

КАРИМ ЧАРКОВ

Сибирский эпос



909125

82.3(253)-004.7
4-80

Карим Чарков

Сибирский эпос

ТЕАТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

909125 КХ-4/3

ГБУК РХ
"НБ им. Н.Г. Доможакова"



Абакан • 2023

УДК 821.161.1

ББК 84 (2 Рос.-Хак.=411.2)6 – 5

Ч-20



Чарков К. В.

**Сибирский эпос. Театральный анализ. – Абакан: ООО
«Книжное издательство «Бригантина», 2023. – 224 с.**

© К. В. Чарков, автор, 2023.

Предисловие

Новая книга Карима Чаркова «Сибирский эпос (театральный анализ)» включает 6 самостоятельных статей:

1. Кукольность миниатюр рукописи поэмы «Шах намэ» 1333 г.
2. Образ куклы в угро-финских сказках Сибири.
3. Сибирская сказка (театральный анализ).
4. Сибирский эпос (театральный анализ).
5. Уходящие письма (Ырых пичик) (театральный анализ).
6. Эпитафии на камнях (театральный анализ).

Однако эти статьи объединяет единая, сквозная тема, посвященная поиску общих корней, появлению на Евразийском пространстве древнего театра, основанного на древних эпических сказаниях.

В 2019 г. вышла книга Карима Чаркова «Шаманское действо: эволюция и театральность форм», посвященная 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. Уже почти 30 лет он пишет пьесы, основанные на древнехакасских и исторических мотивах, и сам же ставит их. Так, его спектакли «Любовь Чингисхана» (1996) и «Слеза огня» (1998) стали лауреатами премий на Международных фестивалях «Туханлык» (Уфа, 1996) и «Науруз» (Казань, 1998).

Ряд пьес Карима Чаркова переведены на разные языки народов мира, так, «Сын турпана» – на финский, «Слеза 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, 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.

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.

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

В. Н. Тугужекова, д.и.н., профессор

КУКОЛЬНОСТЬ МИНИАТЮР РУКОПИСИ ПОЭМЫ «ШАХ НАМЭ» 1333 г.

Введение

Мне в руки попала книга «Миниатюры рукописи поэмы «Шах намэ» Фирдоуси 1333 г.» с комментариями А. Т. Адамова и Л. Т. Гюзальяна. В этой рукописи приводится 52 миниатюры к поэме. И при постепенном прочтении и просмотре этих миниатюр меня не покидало чувство чего-то знакомого в этих рисунках. Авторы комментариев считают, что это одна из самых архаичных версий миниатюр Среднего Востока. И сравнивают этот стиль изображения с наскальными, пещерными работами неизвестных мастеров Ближнего Востока и ищут истоки этого стиля в найденных керамических изделиях, на которых предположительно изображаются сценки из этой легендарной поэмы. Все это имеет смысл и очень интересно. Но меня, как профессионального работника театра кукол, привлекли к себе сценки миниатюр с изображением кукол. И эти куклы изображаются в таком же стиле, как и живые люди. Авторы комментариев считают что это проистекает из-за того, что для художников этих миниатюр это было неважно, для них служил примером наскальный примитивный рисунок поэмы, и они считают, что вообще мастерство этих художников было не на очень высоком уровне. С этими оценками тоже не поспоришь. Но я опять же, как кукольник, попробовал взглянуть на все изображения миниатюр как на изображение кукол, а не живых людей. Как в свое время в древнем Египте художники рисовали богов с мистерий, которые видели на празднествах, в которых актеры или жрецы одевались в маски богов, – так и в этом случае вполне логично было бы предположить, что для художников этих миниатюр инспирацией служило театральное кукольное представление поэмы «Шах намэ». А надо сказать, что образ куклы был очень распространен в литературе народов востока. Например в знаменитом романе Кореи – Хон

Гиль Дон – герой создает нескольких кукол и сделав какое-то волшебство, делает эти соломенные куклы похожими на себя, чтобы враги думали, что он одновременно находится во всех провинциях Кореи. В арабском сборнике сказок «Тысяча и одна ночь» – шумерский мудрец создает эбенового коня, способного подниматься в воздух и летать с помощью рычагов. С помощью этого коня герой сказки находит свою возлюбленную, а в дальнейшем и свой дом. В знаменитом грузинском рыцарском романе Амиран Дареджиани герой сражается с бронзовыми воинами, способными пускать стрелы и рубиться на мечах. Эти механические куклы охраняют вход в волшебную страну, в которой находится невеста Амирана. В этом сражении ему удается победить только после того, как он находит и убивает предводителя этих бронзовых кукол. – после чего вся армия этих воинов останавливается. Это интересно в сравнении с образом кукольника, который водит свои куклы – если не будет кукольника, его куклы замрут. А в дальнейшем сюжете Амиран едет освобождать чудесный сад, который охраняется от людей бронзовыми механическими драконами. Там повторяется та же история, что и с бронзовыми воинами, – только убив ведущего бронзового дракона он добивается победы – все остальные драконы замирают и разрушаются. В этом же списке восточных литератур можно отнести и знаменитый китайский миф о Муване, получившим в дар куклу, способную петь, танцевать настолько правдоподобно что герой мифа был готов казнить кукольника создавшего эту театральную марионетку. И только после того, как кукольник сломал свою куклу и показал как она устроена и двигается – его пощадили и высоко оценили его искусство. Поэтому поэма «Шах намэ» с ее историями о куклах не была исключением, а скорее использовала любимый читателями сюжет. Поэтому вполне логично было бы предположить, что и в оформлении иллюстраций к литературным произведениям могли использоваться изображение кукол из кукольного театра. Вот этот вопрос главным образом я и хотел бы рассмотреть в данной работе.

История рождения поэмы

Как сам пишет поэт Фирдоуси, он закончил свой труд в 1010 г. н. э. Эта поэма – история иранского государства, собрание его мифов и историй с древности и до самого 7 века, т. е. до арабского завоевания. Кстати и арабское завоевание также освещается в поэме и в иллюстрациях к ней. Обычно исследователи советского периода акцентируют внимание на то, что Фирдоуси написал свою поэму против тюркских завоевателей Ирана и описывает арабское завоевание своей родины дикими кочевниками – подразумевает под этим варварских кочевников тюрков, правивших в это время его страной. Это предположение, конечно же, имеет право на существование. Но мне, честно говоря, не совсем понятно, почему поэт не продолжил свое повествование и до тюркского завоевания? Мало того, он посвящает свою поэму тюркскому кагану Махмуду Газневи, правившем тогда в его городе. Если бы это произведение имело антитюркский подтекст, то стоило бы делать такие посвящения, причем вполне официально на титульном листе? На мой взгляд это выглядит странно и больше похоже на то, что сами эти исследования писались с целью антитюркской пропаганды. Но сам факт написания и издания книги об иранском государстве в эпоху тюркских правителей говорит о том, что существовала определенная свобода написания и издания таких книг. И эта свобода проистекала в том, что в отличие от арабов тюркские народы исповедовали многие религии, причем ядро простого народа продолжало оставаться приверженцами старой веры – культу Неба (тенгрианство). И вот эта старая вера культа неба имела много общего со старой верой иранских народов – культ солнца (огня – зороастризм). Поэтому искусство, литература Ирана были понятны и интересны прибывшим из Центральной Азии племенам. В отличие от арабских завоевателей, которые стали повсеместно уничтожать материальную и духовную культуру Ирана, связанную со старой верой, тюркские завоеватели удо-

