей силы, смелости, ума. Почему так? Наверное, потому что жизнь требует действия, ассоциируясь с самой жизнью. Как в народе говорят: успеешь отдохнуть после смерти!

1 ЭТЮД

1) Группа пишет текст молитвы с просьбой испытать юношу или девушку хозяину тайги.

2) Первый участник приводит второго как испытуемого, сажает его и читает над ним текст молитвы и уходит.

3) Появляется третий участник в виде медведя или волка и пытается испугать испытуемого. Испытуемый сражается со зверем и побеждает.

4) Приходит первый участник и посвящает испытуемого в вступление в зрелый возраст, например, дарит ожерелье или нож.

2 ЭТЮД

1) Группа пишет текст с просьбой о выздоровлении больного.

2) Первый участник приходит ко второму изображающему больного и начинает камлание, читая текст о выздоровлении.

3) Появляется третий участник, изображающий дух болезни. Когда он пытается подойти к больному — тот начинает истошно



кричать, как бы в бреду и от его крика дух не может завладеть им. Тогда первый участник, читая молитвы и ударяя в бубен, потихоньку прогоняет его прочь.

4) Больной приходит в себя. Первый участник дает ему что-то выпить и говорит, что теперь все будет хорошо.

3 ЭТЮД

1) Группа пишет совместно текст молитвы об успехе в женитьбе.

2) Первый участник приходит и читает молитву об успехе, изображая жениха. Он готов доказать свою подготовленность для этого.

3) Появляется второй участник, изображающий его соперника в женитьбе. Они борются и первый побеждает. Победив, он совершает танец победителя орла.

4) Выходит третий участник – его невеста. Она осматривает его мускулы, его осанку и т. д. Оставшись удовлетворенной, она падает на его руки, он уносит ее на руках со сцены.

ДУХОВНЫЙ РОСТ ЖИЗНИ

Следующей темой для этюдов является практика духовного роста жизни. Духовный рост – главное содержание в жизни человека и потому вставание на его путь уже считалось как бы новым рождением человека. Таким образом, такой человек становился дважды рожденным. Именно про это перевоплощение и говорят многие ритуалы, от посвящения в шаманы и до шествия масок Цам от разных животных и птиц до маски Будды. Главным условием такого внутреннего изменения личности двигалось только одно – его чистое желание. И сам ритуал, и участие в нем считалось, что уже имелось воздействие на дух человека. В изменении и есть смысл жизни – говорили человеку эти ритуалы. В них дух человека был способен на все. Человек подвергался, как бы расчленению и замещению всех частей организма, приобретая всевидящие глаза, всеслышащие уши, третий глаз и т. д. Важным моментом в этих ритуалах является концентрация внимания на какой-то духовной проблеме внутри человека и ее преодоление. Ритуалы духовного роста можно

условно разделить на следующие разделы: 1) преодоление печали, чувства вины на сердце; 2) сожжение негативных черт самого индивида; 3) искреннее прошение других и себя.

1 ЭТЮД

1) Вся группа пишет текст, обращенный к хозяйке воды, с просьбой унести прочь от сердца все печали и грусть.

2) Появляется первый участник, с ним вместе идет второй участник, который постоянно вздыхает и тихо плачет. Первый участник, обращаясь к реке, говорит текст молитвы и выливает чашку молока или ароматические палочки в реку.

3) Появляется третий участник и, опрокидывая воду на голову второго участника, прогоняет его прочь, а затем оmyвает лицо первого участника и вытирает его лицо полотенцем.

4) Первый участник начинает петь песню и постепенно на его лице появляется улыбка.

2 ЭТЮД

1) Все вместе группа пишет текст о просьбе к хозяину огня сжечь какие-то негативные черты внутри самого просящего.

2) Появляется первый участник. Он говорит текст, обращаясь к хозяйке огня, и при этом каждый свой негатив в виде бумажного человечка вытаскивает из кармана и передает второму участнику.

3) Появляется третий участник в виде хозяйки огня и рвет или сжигает этих бумажных человечков.

4) Первый участник как от боли падает на землю, когда его негативы уничтожаются. Потом, с помощью второго участника, он поднимается и с облегчением уходит.

3 ЭТЮД

1) Все пишут текст о прощении себя и других в каких-то обидах, обращаясь к небу.

2) Первый участник читает текст молитвы. Появляется второй участник с дубиной и бьет его, пока первый не падает.

3) Придя в себя, первый повторяет свою молитву. Опять приходит второй и бьет его.

4) Придя в себя, первый вновь повторяет свою молитву, но когда второй вновь появляется с дубиной — неожиданно появляется третий участник тоже с дубиной и прогоняет второго.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приведенные темы и этюды являются самыми простыми актерскими задачами и доступны для всех желающих. Автор этих строк проводил эти этюды с разными группами молодежи, среди которых были и травмированные, и сложные с университетским образованием, и из обычных школ. Все категории молодежи с энтузиазмом погружались в мир шаманского действия, особенно когда в задачу входило осовременивание темы ритуала. Мы находим, что такой энтузиазм связан с тем, что ритуальный театр не имеет разграничений в актерских способностях или умственного уровня учащихся. Он понятен и близок абсолютно для всех учащихся, так как с помощью определенной ритуалистики уравнивает всех участников действия и облегчает их участие в нем. С другой стороны, тематика создает такое же уравнивание участников, так как вызываемые чувства этими темами одинаково близки и злободневны для всей молодежи. Тут хотелось бы добавить еще одно: вся тематика курса шаманского действия как бы вбирает в себя всю жизнь человека. И для молодежи, конечно же, такая практика занимательна и полезна.

Далее, для молодежи редко предлагается что-то конкретное для решения их духовных затруднений. И метод шаманского действия как раз и дает одно из таких средств, основанного на практике наших предков. Вообще, практика ритуалов шаманского действия имеет под собой еще и интернациональное воспитание молодежи в силу того, что оно объединяет людей всех религий и концепций, являясь дорелигиозной практикой всех наших предков с их языческими мировоззрениями. А также, на наш взгляд, очень важно само историческое образование, получаемое от изучения шаманского действия Сибири. Оно обогащает молодежь знанием того, что все взаимосвязано, и обогащает их значением культуры народов Сибири.



ТЕАТРАЛЬНОСТЬ МАСОК СИБИРИ

ВВЕДЕНИЕ

О театральности масок известно очень многое. Начиная с античных времен и кончая современным театром – маски неотъемлемая часть эмоционального и эстетического воздействия на зрителя. Даже в самой эмблеме театра мы видим две маски – смеющегося и плачущего героя. С этого нам хотелось бы начать разговор. Дело в том, что эти маски радости и горя являются не только символом трагического и комического театров, но и символом изменчивости состояния души героя драмы. А если заглянуть вглубь истории, то мы увидим, что эти же маски являются частью ритуального действия. Идеей в ритуальном театре всегда было изменение состояния героя и в маске это изменение лучше всего обозначается, причем для большого количества зрителя (во время ритуального действия герой менял маску грусти на маску радости). Причем, палитра выражения разных состояний эмоций у масок очень разнообразная. В ритуалистических действиях используются маски не только радости и горя, но и маски удивления и страдания, маски страха и мужественности и т. д.