влетворились получением налогов с населения и с интересом впитывали в себя окружающую их новую культуру. Это даже привело к тому, что многие тюркские государства (например государство енисейских кыргызов) стали на официальном уровне исповедовать культ огня (зороастризм, манихейство), перенимая эти знания из старой веры древнего Ирана. Мало того, для тюркских поэтов, писателей литературным обязательным языком становится на многие века язык фарси – древний литературный язык Ирана, на котором и по сей день говорят все народы ближнего и среднего востока как на интернациональном языке общения. Поэтому поэт Фирдоуси адресовал свою книгу на языке фарси не только своим единоплеменникам, но и соседним тюркским народам и другим народам, понимающих этот язык, исповедующих ту же старую веру, которая описывается в поэме «Шах намэ». Отсюда и огромная популярность сопутствующая этой книге и ее невероятная распространенность среди близ лежащих Ирану территорий. И поэтому я тут предположу, что всю историю поэмы «Шах намэ» Фирдоуси выстраивал таким образом чтобы она была интересна и популярна не только среди персов, но и среди тюрков. Как известно, вся поэма строится на противоборстве персов с Тураном (древним мифическим государством тюрков). Но в отличие от других поэтов, Фирдоуси создает характеры туранских богатырей, правителей и т. д. равными с персидскими героями древности. Мало того, очень часто герой рождается от смешанного брака (персидский богатырь и туранская красавица) или даже сами правители Ирана (персидская принцесса и туранский принц). Рождение героев враждебного стана равных по силе и уму, по благородству и силе характера – явление необычное в литературе тех времен. В России такое противоборство Руси с тюркским миром с древних времен также прослеживается в былинах, сказках, произведениях литературы, искусства, истории. Но до уровня поэмы «Шах намэ», на мой взгляд, русская культура доходит в конце 19 века в опере Бородина «Князь Игорь». В силу близости времени создания этой оперы нам

известно, что главным фактором в создании этой оперы был смешанный брак родителей композитора (отец русский и мать татарка). Из-за этого Бородин создает с любовью оба лагеря враждебных сторон. Несмотря на просвещенный конец 19 века, Бородин именно из-за такого равноправного описания – трактовки лагерей воюющих сторон получает много критики в свой адрес от официальной печати. О Фирдоуси мы не знаем многого. Но одно ясно – власти его не трогали, хотя бы в силу того что в то время иранцы не являлись правящим народом, а свою поэму он посвящает тюркскому кагану и таким образом пытается обезопасить свой труд. Махмуду Газневи поэма не понравилась и он раскритиковал ее. Обиженный поэт пишет памфлет на правителя и уезжает в эмиграцию из родного города на многие года в Багдад. И только после смерти Махмуда Газневи поэт возвращается в родной город Тус. Как видим бежать поэту пришлось не из-за содержания его поэмы, а из-за написанного едкого ответа правителю, т. е. всему причиной был характер самого Фирдоуси, не сумевшему смириться с глупостью и непониманием литературы Махмуда Газневи.

Теневой кукольный театр Центральной Азии

Исследователь турецкого кукольного теневого театра «Каратегез» профессор Анд считает, что этот вид кукольного театра зародился в Центральной Азии у тюркских племен из их шаманского действа, в котором шаман для обозначения своих духов-помощников использовал куклы в виде теней. Эти куклы делались из верблюжьей и бычьей кожи и раскрашивались для просвета. Такого же мнения придерживается и российская исследовательница арабского теневого театра – Путинцева. Она считает, что арабский и греческий теневой театр появляются от тюркских кочевых племен, пришедших из Центральной Азии.

По давней традиции по истории кукольного театра Европы считается, что теневой театр зародился в Китае, так как именно эмигранты из Китая в 18-19 веках привезли этот вид

театра в Европу, и из-за этого этот вид театра часто называется китайскими тенями. Это странно, потому что с теневым кукольным театром Европа познакомилась очень давно, со времен турецких завоеваний, а в Греции развился свой национальный театр теней, ведущий свою генеалогию от турецкого «Караге-за». Два главных персонажа этого театра – два друга, Хадживат и Карагез. Обычно имя Хадживат относят как производное от слова хаджи – человек, совершивший хадж – паломничество в Мекку. И от этого этот герой очень начитан, имеет хороший литературный язык и видит все как бы в голубом свете. У меня в этом отношении есть своя мысль – мне кажется, что имя Хадживат происходит от слова Хайджи – сказитель, рассказчик эпоса, исполняющий сказ горловым речитативом. Слово хайджи и по сей день название сказителей у тюрков Саяно-Алтая. А имя Карагез – переводится как Черный глаз. Этот персонаж говорит горловым грубым голосом, скептик, все видит так сказать в черном свете, но в то же время в его словах всегда есть истина народной мудрости. Диалоги этих двух героев составляют главную канву всех сценариев этого театра. Причем Хадживат обычно всегда приходит под окна дома Караге-за и начинает звать его куда-нибудь, а Карагез не хочет выходить, спит или ругается. Наконец он выходит и они начинают что то обсуждать, и обычно реплики Караге-за – это то, над чем всегда смеется зритель, то что зритель как бы ожидает услышать мнение этого персонажа. На мой взгляд, перед нами образ древнего духа-помощника шамана. Сказитель (хайджи) при исполнении теневого спектакля в древние времена по всей видимости вызывал, как это делал шаман духа, чтобы услышать его мнение на разные интересующие его вопросы или вопросы у зрителей, и изображал в виде теневой куклы появление этого духа и сам же озвучивал голос его роли. Этот дух имел ворчливый характер, его всегда приходилось убаживать, подкармливать, уговаривать, чтобы он наконец соизволил появиться и дать ответы на все вопросы. Со временем этого духа называли Черный глаз (Карагез) по-

тому, что он как бы занимался чем-то магическим, видел то, что не видели обычные глаза, мог понять то, чего не могли понять обычные люди. Это найденное мной объяснение имени Хадживата и сценок Карагеца – подтверждение того, что теневой кукольный театр зародился у кочевников Центральной Азии. При установлении династии Тан в Китае, которая имела тюркское происхождение (от енисейских киргизов), в Китай проникает этот вид искусства театра и очень развивается там, но куклы продолжают делать из верблюжьей и бычьей кожи. При династии Тан теневой театр проникает и в Индонезию и развивается там до своего совершенства. Но название театра остается тюркского происхождения – ваяннкулит – театр теней (кулит – келек – тень с тюркского языка).

Также нам известен один из древнейших эпосов древних тюрков Коргай. Этот эпос тюрки переняли у своих предков сибирских скифов. Главный герой эпоса Коргай (видящий с тюркского языка), первый шаман, создавший равновесие между миром живых и мертвых. Возможно, что имя Коргай и Карагец – синонимы, означающие одно явление. Тогда дух, которого вызывает хайджи в своем выступлении, может быть духом первого шамана.

В сюжетах поэмы «Шах намэ» приводится два сюжета с изображением ритуальных и механических кукол. В первом сюжете главный герой поэмы богатырь Рустем рождается в отсутствии своего деда Сама, находящегося по велению шаха в дальнем походе. Чтобы дать деду представление о внуке, мастера из шелка, шерсти и меха фигуру младенца в рост. Ее сажают в окружении слуг на коня гнедой масти, вставляют ей под мышку копье и вкладывают в одну руку палицу, в другую – повод коня. Водрузив это изображение Рустема на быстроногого верблюда, отправляют его деду. Сам остается очень доволен портретом внука, особенно тем, что находит в нем сходство с собой.

В этом описании куклы Рустема мы видим, что куклу делают из тех же материалов что и в 19 веке куклы-обереги у сибирских тюрков. В эпосе народов Саяно-Алтая, часто у

героя, ведущему многолетнюю войну в далекой стране-мире, рождается сын или внук, который после рождения сразу же садится на коней и спешит на помощь своим родителям. При его появлении у героя появляются новые силы для битвы и они как бы все вместе одерживают победу над врагами. Причем часто эти младенцы оказываются без одежды и после победы над врагом мчатся прочь от героя-родителя, так как к этому времени уже начинают стесняться своей наготы. Поэтому в этой версии младенец оказывается богато одетым и в окружении слуг – чтобы не убежал. Возможно, в древние времена изделие и отправка таких кукол младенцев была в практике у кочевых народов, ведущих долгую войну вдали от дома. Эти куклы приносили в себе как бы дух новорожденного и вливали силу в бойцов их родителей.

Вторым сюжетом в поэме «Шах намэ» с использованием кукол является сцена, изображающая то, как пятеро иранских воинов прибывают к византийскому императору с просьбой от шаха о военной помощи. Император решает испытать образованность и смелость прибывших. Он велит соорудить группу кукол, изображающую его скорбящую по преждевременно скончавшемуся мужу дочь в окружении придворных дам и прислужниц. В отличие от всех остальных фигур, скорбящая царевна отвечивала входящим поклон, проливая из одного глаза слезы и утирала их. Выдав фигуры кукол за живых, император направляет в помещение где они были расставлены сначала одного из иранцев, потом трех других и, наконец, последнего с просьбой воздействовать на его дочь так, чтобы она заговорила. Первый и следующие трое иранцев, не добившись результата, возвращаются к императору смущенными и признаются в беспомощности. И только пятый, присмотревшись к ограниченному и однообразному движению фигуры, понимает, что она кукла, и, вернувшись к императору, докладывает ему со смехом об этом. После этого военная помощь снаряжается и отправляется на помощь шаху.

Мы видим в этой сцене удивительное искусство мастеров

Византии, способных создавать механические куклы которые обманывают людей своими движениями. Я предполагаю, что у императора была где-то потайная дверь с глазком, через который он и его придворные наблюдали за этой сценой – им было очень весело! Но драматичность ситуации, при которой была так необходима помощь, – создавала из этой шутовской забавы у читателей чувство страха от этих механических кукол и чувство сопереживания своим соплеменникам. Византия всегда пользовалась славой хитрых манипуляций, искусством обмана и создания иллюзий. Через эти механические куклы Фирдоуси прекрасно изобразил эту как бы внутреннюю сущность византийских правителей, они словно сами эти куклы – без чувств и ответственности, для которых все вокруг забава. Но когда сметливый посол замечает, что его разыгрывают – все чары словно сами испаряются, к нему начинают относиться серьезно. Т. е. кукла здесь выступает и как орудие испытания ума человека – только умному союзнику, способному отличить ложь от правды, куклу от человека – византийский правитель может довериться и оказать ему свою военную помощь.

Таким образом в поэме мы видим два типа кукол – механическую и тряпичную, созданную для ритуальных целей. Причем более простая тряпичная кукла с изображением младенца Рустема изображается в первой части поэмы, а более сложная механическая кукла принцессы – в последней части. Проходит как бы время целого произведения, за это время дух младенца, заключенного в кукле, – может развиваться в такого славного богатыря-героя, каким стал Рустем, и стать великим человеком или остаться куклой, усложнившейся лишь технически, как кукла принцессы, чтобы обманывать и конфузить окружающих, но которая оказывается смешной и жалкой, когда люди увидят, что она лишь кукла. Фирдоуси как бы говорит нам, что если младенец не вырастит в человека, то даже сидя на троне он останется лишь куклой. Последний богатырь-герой Рустем умирает от предательства собственной родни – на престоле сидят люди-куклы – вот что приводит

государственность Ирана к падению и вырождению, и как результат этого – арабское завоевание. Таким образом, изображение кукол в поэме очень символично и объемно. Это как бы два маленьких, но очень запоминающихся момента, заставляющих задуматься о смысле произведения.

Империя Чингисхана и зарождение миниатюр

Через два столетия после издания поэмы «Шах намэ» политическая ситуация на Ближнем и Среднем Востоке кардинально изменяется. Империя Чингисхана включает в себя огромные территории с их народами, культурами и вероисповеданиями. Монголы исповедуют ту же старую веру в культ неба, которую когда-то исповедовало большинство тюрков и схожесть с которой имеется и у древнего Ирана. И вот через какое то время завоеватели захотели ознакомиться с этими землями и их культурой. В Китае для этих целей зарождается и развивается китайский оперный театр, в котором в доступной форме и очень эмоционально рассказываются история, мифы, сказки, эпос монгольских, тюркских и китайских народов. Театр при монголах пользуется невероятным успехом и особенно сценки с показом боевых искусств и героических историй. Театральная история становится как бы главным проводником знаний о культуре завоеванных народов, через театральные постановки монголы узнают богатую литературу Китая, Ирана, Индии, арабских стран, Дальнего Востока, Европы и т. д. В этом развитии, на мой взгляд, в это время участвует и тюркский теневой театр Центральной Азии. И вот через какое-то время появляется желание у зрителей ознакомиться и с самими литературными источниками так полюбившихся им спектаклей. Но монголы в своем большинстве не знают грамоту соседних покоренных ими народов. И поэтому они начинают заказывать себе иллюстрации театральные постановок, чтобы через рассматривание этих картин иметь возможность насладиться литературными шедеврами. На мой взгляд, заказываются в это время и картинки с кукольного теневого театра. Вот так зарождается и развивается

искусство миниатюры Среднего Востока, которая заполонила собой литературные манускрипты. Постепенно появляются целые энциклопедии в миниатюрах, рассказывающих о флоре и фауне новых земель, об обычаях и костюмах народов, о географии новых территорий и т. д. А в 1307 г. в городе Тебризе историком Рашид уд Дином была издана книга миниатюр под названием Джамиуттаварих (собрание летописей), в которой описывается история монгольского государства. Появляются поэмы-миниатюр о Чингисхане и его приемниках, о Тамерлане и др. великих ханах монгольской империи, которые достигают своего пика развития в эпоху державы Великих моголов в Индии в поэмах-миниатюрах в виде воспоминаний от первого лица (Бабурнамэ и др.), в которых искусство миниатюр Среднего Востока переплетается с европейской школой живописи эпохи ренессанса и китайской школой живописи эпохи Цинь, что дает невероятный результат в искусстве живописи востока. Но это все в будущем. А пока мы имеем данные о зарождении школы миниатюр на Среднем Востоке (территории современного Афганистана и Средней Азии), в которой переплетаются техники живописи Дальнего Востока, Индии и Ирана. По всей видимости, в этих школах миниатюр были собраны художники из разных стран (мы знаем из истории, что монголы всегда собирали в завоеванных ими городах в отдельные группы художников и ремесленников). И вот дальше идет уже мое личное предположение, что этим мастерским художников делались заказы для миниатюр к литературным произведениям не только с драматическим театром, но и с кукольным. На мой взгляд, таковой кукольный театр, зародившись среди кочевников тюрков, мог со временем развиться в городах Среднего Востока, куда постоянно эти кочевники стали переселяться, и фигуры этого театра могли как бы копировать костюмы и декорации драматического оперного театра. И в период уже монгольской империи эти кукольные театры делали фигурки с декорациями на самые разнообразные литературные произведения и в первую очередь на местную классику – поэму