Таким образом, можно сказать, что маски являлись неотъемлемым атрибутом ритуального действия. По мнению многих ученых, маски вышли из ритуала почитания предков. Например, в Африке терракотовые скульптуры голов культур Нок и Сао очень похожи на людей в масках. Причем, в более древней культуре Нок глаза скульптур выпуклы и открыт рот. На наш взгляд, это делалось для того, чтобы можно было оживить духа предка, вставив в глазницы вырезанные зрачки и накормить духа предка – вложив в рот еду. Маска по своей сути имеет тоже значение – она обычно не имеет глазниц и обычно имеет открытый рот. Во время ритуала человек, одевший маску, оживляет ее своими глазницами и поглощает через отверстие в маске жертвенную пищу. А вот более поздняя культура Сао представлена нереалистическими изображениями лиц. В храме предков Сао скульптуры с масками были представлены с антропоморфными



изображениями предков. Это развитие масок, на наш взгляд, как раз и говорит о развитии театрализации масок от реалистического изображения предков к их условному изображению с элементами фантазии и символа.

Антропоморфное изображение великих предков было присуще и на другом континенте, в индейской Америке. Как стало известно, иероглифы стел городов майя и инков обозначают не только астрономический календарь, но и конкретные исторические события, связанные с рождением, вступлением на престол, женитьбой, рождением детей у правителя, его сражениях и смерти. И каждое событие отмечено одним иероглифическим обозначением – как маской. Маски, таким образом, обозначали уже в те далекие времена не только предка-правителя, но и весь его жизненный цикл. Масок в ритуальном театре было много и они были сакральны в силу того, что правитель считался вместилищем частички души бога или в более поздних религиях – сыном бога. Например, в древнем Египте фараона не называли фараоном. Это имя пришло в обозначение правителей Египта уже в те времена, когда Египет не был великой державой и переводилось как владелец дворца. В древнем Египте у всех царей было свое имя или множество имен в силу его деяний, но главное их имя было сын бога солнца, вместилище его души. Отсюда и эта условность в рисунках фараонов, которая просуществовала до эпохи Эхнатона. Исследователи искусств древнего Египта считают, что искусства как такового там не было. Все рисунки, скульптуры и т. д. имели чисто практическое значение в ритуальном мифологическом мире Египта. В том числе и маски. В общем-то все рисунки с изображением перехода фараонов в потусторонний мир изображают жрецов в масках покойного фараона и встречающих его богов (Осириса, Исиды и т. д.). Это говорит о том, что в погребальных церемониях фараона участвовало множество театральных масок, изображающих как его самого, так и весь пантеон богов древнего Египта. Художники в буквальном смысле изображали то что видели, а видели они ритуальный спектакль в исполнении жрецов в масках. В эпоху фараона Эхнатона эта традиция получила глубокую встряску. В изображении фараона и отсюда

вообще всех людей начинается реалистическое изображение в рисунках и соответственно в масках. Как мы помним из истории, эта традиция не просуществовала долго в официальном Египте но дало зерна из которых вырос иудаизм (идея единого бога) и традиция реализма в искусстве (захоронения вельмож в Египте, искусство античного мира, фаюмские портреты и т. д.).

Развитие искусства Египта привело в первом столетии нашей эры к появлению знаменитых фаюмских портретов, давших впоследствии традицию написания икон в Византийской империи. Сейчас учеными уже доказано, что фаюмские портреты имели источником своего рождения фаюмские погребальные маски. Причем, в той же традиции существовала, сохранившаяся от древнего Египта традиция, написания текстов от имени покойного. В древнем Египте считалось, что в иероглифах заключена душа покойного. И по нашему мнению, маски покойного как и его тексты, могли быть наподобие спектаклей жрецов в погребальных церемониях фараонов, использовались жрецами или актерами в погребальных спектаклях и обычных людей в позднее время. В этих ритуалах актер, надевавший маску покойного, мог сам произносить текст от лица покойного, который потом выбивался в склепе на камне.

В Сибири изучение масок началось с появлением первых европейских путешественников, а до этого сведения о них мы находим в записях китайских, персидских и арабских историков. Например, по китайскому преданию начало курения благовоний в Китае восходит к периоду правления императора У-ди во втором веке до нашей эры, который приобрел у гуннов золотых кумиров и маски, учредил ритуал курения и поклонения по обычаю варваров. Маски всегда привлекали к себе внимание путешественников и являлись предметом коллекционирования. В основном маски собирались этнографами, изучающими обычаи, быт, культуру народов Сибири. Таким образом, по всей Сибири были собраны коллекции масок, принадлежащие разным эпохам и разным народам. Их можно подразделить на относящиеся к угро-финским народам и к тюрко-монгольским. Разницы изготовления по времени в них нет, но если смотреть с исторической точки зрения времени их создания, то маски угро-



финские мы можем отнести как к более древним, ко времени создания великих курганов, а тюрко-монгольские – начиная с со второго века до нашей эры, т. е. ко времени создания великих кочевых империй. На стыке этих времен были обнаружены уже археологами погребальные маски. Время их создания совпадает со временем создания погребальных масок древнего Рима и фаюмских египетских масок. Это заставляет думать о единстве культурных идей, вызвавших их появление. Проводя параллели с масками востока, мы хотели бы попытаться провести маленькое исследование масок Сибири. И для этого разделить имеющиеся маски из коллекции масок Сибири по эпохам: 1. Маски эпохи богов зверей; 2. Маски эпохи бога Солнца; 3. Маски эпохи бога Неба.

Конечно, это очень условное деление, но оно помогло нам увидеть в этих масках театральную функцию, которую они исполняли и за этим целый ритуальный театр, существовавший в Сибири с древнейших времен.

МАСКИ ЭПОХИ БОГОВ ЗВЕРЕЙ

Это наиболее древний пласт истории Сибири. Он представлен многими археологическими культурами в виде каменных личин и наскальных рисунков. Это время когда стихии и животные были для людей богами и предками. Это время создания племен, их борьбы между собой и культивации каждым родом своего великого предка покровителя. Маска – источник жизненной силы предков в Африке. Тоже можно отнести и к Сибири. У каждого рода была своя маска – источник жизненной силы предков полузверей полулюдей. Из коллекции сибирских масок мы можем отнести к этому периоду: 1. Маски покровителей; 2. Маски Коча-хана; 3. Маски болезней; 4. Маски жрецов; 5. Охотничьи маски; 6. Маски предков; 7. Маски хозяев.

Маски покровителей обычно представлены в виде разных хищных животных и птиц (волк, медведь, орел, ворон и т. д.). В Сибири сохранялся до 30-х годов XX века обычай посвящать животных в ызыхи, т. е. отдавать их духам покровителям. На этих животных больше нельзя было ездить и вообще прикасать-



ся. Считалось, что на них ездят духи покровители. Возможно, когда-то существовал театральный ритуал, как дух покровитель в исполнении жреца актера в маске приходил и принимал посвященное животное и потом уводил его за стойбище. Кстати, примеры такого приема и увода животных описываются ученым Катановым, но только в шаманском действе.

Маски Коча-хана также сохранялись в практике почти довоенного времени. Некоторые ученые переводят Коча как Хуча, т. е. баран. Во время весенних празднеств актер в маске Коча-хана с большой палкой – фаллосом, который бегал по улусам и деревням и, настигая не успевшую убежать молодежь, совершал над ними символическое соитие. Считалось, что Коча-хан – сын бога Ульгения (небесного бога в виде утки, творителя Вселенной). На этом герое мы хотели бы остановиться поподробнее. Дело в том, что образ барана – главный герой Античного театра. Тексты о его красоте, мужественности, об упрощении его к жертве, о его нежелании совершать самопожертвование и страдание – все эти ритуальные тексты жрецов бога барана в древней Элладе легли в основу схемы построения линии главного героя античного театра. В Сибири этот образ прочно вошел в эпос, где герои в образе получеловека полузверя живут, борются, страдают и совершают самопожертвование. Бык, баран, конь – сменяющие друг друга великие боги сибирских народов, задачей которых было слежение за плодovitостью скота.

Маски болезней обычно представлены в образе пугающих хищных животных. Такие маски особенно много представлены в восточном театре. Маску болезней обычно старались обмануть в ритуальном танце, когда все участники танца показывали ему, как они все больны. Далее подносились жертвы и просьбы уйти из их селений. Иногда герой спектакля сражался с духом болезней и отрубал ему голову.

Маски жрецов уродливы и устрашающи. Это также в традиции многих народов, например, той же Африки, где жрецы своим пугающим видом пытались отпугнуть злых духов. В Сибири известны случаи, когда шаман одевал маску для запугивания злого духа или вешал маску в жилище для той же цели. Охотничьи маски представлены в виде масок животных

тайги (соболь, олень, лось, козел, медведь и т. д.). Конечно же, они создавались и как маскировочные костюмы охотников, и для магического действия удачной охоты. Можно сказать, что это наиболее древние маски, когда главным промыслом человека была охота. В Сибири сохранились ритуальные танцы охотников, где показывается, как охотники отправляются на охоту, встречают дичь, выслеживают ее, убивают и, одев на себя их шкуры-маски, возвращаются с торжеством домой.

Маски предков представлены как людскими личинами, так и антропоморфными, полуживотными. Возможно, что такие маски духа предка приходили на церемонию погребения встретить усопшего и увести за собой в мир мертвых. У северных народов Сибири в мир мертвых усопших доставляли на перевернутых санях, из которых вырастали целые кладбища.

Маски духов хозяев также представлены антропоморфными существами, часто животными в виде медведя, лося, белого старца, волка и т. д. Духи хозяев также наиболее древние маски, со времен культа охоты. Именно духи хозяев давали разрешение на охоту в своих угодьях, в которые охотники или рыболовы заходили на правах гостей. Чтобы умилиستивить духов хозяев для них устраивались жертвоприношения, а также представления в виде танцев, исполнения музыки и сказывания сказок. Считалось, что последнее особенно нравилось духам хозяев, местности. Можно считать, что маски духов хозяев являлись частью этих ритуалов и могли использоваться как продолжение ритуального действия, когда актеры в масках хозяев местности приходили и принимали, принесенные им жертвоприношения и благословляли удачную охоту. У сибирских народов есть записи текстов хозяев местности с их благословениями. В этой же коллекции сибирских масок представлены 12 наскальных рисунков, изображающих людей в масках разных существ. Вполне возможно, что они изображают 12-летний календарный цикл. Также возможно, что они представляют 12 племен с их тотемными масками. Но ясно одно точно – у всех племен существовал свой тотемный бог в виде какого-то зверя или птицы. И этому богу проводились в течение года определенные ритуалы. Ему воздавались обильные жертвоприношения в течении

всех времен года: 1. Весенние под знаком плодovitости скота; 2. Летние под знаком сожжения всего старого; 3. Осенние в честь памяти предков и хорошего урожая и охоты; 4. Зимние под знаком прощания, смерти, жертвы.

Бог -животное олицетворяло собой жизненную силу, которая спускалась на землю, оплодотворяло все живое вокруг, становилось сильнейшим и давало приплод, а затем уходило обратно в никуда. В древнем Египте жрецы выбирали правителей на один год, в течение которого он участвовал во всех церемониях года, а затем его приносили в жертву ради рождения-прихода нового правителя. Со временем, когда власть фараонов усилилась, они стали приносить себя в жертву каждый год символически в виде статуй, изображающих фараона. Эту статую приносили в жертву и хоронили и так, пока фараон не уходил из жизни сам. Этот ритуал присутствовал у всех народов, даже еще в сказках тысячи и одной ночи описываются, когда герой попадает в страну, где народ выбирает царем первого, пришедшего в святой день, и затем приносит его в жертву своему богу по истечении года.

Таким образом, первые правители племен по своим физическим качествам выбирались во главу своего рода. Тут, конечно же, приходят на ум спортивные состязания народов Сибири: борьба, скачки, стрельба из лука, гребля. Интересно, что в монгольской борьбе еще до сих пор присутствуют танцы животных и птиц, которые, якобы, представляют борцы (медведя, орла, волка и т. д.). Победитель соревнований назывался Чингис хан что значит хан-победитель. Отсюда по всей видимости и прозвище, которое дали монголы своему великому хану – Чингис-хану. Это раритет древнего обычая их предков. Победитель соревнований исполнял танец победителя (орла, медведя, волка и т. д.). Его объявляли сыном бога тотемного животного. В течение года он исполнял все церемонии главы племени, а зимой его приносили в жертву ради того, чтобы его сила вновь вернулась весной ради процветания племени. Когда правителя стали приносить в жертву символически – их вся жизнь стала олицетворением этих церемоний. Сыном бога барана, быка или лошади теперь с младенчества окружается этими ритуалами: его рождение, мужание, женитьба, рождение детей, подвиги.



смерть. История сына бога – зверя на земле – легла в основу эпосов народов Сибири.

Музей Топканы в Турции имеет коллекцию картин неизвестных художников X-XVI вв., которые написаны в синтетической манере рисунков Дальнего Востока и Средней Азии. Эти картины делятся по тематике на две части: 1. Изображение повседневной жизни тюрок кочевников; 2. Изображение каких-то демонов, совершающих какие-то древние ритуальные действия. По мнению ученых, эти действия относятся к древним ритуалам кочевников Центральной Азии. Картины например, изображают: 1. Борьбу демонов; 2. Конокрадство; 3. Танец демонов; 4. Музицирование демонов; 5. Сражения; 6. Воспевание подвигов; 7. Принесение жертвы лошади; 8. Черный шаман; 9. Шаман и его духи; 10. Свадебная процессия. Всего около 300 рисунков.

Исследователи считают, что демоны какие-то существа в древних масках, которые были у древних тюрок в далеком прошлом или возможно герои из героических сказаний или мифологии. Мы привели названия некоторых рисунков этих демонов ибо считаем, что они как раз и отображают ритуальные действия, посвященные богу-зверю, исполняемые жрецами-актерами в масках, и которые сохранились с древних времен у тюрко-монгол до их христианизации, исламизации и ламаизации. И если мы сейчас попробуем наложить друг на друга церемонии, совершаемые в течении года богу-зверю и рисунки Топканы, отображающие эти ритуальные действия, то вот что получится в виде театрального сценария: 1. Весенний праздник; рождение сына бога-зверя в виде получеловека полулошади – танец демонов, кража небесной лошади демонами, музицирование демонов; 2. Летний праздник, мужание и женитьба сына бога – свадебная процессия демонов, борьба демонов, музицирование и танцы демонов; 3. Осенний праздник, плодородие, рождение детей сына бога, охота – шаман и его духи, спор демонов, сражения демонов, танцы и музицирование демонов; 4. Зимний праздник, смерть сына бога, его уход, проводы получеловека полулошади – воспевание подвигов демонов, черный шаман, жертва лошади, музицирование и танцы.

Здесь мы видим, что рождение сына бога зверя ассоциирует-



ся с похищением его где-то на небесах и привод на землю жрецами в масках. Следом идет сценка победы сына бога в борьбе и его женитьба. Потом о рождении его детей и совершении подвигов в сражениях. И под конец – он воспеваает свои подвиги, общается с народом и совершает самопожертвование.