Фирдоуси «Шах намэ». И когда стали выпускаться книги с миниатюрами этой поэмы вполне логично заключить, что они рисовались художниками с фигур этого теневого театра. Во всяком случае при рассмотрении миниатюр к поэме «Шах намэ» 1333 г. мы видим насколько кукольными выглядят фигуры персонажей. Сами исследователи этих миниатюр пишут, что они выглядят деревянными и заключают, что причиной тому неопытность художников или что художники делали копию рисунков с каких-то неизвестных нам пещерных наскальных рисунков с изображениями к поэме «Шах намэ». Конечно, это предположение возможно, но также возможно и то что эта деревянность фигур – точная копия кукол теневого театра. Причем интересно то, что в двух миниатюрах с изображением кукол Рустема и механической куклы принцессы мы видим совершенную идентичность изображения этих фигур с фигурами живых людей. Художники как бы даже не посчитали нужным хоть как то выделить разницу между фигурами кукол и людей. А это вполне логично выглядит, если они делали копии для заказчиков любимого им кукольного спектакля. При рассмотрении всех 52 миниатюр этого цикла именно с позиций того, что это кукольный спектакль, нам становится понятной и их оформление – дома, деревья, горы, реки, сценки сражений, пещера, колодцы, подземелья, дворцы и т. д. Все эти оформления очень схожи с оформлением теневого театра «Карагез». Тут можно при желании сделать подробную таблицу этих сравнений. Но это не входит в задачу данной статьи. А вот рассмотрение двух первых миниатюр этой поэмы очень интересно. Их название – «Прием Махмуд шахом монгольских послов». Из самого сюжета этих миниатюр уже понятно, что они созданы в современную эпоху для художников, т. е. они никак не могли срисовываться с каких-то древних пещерных рисунков. А выполнены они в той же манере письма, что и все остальные миниатюры поэмы. Единственное отличие в оформлении – эти две миниатюры, занимая фронтиспис, обведены рамкой. Эта рамка, кстати говоря, очень напоминает собой рамку – экран теневого кукольного

909125

театра «Карагез». Именно тюркские кукольники, знающие как родной язык фарси, могли пересказывать и показывать монголам поэму «Шах намэ». Немаловажную роль в создании книг с миниатюрами имела техника использования для трафаретов шкур северного оленя, что стало возможным при стабильном торговом обмене в эпоху монгольской империи. Эта техника сохранилась до самого конца производства миниатюрных книг уже во времена великих моголов в Индии. И тут есть, на мой взгляд, определенная отсылка к теневому театру. Дело в том, что на севере кожу шкуры оленя растягивали и использовали для увеличения солнечного света в помещении. Потом эта техника развилась в украшении этих кож рисунками, т. е. вполне возможно, что кукольники использовали кожу оленей для экрана своего театра. И от них уже этот материал попал в руки художникам-миниатюристам.

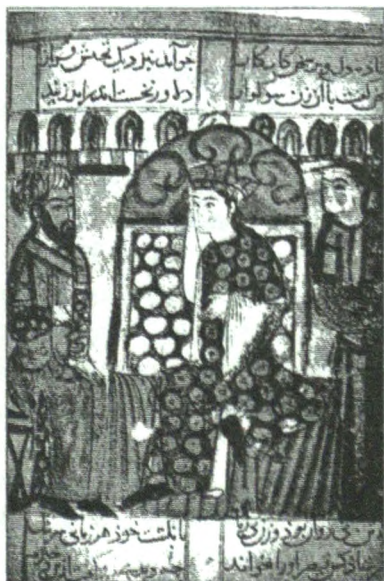
Вообще обычно искусствоведы рассматривают рождение миниатюр Среднего Востока как синтез живописи Китая, Ирана, Византии и Индии. Но никогда не рассматривался вопрос синтеза кукольных традиций этих стран, которые как бы и явились толчком к этой живописи. А кукольные традиции этих стран очень разнообразны, и они все, конечно же, повлияли на развитие теневого кукольного театра Центральной Азии. Это прежде всего театр марионеток Китая, который развился с древнейших времен (легенда о Муване) и прекрасно копировал в своих движениях песни, танцы, бойцовские сражения. В поэме «Шах намэ» на миниатюрах видно, как, например, куклы воинов-всадников, ведущих поединки друг с другом как будто вот-вот запрыгают на нитках как марионетки сицилийского театра марионеток. Вот только одежды воинов во многом заимствованы с доспехов монгольских воинов. Тряпичные куклы Ирана и механические куклы Византии уже нами описаны, а вот с Индией у нас отдельный разговор. Дело в том, что традиционно в древней Индии выступления эпоса Махабхарата многие недели по ночам изображаются теневым кукольным театром. В Индийском эпосе, как и в

«Шах намэ», – два лагеря героев, ведущих непримиримую войну. Но в отличие от «Шах намэ» – Махабхарата четко поделена на добро и зло. И в ней обильное количество духов – злых демонов-ракшасов, богато украшены куклы сил зла. Особенно сильно индийский кукольный театр воздействовал на кукольную традицию Индонезии, но и в «Шах намэ» мы можем увидеть, особенно в изображении кукол демонов, животных, каких-то фантастических существ – сильное влияние южных соседей-кукольников. А также сама идея возможности иллюстрированного исполнения такого большого произведения как Махабхарата возможно была взята кукольниками Центральной Азии на вооружение из индийской традиции. На мой взгляд, копирование теневых кукольных фигур в иллюстрациях поэм художниками применялось только при начальном этапе развития миниатюр. Со временем, когда были переведены на монгольский язык все самые известные поэмы и сами потомки кочевников уже свободно стали читать на фарси и арабском языках, в миниатюрах стала преобладать художественная живопись. Сборник миниатюр поэмы «Шах намэ» 1333 г. – один из редких сохранившихся сборников миниатюр, в котором можно увидеть целый спектакль теневого кукольного театра Центральной Азии, зафиксированный в миниатюрах.

Заключение

Театр – очень эфемерное явление искусства. Оно как бы собирается по крупицам воедино и потом распадается на мелкие кусочки невидимые для глаза. В прекрасном китайском фильме о кукольнике теневого театра показано, как он на протяжении множества лет совершенствует свое искусство рассказчика и кукольника, а потом в одно мгновение он сам своими руками бросает свой ящик с куклами в костер культурной революции. Куклы сгорают одна за другой. Ничего не остается от целой жизни, эпохи. На смену дня приходит ночь, на смену жизни – смерть. И именно в эти моменты – вечером и ночью, в дни похорон – кукольники исполняли теневые ку-

кольные спектакли. Их целью были какие-то древние традиции, связанные с ритуалами, с культом предков и т. д. Но главным тут было во все времена – надежда на будущее. Театр давал надежду на лучшее будущее, на то что обязательно наступит новый день, новая жизнь. Я перелистываю сборник миниатюр и думаю, сколько же это поколений людей просматривали его, сохраняли бережно от времени, наслаждались их красочностью. И, как я сейчас, что-то придумывали, фантазировали, открывали для себя. Психоаналитик Франкл писал, что всякая идея человека имеет право на существование, если она что-то как бы открывает, находит и это открытие ощущается людьми на чисто интуитивном уровне верной, как два плюс два будет четыре и никак иначе. Эти слова Франкла дали мне смелости для написания этой статьи. Я просматриваю миниатюры этого сборника и как-то ощущаю большое чувство отрадности от того что передо мной разворачиваются сценки того самого теневого театра кочевников Центральной Азии, о котором пишут в своих работах исследователи театра и от которого ничего не осталось в виде хоть какой-то частички материальной культуры.



Литература:

1. А. Т. Адамова, А. Т. Гюзальян. Миниатюры рукописи поэмы «Шах намэ» 1333 г. – Ленинград: Искусство, 1985.
2. Lubor Hajek Indian miniatures of the Moghul School Spring Books. – London, 1960.
3. А. А. Иванова, Т. В. Грек. Альбом индийских и персидских миниатюр 16-18 вв. – Москва: Восточная литература, 1962.
4. Моса Хонели Амиран Дареджаниани. – Тбилиси, 1965.
5. Классическая проза Дальнего Востока. – Москва, 1975.
6. В. Франкл. Человек в поисках смысла. – Москва, 1990.
7. Книга тысячи и одной ночи. Т. 4. – Художественная литература, 1958.