И все эти сцены всегда сопровождаются танцами и музицированием.

МАСКИ ЭПОХИ БОГА СОЛНЦА

Они приходят на смену богов зверей. Племена объединяются под управлением вначале единого правителя, а затем и единого рода. Это объединение знаменуется тем, что правитель ассоциируется с сыном бога солнца. В Тагарской культуре VI-III в. до н.э. в огромных курганах хоронят только одного человека, причем в Салбыкском кургане – это старик. Как и в древнем Египте сына бога солнца вначале как и правителей племен приносили в жертву, но со временем его власть крепнет и правители доживают до глубокой старости. Ритуалы богу солнца проводятся в течение года по движению солнца: 1. Весеннее равноденствие; 2. Летнее солнцестояние; 3. Осеннее равноденствие; 4. Зимнее солнцестояние. Двенадцать вождей племен, символизируя собой звездные зодиаки, – становятся свитой, следующей за светилом, сыном бога солнца. Появляется новая маска, сразу выделяющаяся среди других масок в коллекции сибирских масок – это маска шамана. По нашему мнению, маска шамана – это и есть маска солнца или сына бога солнца. Все маски шаманов сделаны из металла и представляют из себя выбитый круглый диск с расходящимися по кругу лучами.

Известно, что шаманы использовали свои маски уже в позднее время только при путешествиях в небесные ярусы или приносили маску в юрту и оставляли ее там для очищения места. Появляется соответствующая мифология: теперь демиургом становится сын бога солнца в образе птицы (утки, лебедя, журавля, орла и т. д.), который сотворяет мир и по образу которого создаются и все люди. Недаром у Чингис-хана и других великих монгольских и тюркских ханов образ царской

власти ассоциируется с птицей (сокол, кречет, беркут). Это – отголосок того времени, когда правитель ассоциировался с образом небесной, солнечной птицы. В этом отношении интересны сибирские легенды о похищении небесной девы в образе птицы, прилетевшей купаться на горное озеро, охотником – потомки которого становятся правителями племени. А образ небесной птицы, которую призывает шаман в своих молитвах и на которой путешествует в небесные ярусы, – часто называется им матерью, т.е. он называет себя сыном небесной девы в образе птицы. На наш взгляд – это и есть прямое указание на то, что маска шамана – образ, олицетворяющий собой сына бога солнца. Именно в те времена, на наш взгляд, танец орла становится главным атрибутом победы в борьбе.

Со временем, когда род правителей приносился в жертву только символически – вся жизнь правителя канонизируется, как и его годичное правление. Маски богов зверей сохраняются, но они теперь появляются только в свите маски бога солнца. Они становятся символами предков знатных родов. Теперь попробуем провести сопоставление годичных ритуалов богу солнцу и сценок на рисунках демонов из музея Топканы: 1. Весенние праздники, рождение сына бога солнца – сценка поимки небесной птицы, музицирование и танцы демонов; 2. Летний праздник, свадьба сына бога солнца – сценка борьбы и танец орла победителя, свадебная процессия, музицирование и танцы; 3. Осенний праздник, плодородие, охота, рождение детей у сына бога солнца – танцы сына бога солнца и богов зверей, сценки сражений, музицирование и танцы; 4. Зимний праздник, смерть, возврат сына бога – воспевают подвиги, жертвоприношение птицы, музицирование и танцы.

Как видим, поимка небесной птицы – символ овладения жизненной силы, в данном случае силы солнца. Эта сила помогала людям и богам зверям обретать новую силу для новых побед над врагами и для оплодотворения земли и скота. Возможно, культ солнца начал поглощать в себя богов зверей – они становятся его персонификациями или называются его детьми. На масках богов зверей появляются символы солнца и наоборот, в масках солнца появляются атрибуты богов зверей. В красках для ма-

сок важными становятся красный и желтый цвета, как оттенки цвета солнца. Белый цвет в масках болезней и символизирует зиму, смерть.

Жертвоприношения начинают приносить через сожжение на костре. Костер, огонь в очаге юрты или дома начинают ассоциировать символически с солнцем. И от этого в шаманских молитвах сохранились его обращения к огню как к матери. Сожжение — это и очищения, и исчезновение, и уход воспарение. Поэтому и маски сына бога солнца, изображающие птицу и его свиту богов зверей, в конце ритуального действия подвергали сожжению. Маска заменяла собой правителя. Эти ритуальные сожжения хорошо сохранились у сибирских народов.

В это же время в искусстве Сибири развивается так называемый звериный стиль. Наносятся татуировки по всему телу и таким образом, что при движении человека звериные рисунки на нем словно оживают или перемешиваясь между собой, создают какие-то антропоморфные, фантастические звериные существа. Ученые предполагают, что эти тотемы наносили для защиты человека или для придания ему сил этих животных. На лицо же наносились солярные, солнечные знаки татуировок. На наш взгляд, это делалось как символ того, что каждый член общества относился к богу солнца, несмотря на то к какому роду или племени он относится и какие родовые тотемы его защищают или придают сил. Возможно, что и костюмы и маски той эпохи были похожи на эти татуировки.

МАСКИ ЭПОХИ БОГА НЕБА:

В конце III века до н. э. на севере Китая появляется государство гуннов. Некоторые ученые считают, что движение гуннов — это антирабовладельческое движение кочевников против рабовладельческого Китая. Небо было богом как для народа хань, так и для народа хун, но гунны считали, что под небом все равны и правителя нужно избирать среди равных ему. Это расходилось с иерархической системой управления древнего Китая. Конфликт был неизбежен. Гунны, воюя с переменным успехом с ханьцами, постепенно завоевывают Сибирь. Проис-



ходит синтез культур, в результате которого бог неба вытесняет с пьедестала бога солнца. В коллекции масок Сибири мы относим к этому периоду следующие виды масок: 1. Маски воинов и полководцев; 2. Маски погребальные; 3. Маски великих ханов; 4. Маски бытовые.

1. Маски воинов сделаны из металла. Известно, что до XVI века в Сибири проводились ритуальные действия с участием масок воинов и великих полководцев. Их сценарии не сохранились. Эти действия производились, по всей видимости, кастой воинов, а так как с вхождением Сибири в состав России каста воинов была запрещена и даже мастера по изготовке воинских атрибутов и оружия были запрещены, то, соответственно, и сами ритуалы касты воинов были упразднены. По всей видимости, эти маски использовались в войнах для придания воинам силы предков, а также для устрашения врагов. То, что эти маски сделаны в человеческом обличье, говорит о развитии искусства масок в сторону реализма.

2. Погребальные маски были обнаружены археологами и стали сенсацией ибо были выполнены с большим мастерством и в реалистической манере. Причем, примерно в те же годы, как и погребальные маски древнего Рима и Фаюма, но в совершенно иной технике и со своим видением. Эти маски относятся к Таштыкской культуре и являются переходным звеном от культур бога солнца к культурам, связанным с богом неба. Археолог С. В. Киселев обнаружил на масках отверстия для одевания на лицо и предположил, что их использовали в погребальных церемониях, как и в древнем Риме. Актер одевал маску слепок с умершего и проходил с ней при похоронных ритуалах. Интересно, что тут впервые человек, надевший маску, назван актером. Это говорит о том, что в древнем Риме этим занимались профессиональные люди и что возможно эти церемонии имели театрализованный характер. Поэтому вполне логично предположить, что и в Сибири они имели под собой театральную основу. И здесь хотелось бы добавить сравнение с фаюмскими церемониями. Дело в том, что в Сибири позднее появляются на надгробных камнях надписи, выбитые руническим письмом на древнем тюркском языке. Они написаны от имени умершего и

имеют форму воспевания его подвигов. На наш взгляд, актеры, носившие маску умершего, изображали на похоронных церемониях перед зрителями и, что говорят от имени умершего. Вполне вероятно, что это произносилось горловым речитативом, ибо горловое пение по традиции народов Сибири считается голосом давних героев их предков. А таких надгробных надписей обнаружено много, в том числе и написанных от имени великих (надпись в честь Тоньюкука, Бильге кагана, Кюль тегина и т. д.).