ОБРАЗ КУКЛЫ В УГРО-ФИНСКИХ СКАЗКАХ СИБИРИ

Игра со смертью

Введение

Образ кукол в сибирских сказках очень разнообразен и ведет свое начало с древних ритуалов Сибири. Особый интерес к образу кукол в народных сказках появляется после появления в художественной литературе образа механической куклы. Появилась естественная потребность в анализе феномена такого художественного образа и его развития в историческом процессе. И как мы можем заметить, сюжет создания человеком существа себе подобному известен еще с античных мифов. Но в этих сюжетах создателями этих кукол являлись всегда необычные люди, приближенные в силу своей деятельности к магии или к чему то божественному – это кузнецы, поэты, художники или маги-волшебники. В сибирских же сказках создателями оживающих кукол являются обычные люди – часто ничем не отличающиеся от своих соседей. В этом отношении интересна история, записанная японским писателем Исхаку (17 в.) о традиции игр в богатых самурайских домах – когда доставалась из шкатулки красивое изображение – кукла девушки и все женщины дома по очереди, взяв эту куклу, рассказывали какую-то историю из своей жизни. При этом куклу или нежно гладили или с силой били – в зависимости от настроения хозяйки дома, которая устраивала эти посиделки женщин для собственного удовольствия. На наш взгляд, в этой истории запечатлен древний ритуал, который в эпоху нового времени превратился в забаву, на основе которой создавались истории обычных людей из их обычной жизни. Здесь мы видим рассказчика, повествующего историю из своей жизни в контакте со старинной куклой, которая, несомненно, имеет также и свое древнее предназначение и окружающих их в круге

зрителей-слушателей. Таким образом древняя ритуальная кукла неожиданно обретала новую функцию – ее использовали в качестве участницы не ритуала, а истории рассказчика. При этом рассказчиком своя жизнь благодаря этой кукле как бы переосмысливалась и делался какой-то вывод о себе или знакомых своей истории и при этом происходил всплеск эмоций, которые также оказывались связанными с этой куклой.

На наш взгляд, именно в таком же ключе создавались сибирские сказки, в которых фигурирует образ куклы. Сказочники или рассказчики использовали древние ритуальные куклы, как: 1) материал для визуального показа своей истории; 2) как всем известный ритуал, который они развивали в свою историю; 3) как вид описания древнего ритуала, который оказывался под запретом властей или церкви.

При этом все эти сказки автор этих строк разбил на три вида: 1) сказки, связанные с игрой со смертью; 2) сказки, связанные с игрой за жизнь; 3) сказки, связанные с борьбой за будущее. При этом главным материалом для их разбора послужили сказки угро-финских народов Сибири. Таких как манси, коми, мордва, ханты, мари. Рассмотрим как образ куклы развивался в сказках этих народов.

Куклы смерти

Эти куклы должны быть связаны с древними верованиями и страхами людей перед смертью. Естественным образом Смерть являлась для древнего человека объектом поклонения, перед которой он должен был склоняться. И эта сила облекалась в определенный образ – куклу-фетиш, которая олицетворяла собой холод, голод, болезни, хищных зверей, то есть все опасности, которые приводили человека к смерти. Например, в сказке «Колобок» описывается смерть от голода. В ней голодная жена ворует у мужа кусок хлеба и он ее за это убивает. В этой сцене явно прослеживается ритуал жертвоприношения женщины какому-то древнему духу Голода. Сделанный

из овсяной крупы, зерен пшеницы, масла, овсяной муки кусок теста (колобок) и съеденный женщиной – которую потом убивают – этот кусок теста выходит из живота жертвы и оживает, и своей волшебной силой накормливает собой все сообщество людей и животных (мансийская сказка «Kiertevä kakkara»).

В другой сказке страх перед хищниками, которые похищают детей – отсылка к ритуалу жертвоприношения девочек медведю, в результате которых хищники успокаиваются и не трогают больше людей и их скот. Через некоторое время девочки возвращаются к своим родителям благодаря сделанными ими кукол – на метлу одевались девичьи одежды, а перед этими тремя куклами ложились шкуры ланей. По мнению автора, эти три куклы – символы древних божеств смерти, которые кормились лесными ланями и являлись символическими невестами хозяина тайги – медведя. И таким образом были как бы посредниками между людьми их рода и смертью в образе медведя (коми сказка «Silkikerä ja kolme neitoa»).

Еще в одной сказке мальчик просит отца вырезать для него сани, а мать – выпечь для него круглый хлеб (колобок) перед тем как он отправляется в тайгу. Здесь, по мнению автора прослеживается древний ритуал жертвоприношения мальчиков хищным животным – его отводили в тайгу и там оставляли. Сани и хлеб – символы провожания мальчика в загробный мир. Как известно – у северных народов вплоть до начала 20 века существовала традиция захоронения умерших на санях. В дальнейшем в сказке описывается, как мальчик едет на санях и с хлебом в руке и встречается с разными хищниками, которых привлекает запах хлеба, наезжает на них на санях и таким образом убивает их и всех привозит домой к родителям, которые из шкур этих хищников делают шубы (лисы, волчья, медвежья). Получается, что произошло какое-то обменное событие – за жертву мальчика общество людей получает удачную охоту на хищников, которые становятся слишком опасны. А со временем куклы, сани и круглый хлеб становятся тем фетишем, которому приносятся в жертву кукольные шубки хищников для

удачной охоты на этих животных. Дух мальчика как бы является посредником между людьми и смертью (мордовская сказка «Huimarpään rekiretki»).

Описание в сказках идолов средневековья можно проследить в серии сказок о каменных героях имеющих глазницы. Эти герои-богатыри обитают на каких-то тайных островах и живут в богатых каменных городах за каменными стенами- оградами. Они приходят к людям и убивают всех мальчиков, неспособных выстоять в сражении. Здесь мы видим какие-то инационные ритуалы, связанные с выживанием мальчиков в тайге и с обретением ими статуса мужчин-воинов, имеющих право ношения воинских доспехов. По всей видимости, каменные изображения древних героев являются тут образами духов далеких богатырей-героев, которые испытывают мальчиков. Естественно, что эти каменные фетиши имели довольно устрашающее воздействие, и тут опять же мы приходим к древним традициям жертвоприношений мальчиков духам воинов-предков для, того чтобы они прислуживали им в загробном мире – отсюда и возникает образ города со множеством прислуги и стражников, живущих в нем. И все это делалось, по всей видимости, для привлечения этих героических духов – чтобы они оставались жить на своих священных местах и таким образом продолжали как бы защищать своих потомков и давать свою силу избранным, то есть выжившим мальчикам после всех инационных ритуалов-испытаний. Из-за этого можно сказать, что образ острова, на котором живут каменные герои древности, являются своеобразным порталом в мир смерти. Интересно, что главный герой сказки, попав на этот остров, находит на нем свою невесту, которая называется сестрой каменных героев прошлого и обладает волшебными качествами. Это говорит о том, что образ этой девушки произошел от жрицы или ее ученицы, которая занималась, по всей видимости, ритуалами каменным идолам на острове и присматривала за этим священным местом. И вот таким образом перед нами появляется образ человека, ведущего общение с этими каменными идолами смерти (хантыйская сказка «Poika ja kivisilmäsankarit»).

Общение со смертью

Общение со смертью происходило через жрицу. Одна из форм такого контакта происходила через изготовление ею кукол-фетишей или их освящение. В сказках часто упоминается чувство грусти людей, ведущее их к смерти. Например, в сказке марийской *Taikinaroika* говорится, как отец и мать грустят по своим умершим детям. Чтобы как-то смириться с этим они изготавливают из теста мальчика-куклу и после того, как кладут его в печь – неожиданно эта кукла оживает. В этой сказке интересно, что именно через печь (огонь) происходит оживление куклы и как бы сжигание чувства грусти родителей. Огонь – один из элементов, посредством которого возможно общение со смертью. По всей видимости в древние времена существовал ритуал жертвоприношения мальчика посредством его сжигания на костре во имя предотвращения детской смертности в коллективе. И со временем образ этой жертвы заменяется образом его кукольного изображения. Но идея сохраняется – через жертву смерти – уходит грусть и приходит новая жизнь. Вера в то, что через огонь происходит как бы диалог со смертью сохраняется до наших дней.

В другой сказке (мордовская сказка *Savipoika ja suuri onnettomuus*) жена и муж грустят от своей бездетности. И вот они делают куклу мальчика из глины. Потом они кладут перед ним хлеб, но кукла не ест хлеба. Из-за этого вскоре вся деревня все начинает делать неправильно и в конце концов умирает от голода. Здесь мы видим, как жертва смерть от бездетности не была принята и как смерть насылает безумие и голод на весь коллектив людей, причастный к этому ритуалу. Возможно, что в древние времена обычай сжигания мальчика привел к созданию глиняных кукол, в которых как бы заключен дух умерших детей. И через кормление и общение с этим духом люди пытались общаться со смертью. Но этот дух мальчика или был недоволен принесенной ему жертве или недоволен кем эта жертва была принесена – жертва (хлеб) не была им принята. Обычно жертвы поедаются животными

или птицами и в этой сказке идет подробный рассказ о том, что птицы (петух и курица) не смогли съесть этот хлеб и как вслед за этим последовала череда событий, приведшая к безумию всей деревни.

Песни смерти

Общение со смертью описывается в сказках как рифмованные стихи, исполняемые в виде песни. При этом в песенном виде происходит как обращение к смерти, так и исполнение голоса самой смерти. Так в сказке коми «Ahmatti» речь идет о муже и жене, которые вырезают из дерева себе ребенка – мальчика и вырезают для него маленькую колыбельку, и укладывают его в нее. Потом женщина начинает петь колыбельную песню и покачивает колыбельку, и от этого действия деревянная кукла мальчика оживает. Эта кукла начинает вступать в контакт с разными людьми в деревне и их вещами и при этом всегда просит разрешения спеть им песню. Когда она получает от людей такое разрешение, то начинает петь и в конце исполнения песни поедает собеседника и его вещи. В конце концов эта кукла поедает всю деревню с ее людьми, домами, телегами и так далее. В конце сказки у куклы становится настолько большой живот, что он лопается и все счастливо возвращаются на свое место. Здесь мы опять же можем увидеть древний ритуал жертвоприношения ребенка духам смерти ради продолжения рода людей. В дальнейшем дух жертвы (этот ребенок) становится объектом поклонения и как бы главным виновником бедности или каких то болезней преследующих жителей деревни. И вот ради задабривания духа ребенка (фетиша древних времен) ему приносится в жертву все, что он пожелает, пока его гнев или голод не успокоится и его живот не наполнится.

То, что в сказках описывается изготовление кукол и их предметов, говорит нам о том, что этот процесс включался в ритуальное действие. Например, в африканских ритуалах есть описание того, как шаман во время ритуала в кузнице занимал-

ся изготовлением масок и других предметов, используемых затем в ритуале, и зрители (жители деревни), окружив его, песенно поддерживали его работу, а сам шаман опять же в песенной форме описывал процесс своей работы. Когда маска была готова – шаман в песенной форме обращался к ней, а когда одевал маску на голову – начинал в песенной форме говорить от имени духа (маска которого представляла).

В этой сказке вызывает недоумение процесс оживления куклы через укладывание ее в колыбель и исполнение колыбельной песни. Тут, по-видимому, материнская песня исполняет роль как бы зазывания духа древнего ребенка, которая для него известна и приятна, и он соглашается войти в изготовленную деревянную куклу.

Схожая с этой сказкой есть также сказка мордовская «Laulava karhu». В ней рассказывается о жизни бедной семьи (отец, мать, сын, дочь, их утки и гуси), которые по вечерам поют душе щемящую песню о своей бедной, голодной жизни. И вот на эту грустную песню как на призыв к ним приходит голодный медведь, который под дверью им поет о своем ужасном голоде, который его мучит. Родители отдают ему сначала гусей, потом уток, потом дочь, потом сына, а в конце концов медведь врывается в дом и поедает и самих родителей. После этого живот медведя лопаются и все им съеденные люди и птицы выскакивают из него живые и счастливые. Они разделяют шкуру и мясо медведя и радостные начинают петь только радостные песни. В этой сказке речь не идет о кукле, но по своему строению она очень схожа с предыдущей сказкой «Ahmatii». Образ куклы тут играет живой медведь, с которым и ведется общение. В отличие от песни колыбельной здесь используется грустная хоровая песня о голодной жизни людей в деревне. Грусть, слабость людей тут являются как бы тем призывом, на который откликается медведь, который выходит из тайги к людям. Песни медведя повествуют главным образом описание его страшного голода и требование дать ему пищу

или он взламывает дверь в дом и съест всех людей. Медведь тут олицетворяет собой дух голода и смерти, который люди пытаются удовлетворить и успокоить, принося ему жертвы. И в конце концов дух смерти и голода покидает тело медведя а у людей деревни прекращается голод или страх голодной смерти. В конце сказки люди хором поют радостные песни, в которых слышится их сила и надежда на будущее, на сытую жизнь. Эти песни, по всей видимости, должны были отогнать от деревни успокоившегося духа смерти и увести его подальше от этих мест. Получается, что грустные, безнадёжные песни призывают дух смерти, а радостные, полные надежды песни отпугивают его. Песни духа смерти всегда очень агрессивны, кровожадны – они полны очень сильной энергетики, направленной на полное уничтожение всего живого и неживого. Эти песни можно сравнить с рыком хищного зверя полного боли от долгого голода. Его песни вызывают панический страх у отца и матери в сказке о медведе. По всей видимости, сама тональность звука этих мелодий имела для человеческого слуха паническое воздействие. И из-за этого становится понятным, почему именно к концу песни духа смерти происходит проглатывание жертвы, для которой эта песня и исполнялась. Тут возможно предположить, что сам звук песни убивал жертву. Таким образом, сама песня смерти являлась убивающим оружием, которое использовалось во время ритуального действия. Поэтому в сказках дух смерти всегда спрашивает у жертвы разрешения к исполнению своей песни и только получив это разрешение – начинает петь.

Заключение

В индуистской традиции бог Рудра (дух вулкана) так говорил, что вызывал у слушателей такой страх, что они в ответ начинали непроизвольно выть от этого вызванного страхом чувства. По мнению автора, в этом примере есть аналогия с нашими сибирскими сказками, описывающими дух смерти.

Поэтому можно предположить, что после исполнения духом смерти своей песни его жертва гибла, а свидетели этой песни приходили в такой страх, что начинали выть, как звери, в виде ответа на эту песню. И этот вой постоянно повторяется на очередную песню смерти. И при этом все коллектив бросает духу смерти свою очередную жертву.

Тут приходит на ум библейская история, когда бог Яхве (Сабоат) является Моисею в виде горящего дерева и говорит ему что его голос не должен слышать народ, потому что народ может испугаться его голоса и прийти в безумие и умереть. При этом дух этого бога израильтяне носят с собой в священной арке (то есть гроб господний), что намекает на то что дух этого бога принадлежит какому-то великому умершему давно предку израильтян, через посредство которого они общались с духом бога смерти. При этом поклонение и общение с этим богом израильтяне производят перед какими-то крупными предстоящими событиями – бог смерти являет свою силу и мощь (мышцу божью) и как бы насыщает народ энергией, которая помогает им победить всех своих врагов. Из этого примера можно понять почему и как происходило ритуальное общение сибирских народов с духом смерти. Через чувство страха и коллективного вопля в виде диалога с духом смерти – коллектив деревни как бы заряжался энергией для преодоления стоящих перед ним угроз – голода, холода, бездетности, болезней, смертности детей и т. д. Эта игра со смертью являла собой своеобразный танец живых с мертвыми предками. Люди боялись смерти, но благодаря своим мертвым предкам они преодолевали этот страх и смерть из опасности для людей превращалась источником их силы. И по сегодняшний день игра со смертью дает людям особенную ясность мысли, просветленность ума и обнаружение внутри себя новых невероятной силы энергий.