3. Маски великих ханов представлены прежде всего портретными рисунками великих ханов и их жён (например из рода Чингис-хана).

На наш взгляд, эти портреты и есть маски. Они выполнены так, что идеально представляют собой личину солнца и луны. Дело в том, что при культе бога неба, правитель стал именовать себя сыном неба, что при конкретном обозначении значило само солнце. Великий хан был воплощением на земле солнца, а его супруга – воплощением луны. Поэтому в своих ежедневных молитвах жертвоприношениях жрецы обращались к солнцу и луне. Культ великих ханов с участием масок великих ханов был прекращен в XVI веке с принятием монголами официально буддизма. Кровавые жертвоприношения были прекращены, а дух Чингис-хана был запечатан специальным ламой прибывшим из Тибета с этой целью и совершившим обряд запечатывания.

На наш взгляд, главным текстом у масок великих ханов был текст закона Чингис-хана – Джасака, который написан от его имени и в виде завещания. Таким образом, можно предположить, что маска солнца с портретным сходством с лицом Чингис-хана продолжала тот же танец ритуал, что был и у маски бога солнца с его 12 зодиакальными масками богов зверей. Все другие маски великих ханов были как бы изображениями воплощений их великого предка. Во всем остальном ритуальные действия, они почти совпадали с предыдущими культурами. Проведем опять сопоставление годичных ритуалов с рисунками Топканы и посмотрим какие сценарии у нас получатся: 1. Весенние праздники, рождение сына неба – родословная рода Чингис-хана и его рождение, музицирование и танцы; 2. Летние праздники, мужание и свадьба сына неба – сценка свадьбы великого



хана, борьба и танец орла, музицирование и танцы; 3. Осенние праздники, плодородие и рождение детей у сына неба – великий хан и 12 зодиаков побеждают врагов, музицирование и танцы; 4. Зимние праздники, смерть и уход сына неба – завещание великого хана и его проводы, жертвы, музыка и танцы.

4. Бытовые маски представлены масками обычных людей. Маски, таким образом, прошли определенный путь метаморфоз. Вначале они – личины бога, затем личины героя, затем символ знания, далее символ власти, силы, устрашения и наконец – символ развлечения. При появлении значения развлечения – маски действительно обретают черты театральности. Со времен почитания бога неба начинается процесс театрализации ритуалов и соответственно масок. Вначале они имели только мистическое значение, но постепенно приобретают все больше развлекательный аспект. Причем, все более усиливается комический акцент. Это происходит в силу того, что ритуалы, связанные с богами зверями, стихиями и солнцем – перестают занимать главенствующее положение в религиозной, духовной жизни общества. Со временем они становятся реликтами, совершаемые в виде традиции, но уже не связанными с современным миром сознания. Для начала давайте посмотрим, как в XVI-XVII вв. видоизменяются ритуалы годового цикла:

1. Весенние праздники – праздник Коча-хана;
2. Летние праздники – праздник борьбы, стрельбы из лука, скачки, первый кумыс;
3. Осенние праздники – медвежьи истории, сказки охотников;
4. Зимние праздники – скоморохи, ряженые.

Все маски Коча-хана сделаны из коры березы. Сын верховного бога Ульгения становится веселым парнем, развлекающим народ. Причем, материал, из которого сделана эта маска, – символ русской власти – березы. Сибирь в это время становится Российской колонией и верховным ханом (царем) сибирских народов становится русский царь. Следовательно, и жизненная сила исходит от него. Русский царь как бы персонифицируется с образом бога Ульгения в сознании сибирских народов. И теперь его сын, Коча-хан, оплодотворяет скот и землю Сибири. В этом был на наш взгляд, определенный народный юмор по отношению к представителям царской власти – некоторые маски



Коча-хана с большими бровями, бакенбардами и усами – очень уж напоминают царских привратников или полицмейстеров того времени.

Теперь рассмотрим летний праздник. Он полон разными спортивными состязаниями, в которых выбирают лучших: самый быстрый конь, сильнейший борец, самый меткий стрелок и т. д. В полушутливой форме делался отбор владельцев маски жеребца, маски медведя, маски сокола и т. д. Обладатели этих масок совершали перед зрителями танцы победителей. Причем, если в народных праздниках со временем эти маски исчезают, то в цирке эти маски находят себе достойное место. Появившись в конце XVIII века в Европе, цирк вобрал в себя элементы этих масок – состязания, победы и парадного танца в маске победителя.

Перейдем к осенним праздникам. В это время проходят медвежьи истории, ритуалы охотников. Маски этих ритуалов имеют свое многообразие. В них в веселой форме рассказывается, как охотники в деревянных масках обычных людей, готовятся к охоте, прощаются со своими родными, которые тоже в деревянных масках и уходят в тайгу. В тайге они встречают медведей – актеры в масках медведей и шкурах, обмениваются с ними одеждой – одевают шкуры медведей на себя и возвращаются домой. Встреча их с родными, испуг родичей и затем последующее узнавание. Праздник по случаю удачной охоты. В этих масках интересно именно то, что они изображают обычных людей, сородичей. Возможно, что они изображают предков-сородичей и все же – это обыкновенные люди, которые так и зовутся: мужчина, женщина, старик, старушка и т. д. Героями масок впервые становятся обычные люди. И возможно, что делающие эти маски мастера пытались изобразить живших и узнаваемых всеми своих сородичей, с их характерными привычками и манерой поведения. Это придало бы особую остроту шутки и веселью на празднике.

А теперь рассмотрим зимние праздники. На них выступали ряженые. В Москве на рождество в царские времена ряженые представляли из себя довольно внушительное зрелище – это было шествие 12-ти актеров в огромных масках животных во

главе с актером, изображающим из себя шамана в шаманском костюме, с огромным шаманским бубном. Дело в том, что с вхождением Сибири в состав России многие атрибуты культурной жизни самой большой колонии России пришли и в культуру метрополии. Еще в XVIII веке императрица Екатерина Великая для своего Эрмитажного театра написала пьесу под названием «Сибирский шаман». И в празднествах, которые устраивали последующие императоры, всегда отображалось многообразие их владений. Маски ряженных очень веселили народ столицы пока не стали традицией для всей страны. Особенно яркой маской ряженных были: конь, пожирающий детей, а потом их выпукливающий из себя, медведь – танцующий и показывающий как кушает, как спит и т. д., и маска козла – бодающего и бегающего за всеми в круге. Образ шамана как-то постепенно ушел из выступлений ряженных, но именно он являлся главным героем этого шествия – шаман в маске солнца был тем давним богом, которому очень серьезно когда-то поклонялись сибирские народы. Так произошло с шествием масок бога солнца среди христианских народов, а среди буддистов – маски солнца были заменены на маску Будды в буддийском представлении Цам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Басе:

Сквозь прорези в маске

Глаза актера смотрят туда ,

Где лотос благоухает.