Театральность сибирской сказки

Введение

Образ куклы в сибирских сказках, как мы заметили, очень распространена. При этом образы этих кукол очень этнографические – они описывают довольно точно известные в ритуальной практике фетиши. Эти фетиши использовали шаманы для изображения духов, богов. Другие фетиши использовали охотники для успешной охоты, лекари ради целительных целей, адепты культа неба ради плодородия земли и скота. Но наряду с этими ритуальными куклами-фетишами существовала и детская игровая кукла, которая использовалась для игр детей. И этой кукле, так же как и фетишу, придавались магические свойства. Считалось, что кукла могла ожить, могла приносить бедствия или наоборот являться объектом вдохновения, счастья, удачи. Вот эти два вида кукол и стали предметом сюжетов сказочников.

Сказочник

Как известно, существовала еще в нач. 20 века практика, когда шаман зимой становился для своих односельчан сказочником. Поэтому исследователи, естественно, делали вывод, что искусство сказочника происходило из шаманского действия. Наличие такого большого количества сказок с участием кукол (фетишей) с их ритуальным описанием говорит о том что шаман-сказочник в своих сказках часто использовал свою шаманскую практику, в которой эти куклы-фетиши играли ритуальную свою роль. Таким образом из этого можно предположить, что и сами эти куклы-фетиши использовались им при рассказывании сказок. Со временем, когда шаманская практика была запрещена а шаманы уничтожены, светские сказочники стали единственным источником знаний того какими были выступления шамана-сказочника с его куклами-фетишами. По сути дела, в сказках с куклами-фетишами мы можем увидеть

описание кукольного представления когда-то существовавшего у народов Сибири. При этом рассказ сказок сказочником об оживлении и жизни этих кукол – часто имеет какое-то свидетельское показание, когда светский сказочник словно повествует нам то, что он видел и чему был лично свидетелем – а именно о театральном действии этих кукольных персонажей. Поэтому светского сказочника можно назвать пересказчиком того чему он был свидетелем зрителям, которые этого уже не видели и для которых часто эти сказки являлись окном знаний повествующих о религиозных традициях их предков.

Кукла – главный герой сказки: В мансийской сказке «Kaksi hiirtä ja nukkevaimo» речь идет о красивой кукле княжеских детей, которую положили в сарай. Там с ней знакомится голодная мышь, они женятся, и вскоре мышь становится королем мышей и захватывает весь дворец князя. В войне с людьми эта мышь в конце концов погибает. Тогда на кукле женится племянник мышиного короля и вскоре он становится очень успешным охотником побсждающим всех хищных животных в округе. В этой сказке мы видим, как союз с куклой наделяет слабую и маленькую мышь невероятным умом, силой, успешностью. Здесь кукла обладает какой-то магической силой. Кукла в сказке не говорит – все ее решения, мысли, желания объясняет нам сказочник. Таким образом, эта кукла играет роль фетиша, хотя ее изначальное предназначение – детская кукла детей князя. Произошло изменение внутреннего смысла куклы. Несмотря на свою красоту и хрупкость, она становится очень мстительной по отношению к княжеской семье, которая ее бросила из дома в сарай. После своей мести семье князя кукла опять внутренне изменяется. Она становится мягкой, заботящейся женой – своеобразным фетишем домашнего очага. И все эти образы представлены сказочником вокруг одной и той же куклы, которую он использует во время своего повествования. В этой сказке интересно: как происходит смешивание кукол-фетишей и детской игровой куклы. По сути дела, три вида кукол соединяются в одном развивающемся образе. А это усложняет

характер образа куклы, ее способность к изменениям, к своему развитию. При этом образ куклы в этой сказке обретает чисто человеческие чувства, которые вызывают у зрителя и слушателя чувство сопереживания. Это – невинность, брошенность, опасность, выживание, месть, любовь куклы. Все эти чувства сближают эту куклу с человеком, с человеческой жизнью.

Развитие сюжетов

Развитие сюжетов сказок с куклами несомненно имеет два периода: 1) собирание сюжетов ритуальной практики и 2) различное ментальное осмысление собранных сюжетов. В первом случае собирателем этих сюжетов являлся шаман-сказочник, задачей которого было донести до своего слушателя всех опасностей, связанных с нарушением религиозных табу, разъяснение значений кукол-фетишей и их взаимосвязь с жизнью людей и животных. При этом шаман-сказочник использовал различные куклы-фетиши, которые им же использовались в его шаманском действе. Но только теперь у каждой из этих кукол-фетишей была своя история и прилагаемое к ней разъяснение. Во втором случае кукла-фетиш в сказках обретает символическое значение, а сюжет с ней связанный облекается в нравственно-моральную оценку-смысл. В этот период жизнь куклы-фетиша в сказочных сюжетах объясняется как какое-то чудо, никак не связанное с духами шаманизма и его религиозными ритуалами. При этом в мировоззрении периода шаманов-сказочников все персонажи сказки являлись так же, как и кукла-фетиш – духами, так как жили в далеком или близком прошлом, то есть являлись предками слушателей. И возможно, что в повествовании истории об этих предках шаман-сказочник использовал свои другие куклы-фетиши в арсенале которых были и люди-предки и различные животные, и различные зооморфные существа. Во втором же периоде сюжетов все персонажи сказок уже не требуют своего оживления. Они не воспринимаются слушателями как реально

существующие в настоящем духи прошлого, а как сказочные персонажи, описывающие их предков. И момент оживления сохраняется только за куклой-фетишем. Но и этот персонаж сказки со временем перестает нуждаться в использовании сказочником визуальной куклы.

Заключение

Итак, при разборе сибирских угро-финских кукольных сказок мы заметили, что они состоят из трех частей: 1) ритуальная, связанная с духом смерти и проводимая древними жрецами Сибири. В это время кукла-фетиш духа смерти играла роль идола которому поклонялись; 2) шаманская, когда, собственно говоря, из разных ритуалов шаман-сказочник собирает историю-сказку, в которой использует самые разнообразные куклы-фетиши из разных ритуалов – они символизируют духи предков, духов помощников шамана, враждебные духи и т. д.; 3) светская, когда светский сказочник описывает, собственно говоря, выступления шамана-сказочника, во время которых он использовал или не использовал куклы-фетиши. В это время образ куклы обретает в некоторых сказках чисто символическое философское значение.

Этот маленький разбор-анализ сибирских сказок неожиданно раскрывает перед нами существовавший с древнейших времен традиционный кукольный театр сибирских народов. При этом в самих текстах сказок подробно описываются куклы, которые использовались в этом театре и ритуалы с ними связанные. А с учетом того, что у шамана во время шаманского действия было от одного до нескольких помощников, которые помогали ему в движении его кукол-фетишей, то можно предположить, что и в сказках, которые рассказывал шаман с помощью этих же кукол-фетишей ему помогали их двигать его ученики-помощники. Как известно из источников, описывающих шаманов-сказочников – их помощник подавал им чай, музыкальный инструмент, одежду, следил за огнем,

подлевал и подыгрывал своему патрону. Исходя из сделанного нами анализа текстов сказок, автор делает предположение что и куклы-фетиши подавались шаману-сказочнику его помощником, который мог по ходу действия сказки и сам участвовать в управлении этими куклами.

Таюже автор этих строк делает предположение, что и другие сказки (помимо тех в которых в самом тексте говорится о действующем лице-кукле) рассказывались шаманом-сказочником с помощью его кукол-фетишей. Ибо для оживления духа героя сказки необходима, какая-то кукла – вместилище этого духа.

Литература:

Leena Laulajainen Tammi Helsinki 1991v. Poika ja kivisilmäsankarit.