Это стихотворение Басе говорит нам, что актер всегда должен быть сконцентрирован на прекрасном и тогда его игра передаст очарование маски. Маска может раскрыть потаенное, скрытое в эстетической манере через осознание и воздействуя на чувства. Другой японский писатель Кавабата пишет о технике маски: «Маска оживает только в движении. Существуют термины затемнить маску, то есть наклонить ее вперед и она сразу же становится грустной и осветить маску – наклонить ее назад и она кажется веселой. Повороты вправо и влево называют принимать и отвергать. Сами названия в технике говорят нам о связи масок



с ритуалами богу солнца и о связи масок с движением — она оживает только, когда ее кто-то одевает и кто-то смотрит на нее». Действительно, маски важная часть ритуального театра. Она символ души, ее многогранности. Боги, стихии, предки, животные, великие ханы, знаменитые полководцы, сородичи, духи болезни и подземного мира — все это грани души человека. Душа как бы прячется за какой-то маской, меняя свои обличья в течении всей истории человечества. Маски Сибири — отображение духовных перерождений на протяжении всей истории сибирских народов.

Суровая природа Сибири — кумир поклонения ее народов. Вся жизнь состояла из ритуалов с масками. Маска через театральность своего образа выявляла красоту скрытого в ритуале. Через театральность масок художники прошлого добивались высокого эстетического воздействия на зрителей. Поклонение силам природы и воспевание ее красоты — главная тема ритуалов и текстов шаманов Сибири. Сунский философ Чжу Си писал, что небо не обладает способностью видеть и слышать, а получает эту способность благодаря человеческому сердцу. Значение маски в ритуальном действе — передать поэтичность мгновения, когда человек через свое сердце общается с силами природы.

Во всех ритуалах присутствует одно — жертвенность главной маски. Герой — бывшее жертвенное животное — продолжает жить. Одно из его современных масок — это маска Чарли — персонажа великого актера Чарли Чаплина. Интересно как описывает Чаплин тот момент, когда нашел свою маску. Она висела на вешалке, словно ожидая его. И когда он увидел ее — маска овладела им, а затем овладела всем миром. Маски словно живут сами по себе, и в них словно живет дух, спрятавшийся от какой-то коллективной угрозы, а став культом — дающий своим современникам надежду и силу для борьбы с этой угрозой. И тогда народу ничего не страшно — он способен выстоять перед угрозой так как видит правильного и неправильного кумира — маску. И тут хотелось бы привести еще одно стихотворение Басе о маске:

*Год за годом все то же,
Обезьяна толпу потешает
В маске обезьяны.*



Использованная литература:

1. Иванова С. В. Маски народов Сибири. – Л., Аврора, 1974.
2. Киселев С. В. Древняя история южной Сибири. – М., Академия наук СССР, 1951.
3. Культура индейцев. – М., Академия наук СССР, 1963.
4. Искусство народов Африки. – М., Искусство, 1975.
5. Цултэм Н. Монгольская национальная живопись Монгол Зураг. Улан-Батор 1986.
6. Sirkus kiertaa Suomea 1800-1914v. Sven Him Tampere, 1982.
7. Egyptiläinen ja itäinen maalaustaide Lausanne 198Qv, Hatices Nesrin.
8. Кинжалов Р. В. Культура древних майя. – Л., Наука, 1971.
9. Забалуев В. Н. Английская пьеса маска 16-17веков. М., ООО ВК, 2009.
10. Комиксы мирового экрана. – М., Искусство, 1966.
11. Фаюмский портрет. – М., Советский художник, 1965.
12. Волков С. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Limelight editions, 1979.
13. Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – М., Искусство, 1976.
14. Этнография детства. – М., Наука, 1988.



ПИСЬМА ЗИМНЕЙ ВОЙНЫ

1 явление

Появляется Абика.

Абика: Уходя на войну, Миша дал мне задание – все время пока его нет – вести дневник. Никогда этим я не занималась, но раз Миша хочет – стараюсь, записываю все, что происходит...

3 августа 1939 г. Сегодня я встала рано – Эльзочка не спит, плачет ... Мама ее покачала – успокоилась... Потом опять стала плакать – я ее взяла, дала грудь – она покушала и улыбнулась, лежит довольная... Потом сходила взяла по карточкам хлеба. Отстояла длинную очередь. Мама продала еще одно свое украшение и на это купила немного дров. Теперь будет тепло дома... Вечером приехали родственники из деревни, все ночевали у нас, играли в домино, пили чай, гуляли, а потом просили читать Мишины письма... Все очень волнуются за него. Утром они уехали...

4 ноября 1939 г. Идет снег, тихо... Легкий ветер сдувает сразу весь снег. Хочется спать, но сразу находит мысль – как там Миша – может ли он там уснуть? Я так надеюсь, что мы сможем вместе растить нашу дочку... Эльзочка требует к себе внимания – хочет играть с газетой и смеется от шуршания – голос у нее звонкий, я смотрю в ее глазки и все забываю...

2 явление

В поезде. Появляются Миша и Солдат.

Солдат: О чем пишешь?

Миша: Стихи.

Солдат: Поэт что ли?

Миша: Работаю в газете, пишу статьи, очерки и иногда стихи.

Солдат: Прочти-ка!

Миша: Это не по-русски, по нашему... и вообще это для моей жены.

Солдат: Красивая?

Миша: Очень... У нас только родилась дочка... Я пишу, чтобы имя ей дали – Эльза, что значит – счастливая...

Солдат: Вот поставим на место белофиннов и сможешь увидеть дочку.

Миша: Да, с фронта наверное писать нельзя, теперь только когда будем в Хельсинки – оттуда напишу новое письмо.

Солдат: Не успеешь и оглянуться!

3 явление

Музыка Красной Армии и танец красного коня. В конце конь проваливается под пед под артиллерийским обстрелом. Появляется Миша. Летаёт его письмо.

Миша: Милая Абика... Пишу тебе письмо с фронта... Вернее, я среди снега, лежу на голой земле и замерзаю, кругом финские кукушки снайперы... Никто не может поднять даже голову... Это какая-то ошибка... Почему они нас так встречают? А где же красные финны?... А может... если они нас не хотят – зачем же мы здесь?... Это – ошибка быть здесь!... Я наверное скоро умру – тут так холодно... Хочется спать, спать...

4 явление

Проходит белый конь. Все замирает как от холода. Звучит песня заключенных и появляется Чобал оол.

Чобал оол: Миша! Миша! Проснись!

Миша: Чобал оол! Здравствуйте!... Но вы же умерли?

Чобал оол: Ты сам сейчас умрешь если не проснешься!

Миша: Но мне так холодно, так холодно...

Чобал оол: Твое время еще не пришло – я сейчас скажу тебе на ухо – день твоей смерти... Запомнил?

Миша: Так скоро?

Чобал оол: Тебе надо много успеть сделать. Вставай. Помнишь как ты бахвалился своим родным: Я не я буду – если не возьму замуж единственную дочь Чобал оола!

Миша: А скажите, Чобал оол, это же была ошибка – что вы враг народа?

Чобал оол: А ты как думаешь?

Миша: Я?...



5 явление

Песня заключенных. Время переносится в 1937 г. Появляются Абика и Миша.

Миша: Абика, как ты?

Абика: Все хорошо... Маму жалко...

Миша: Ничего, все утрясется...

Абика: Да, конечно... Миша!... Я хотела спросить... Как твоя пьеса?

Миша: Она закончена...

Абика: Правда? Как хорошо! Папа был бы так рад! Ты же это о нем написал – о герое Гражданской войны, первом начальнике милиции, председателе колхоза, народном судье! Он так верил в тебя, Миша – говорил всегда – из Миши выйдет толк! Когда же ты отнесешь пьесу в театр?

Миша: А зачем?

Абика: Как зачем? Если в театре поставят пьесу про отца – то власти увидят и поймут как любили в народе моего отца, что... что это была ошибка считать его врагом народа!...

Миша: Ты правда считаешь, что товарищ Сталин может так ошибаться?

Абика: Нет, не товарищ Сталин... Но... Ты же не веришь, что мой отец – враг народа?

Миша: Я? ... Давай так – забудем об этой пьесе.

Абика: Миша!... Хорошо... Трудно нам будет жить... Меня никуда на работу не принимают, маму тоже, из квартиры нас выгнали – получается только ты и зарабатываешь...

Миша: Ничего, все образуется...

Абика: Миша, а может, я тоже какая-то нехорошая? Уже двух сыновей тебе родила – Клима и Льва и оба умерли маленькие, а? Простудились и умерли... Я их голоса все слышу, их глазеночки все вижу...

Миша: Абика!... Я тоже по ним скучаю...

Абика: Ой, Миша, поплачь, поплачь – тебе легче станет. Бедный, ты все это время все в себе носил, только меня все поддерживал, ох, Миша...



6 явление

Время переносится в 1939 г. Появляются Миша и Вадим в лесах Карелии.

Вадим: Привет.

Миша: Привет.

Вадим: Закурим?

Миша: Закурим.

Вадим: Меня Вадимом зовут.

Миша: Михаил.

Вадим: Я родом русский, а вырос в Финляндии, родители эмигрировали во время ещё Гражданской войны...

Миша: Против своих значит воюешь?

Вадим: Ну, как сказать, для меня Финляндия уже как Родина... Да и потом всех мобилизуют – тут особенно уже выбора и нет. Тебя вот спрашивали – хочешь или нет на войну?

Миша: Нет.

Вадим: Ну, вот и меня не спросили. А ты сам-то откуда?

Миша: Из Сибири.

Вадим: О, ты в лесу, наверное, ориентируешься? Я тут совсем заплутал – я человек-то городской – вообще тут ничего не понимаю...

Миша: А нашу колонну разбили, вот я тоже иду ищу наших...

Вадим: И понимаешь куда идти?

Миша: Мне туда, наверное...

Вадим: О, значит мне в другую сторону!

Миша: Вадим, спасибо и спасибо за курево.

Вадим: И тебе спасибо, Михаил.

7 явление

Появляется Абика.

Абика: 5 января 1940 г. Сегодня в кинотеатре показывали фильм о войне с белофиннами. Фильм был 1920 г. Ой, какая там страшная погода – всё время снег, ветер, холод... Как там Миша, у него ведь и так почки застужены, когда он ещё в деревне с конём провалился в реку зимой. Ели живой добрался



до жилого дома и с тех пор болеет... Зачем такого больного человека отправили на войну?... А после фильма несколько грузовых машин полных нашими молодыми парнями под звуки военного оркестра проехала на железнодорожный вокзал для отправки на фронт. Ребята запертые в кузовах улыбались и махали шапками – я им тоже помахала, а когда они проехали вдруг стало их так жалко, сердце прямо сжалось и я заплакала... Извините, что пишу все эти глупости...

8 явление

Появляется Матти. Бункеры. Летает письмо Матти.

Матти: Дорогая Хильда! У меня всё хорошо. Жив, здоров, очень соскучился по дому. Успеваешь ли ты по хозяйству? Как родители? Надеюсь, нас отпустят к весне. На линии фронта сейчас спокойно и я начал мастерить стулья, столы, табуретки. До рождества у нас был бой с русскими. Расстреляли колонну солдат. Когда подошли к ним, к нашему удивлению они не были русскими – все были как китайские. Это было так странно – у меня всё перед глазами эти тела и лица – откуда они? Почему их прислали сюда? Почему мы их расстреляли?словно произошла какая-то ошибка. Хотя, лучше об этом не думать. Мы солдаты и защищаем свою Родину. С приветом – твой Матти.

9 явление

Появляется Пекка. На крыше дома.

Пекка: Вот интересная ситуация, я простой рабочий коммунист Пекка, всю жизнь ненавидел буржуазию, всегда поддерживал Советский Союз. Как я должен сейчас поступить, когда отношения между нашими странами так накалились? Мне было семь лет, когда белые захватили мой родной город Тампере. Я помню, как белые пришли в наш дом и увели мою маму и отца... С тех пор я их больше не видел... Их расстреляли в ту же ночь, как и многих других родителей... Что же мне делать? Встать на сторону Советов? Может, сама судьба даёт мне шанс поquitаться с убийцами моих родителей?... Это ещё что за шум? О, самолёты и как их много! О, да это же советские самолёты! Ура,



товарищи!... Ой, что вы делаете?!... Зачем же бомбить город?!... Здесь же только мирное население!... Да что же это такое? Улетайте сейчас же!... Это ошибка!... Это ужасная ошибка!

10 явление

Появляются советские самолеты, сменяются картины боев на фронтах. Появляется Маннергейм.

Маннергейм: Несколько частей Красной армии нарушили границы Финской республики. Держите оборону. Линия Маннергейма спасет нас. Дети мои, вставайте! Вам нужно стать снайперами, взрывать керосиновыми бутылками танки врага, стать пулеметчиками в бункерах! За ваш труд я награждаю вас серебряным крестом Маннергейма.

11 явление

Картины боев продолжают. Советские войска отступают. Появляется Сталин.

Сталин: Товарищи генералы... я никак понять не могу – мы вывели всех врагов народа или нет? Ответьте, или дайте я вам подскажу – по результатам военной кампании в Финляндии можно судить или о плохом состоянии нашей рабоче-крестьянской Красной армии или о целом заговоре в высшем эшелоне армии. И об этом мы ещё поговорим.

Линия генерала Маннергейма... Это что значит – один белый генерал всех вас сотню красных генералов побил своей стратегической линией? Это – заставляет задуматься что лучше – один хороший генерал или сто плохих?

Идите и делайте свою работу – прорвите эту линию и не возвращайтесь без результатов – потому что я, Иосиф Сталин, могу вас простить и Центральный комитет тоже может вас простить, но простят ли вас наш советский народ и трудящийся финский народ? Думаю что – нет.

12 явление

Песня о Сталине. Советские войска вновь оживают. Появляется Генерал.

Генерал: Стройся! Всем взять за спину катушку кабеля.



Слушай мою команду – доставить кабель на тот берег реки и дать координаты вражеских дзотов. Вопросы? Вопросов нет. Выпить по сто грамм и приступить к заданию!

Урааа! (Пулеметная очередь) Вынырнула половина...

Урааа! (Пулеметная очередь) Вынырнула половина...

Урааа! (Пулеметная очередь) Вынырнуло двое...

Это коммунист Иванов и рядовой Шалгинов. Они вышли на тот берег... Шалгинов тащит Иванова на спине...

Они вышли к заданной цели...

Посылают координаты дзотов...

Навести орудия!... Огонь! Огонь! Огонь! (Звуки орудий).

Званием Героя Советского Союза награждён коммунист Иванов и почетной грамотой за храбрость рядовой Шалгинов.

Товарищ Сталин, докладываю – линия Маннергейма прорвана!... Наши войска наступают по всей линии фронта... Остановиться? Есть остановиться... Заключается мирный договор? Есть! Занять восточную Корею? Есть!... А восточную Карелию... Слушаюсь! Возьмем и восточную Карелию!

13 явление

Могилы советских и финских солдат. Через них пролетает письмо от Миши. Появляется Абика.

Абика: 25 февраля 1940 г. Сегодня Доброва принесла письмо от Миши. Там было написано – жив и здоров! Думаю, что прибудем домой уже через два месяца. Я сказала Эльзе, что ее папа скоро вернется домой и Эльза улыбнулась. Думаю, что он написал письмо примерно 7 февраля, значит, тогда он был точно здоров.

14 явление

Появляются Миша и Абика.

Абика: Ты опять пил?

Миша: Сыновья у нас не выросли, а дочка обязательно вырастит.

Абика: Ты где был?

Миша: Носил пьесу в театр – решили её ставить к 10-летию области!



Абика: Это пьеса «Последний шаман»?..

Миша: Теперь она будет называться «Акун», но это всё та же пьеса.

Абика: Ой, Миша!... А как мама обрадуется!..

Миша: Давай поиграем на балалайке и гитаре!

Абика: Давай, а Эльзочка потанцует!.. Ой, ты так кашляешь! Может в больницу сходишь?

Миша: Времени нет совсем – так многое надо успеть сделать... Очерк ещё дали написать о колхозном строительстве в газету, а тут эта повестка пришла – явиться в НКВД.

Абика: В НКВД?

Миша: Объяснительную написать. Понимаешь, у меня в статье ошибка вышла в слове Сталин. Вместо Сталин шифровальщик набрал Сралин.

Абика: Ой, Миша!.. Что же ты наделал?

Миша: Да ничего... Ошибка... Ну ладно, я пошёл.

Абика: Миша!..

Миша: А ты только представь лицо брата Парфирия, когда он прочтёт в газете мою ошибочку?

Абика: Ой, Миша, ты смешной!... Лицо Парфирия.

14 явление

Появляется Абика.

Абика: Вот как описал день премьеры спектакля по пьесе Миши режиссёр: «Премьера стала праздником. Актёры играли выше всяких похвал. Некоторые из них потрясли органичностью и жизненной правдой. Саргова, игравшая мать Казанака, сцену плача над умершим сыном провела с такой силой и внутренней глубиной, что не было ни одного в зале кто бы не вытирал слёзы после этой сцены. После спектакля нам была устроена продолжительная овация. Занавес открывался несчётное количество раз. Никто не расходился. Все поняли – наконец родился национальный театр, о котором так много мечтали».



15 явление

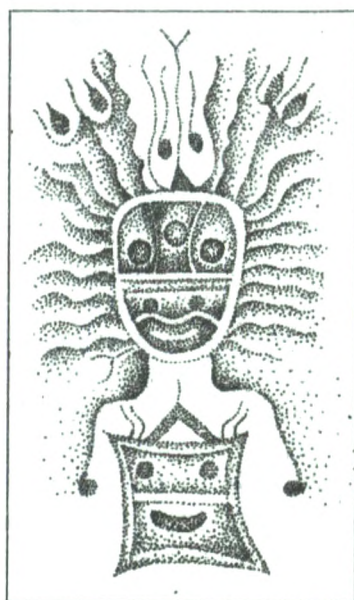
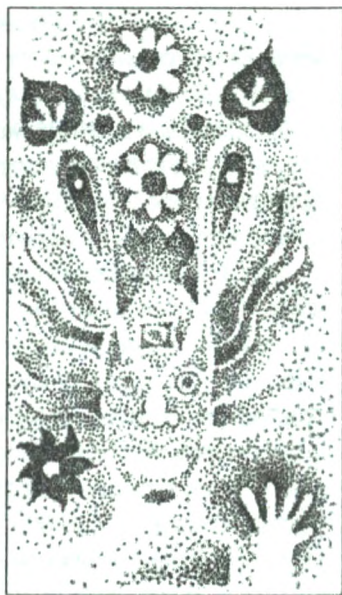
Мелодия Интернационала. Открывается красный занавес перед афишей спектакля «Акун». Абики танцует с занавесом, пока он неожиданно не опрокидывается.

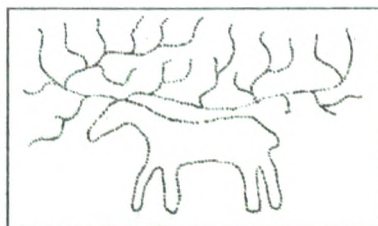
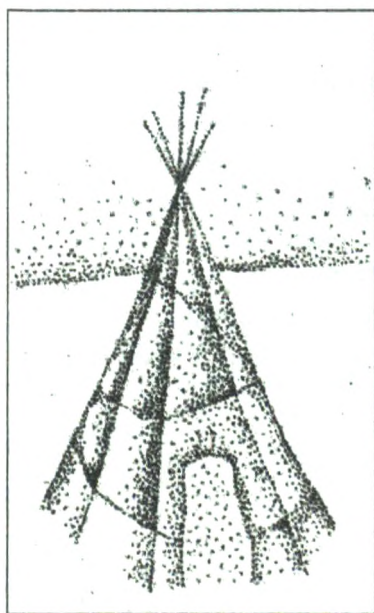
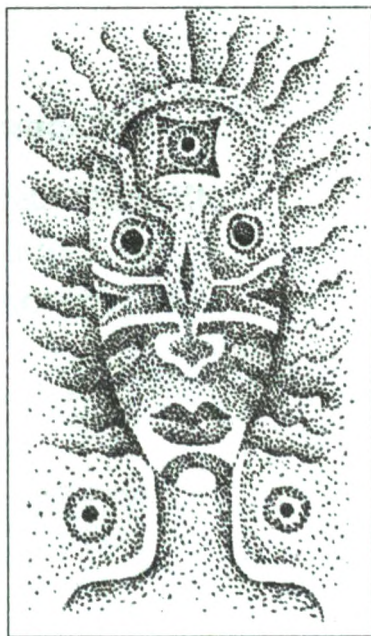
Абики: Да, спектакль получился, но здоровье Миши резко ухудшилось и через месяц его не стало... Умер он в Красноярске, и его тело встречать на Абаканском жд вокзале пришло очень много людей. На морозе все стояли и ждали... Но вагон с телом Миши почему-то отцепили на другой станции, и этот вагон пришёл в Абакан только через два дня. Но люди не расходились. Я даже и не подозревала как его любят в народе.

А доченька моя Эльзочка вот так, в один год и шесть месяцев стала сиротой... Пусть Небо над головой её будет открыто, пусть земля по которой она ступает будет твёрдой. Пусть она будет счастливой!..

Письмо Миши кружится над кроватью Эльзы и улетает. Освещаются картины с фотографиями Миши, Абики, Чобалола, со спектакля «Акун» и в конце фото Абики и маленькой Эльзы. Звучит музыка из пьесы «Акун».







Карим Чарков
ШАМАНСКОЕ ДЕЙСТВО:
эволюция и
театральность форм

Рисунки Александра Доможакова

Компьютерное обеспечение: *Дувакина Н. М.*

Оформление по материалам INTERNET

Подписано в печать 27.08.2019.

Формат 60х90 1/16.

Усл.печ.л. 10,15. Уч.-изд.л. 10,25.

Тираж 100 экз.

Св-во № 1051901115200 от 22.12.2005.

Отпечатано с оригинал-макета на ризографе «RISO»,
г. Абакан, ул. Промышленная, 31,
тел. 8-923-390-33-63