СИБИРСКАЯ СКАЗКА

(театральный анализ)

Магические сказки

Введение

Сказки – один из самых древних видов народного творчества. И если сибирский эпос зарождается в эпоху меди и бронзы, то сибирскую сказку мы смело можем отнести к каменному веку. В производительном плане главным занятием этого периода в Сибири являлась охота и собирательство. И именно охотник и собиратель-путешественник являются главными героями сказок. В них же отражаются и родо-племенные отношения в обществе и культ зверей, культ земли в религиозном мировоззрении героев сказок. Такого периода сказки относят к магическим сказкам, т. е. сказкам, связанным с какими-то ритуалами присущими каменному веку. А надо сказать что сейчас благодаря археологии мы все больше узнаем о культуре этого периода, длившемся более ста тысяч лет в истории человечества. И такие древние цивилизации, как древний Китай или цивилизации Мезоамерики, показывают нам насколько высокого уровня культура была присуща каменному веку. Археологи отмечают большую схожесть культур Сибири каменного века с культурами Китая. Причем некоторые образцы керамики Сибири являются более древними, чем в Китае, и наоборот, т. е. перед нами через археологические находки раскрывается древний мир жителей Сибири, имеющих тесные контакты с древним Китаем и в то же время способных на самостоятельную творческую работу по созданию своей оригинальной культуры. Причем мы обычно относим каменный век к охотникам и собирателям, забывая при этом, что те же цивилизации древнего Китая и Мезоамерики являлись земледельческими культурами. Этому, конечно же, располагало их благоприятное к земледелию географическое расположение

и климатические условия. Но в данном случае мы можем констатировать о существовании с Сибирью по соседству на протяжении многих тысячелетий древней земледельческой культуры, о которой знали народы Сибири и вели с ним оживленную торговлю. Интересно отметить, что в древних мифах Китая говорится о рождении всех четырех основных народов Китая (хун, ди, хань и) от одного первопредка – мифического желтого императора Хуанди. Как мы знаем, именно народы хун и ди являлись главными жителями Сибири, являющимися в то время древними родо-племенными объединениями и ведущими охотничье-собираательную хозяйственную деятельность. Получается, что с древних времен народы Сибири считались родственными китайскому народу (хань) и поэтому естественным было бы предположить, что и мифологическая, сказочная традиция у этих народов имеет какие-то схожести, которые могут дополнять друг друга при проведении какого-то сравнительного анализа. В этом плане нам и хотелось бы рассмотреть первый вид самых древних – магических сказок Сибири.

Истоки

При рассмотрении истоков сказок Сибири хотелось бы взглянуть на один из первых китайских мифов о рождении мира. А именно на миф о первочеловеке – Пань Гу Хуане. По этому мифу, когда в мире была тьма и хаос, откуда-то появилось яйцо птицы, из которого вылупился пес, который отделил тьму от света, из скорлупы яйца создал солнце, звезды, небосклон, раду и т. д. В Китае почитание этого мифического пса идет с незапамятных времен, но сам культ пса ученые относят уже с появлением даосизма. Даосы, как известно, использовали народные мифы для объяснения в массах своего учения, и миф о создании мира, конечно же, не прошел мимо их использования и трактовок в объяснении создания мира дао. Но нас тут интересует прежде всего первозданный миф. И тут уже становится понятным, что люди каменного века от-

носили как бы появление своего мира, своей цивилизации по времени связанным с появлением собаки. Ученые считают что приручение собаки произошло уже 40 тысяч лет назад на территории южного Китая. И с этого времени в Китае воздвигались памятники с мифическими собаками, делались захоронения собак как с человеком, так и отдельно. Из этого мы видим, каким уважением пользовались собаки в обществе каменного века. В дальнейших разработках мифа о Пань гу Хуане мы видим этого пса в виде верного помощника самого императора Хуанди, на дочери которого он женится и становится таким образом родоначальником всей китайской нации. Интересно, что и у монголов род Чингисхана также относят к рыжему псу (духу луны). А в древнем Китае до появления бронзы существовал только лунный календарь и все связанное с луной связывалось с почитанием духов предков. Получается, что с появлением собаки в каменном веке происходит какой то невероятный скачок в развитии хозяйства человеческого сообщества, который можно сравнить с приручением лошади или верблюда (с приручением верблюда появляется великий шелковый торговый путь связавший впервые восток и запад.) При этом собака становится по своему статусу выше самого человека. Образ собаки связывается с миром почитания хищных животных, которым люди с древнейших времен приносили жертвоприношения и почитали в виде богов. И вот неожиданно одно из таких божественных животных становится другом человека, заключает как бы союз с ним. И после этого сила и продуктивность человека увеличивается в разы. Благодаря своему новому союзнику люди начинают спокойно спать по ночам, видят и слышат то, что раньше видели и слышали только их боги, добиваются успехов в охоте и промыслах, о которых раньше не могли и мечтать. И мы понимаем, что само объединение человеческих сообществ в единое племя связывается с собакой – первопредком.

В Сибири миф о собаке отображен в разнообразных историях. Мы предлагаем к рассмотрению хакаскую сказку «Хубай

Хус». Надо сказать что в самом имени собаки – Ху Бай Хус есть какое то сходство с китайским мифом – Ху Пань Гу. Как и в китайском мифе собака Ху Бай Хус рождается из яйца. Это яйцо сносят две утки (турпан) и по легенде в этом существе заложена небесная сила равной которой нет на земле. Как мы знаем из древних мифов Сибири и Китая, утки – турпан, создающие мироздание – устойчивый сюжет в описании появления яйца из которого этот мир и создается, т. е. среди хаоса и тьмы появляются эти две небесные птицы которые и высиживают это яйцо. Интересно отметить что в сибирской версии этого мифа вылупившегося пса находит охотник, в отличие от китайской версии в которой пес начинает служить императору. На наш взгляд герой-охотник – это наиболее древнее значение культурного героя мифа. Император же – это конечный результат, в который этот герой перерождается в процессе рождения благодаря собаке нового цивилизованного мира эпохи камня. Благодаря невероятной силе собаки охотник одерживает верх над всеми хищниками, даже над хозяином тайги – серебролицым медведем. А во время охоты благодаря собаке охотник становится способным переловить всех обитателей тайги – лосей, оленей, ланей и т. д. Охотник становится богат, а по китайской версии – правителем. Но тут вступают в силу духи воды и тайги, которые сообща решают наказать собаку. Они создают лань (по угро-финской версии лося с пятью ногами), которую собака не в состоянии поймать и в результате чего они становятся созвездиями козерога, стрельца и собаки или лося в виде созвездия большой медведицы. Либо собака тонет в водах озера (по угро-финской версии), либо ее ловит хозяйка воды и заковывает в цепь в водах озера (по хакасской версии). В конце концов герой-охотник, или правитель-император, остается один и совершает жертвоприношения духам воды, тайги и собаке-первопредку. Как мы видим, в этом мифе как бы выстраивается ритуальное действие из культа зверей, во время которого духам воды, тайги и предкам приносилась в жертву собака. Археологами в Китае обнаружены такие за-

хоронения в виде жертвоприношений собаки, после которого люди поедали мясо этой собаки. Считалось, что с этим мясом в людей вселяется сила, верность, честность, интуиция и т. д., т. е. качества присущие собаке. По всей видимости, ритуальные действия с жертвоприношениями собаки совершались весной с рождением нового года, которое ассоциировалось с рождением мира в мифе. Кстати, в финско-угорском эпосе Калевала главным героем является также человек, рожденный из яйца, и который также является создателем человеческого общества. Это Вяйнамейнен, имя которого в Сибири звучит в сказках как Пяйна – что напоминает собой китайского героя Ху Пань Гу.

Но на этом история о собаке неба не заканчивается. В другой хакасской сказке рассказывается, что пес Ху Бай Хус сошелся с одинокой волчицей и у них родилось семь волчат. И когда пес Ху Бай Хус умер, то эта стая волков погналась за небесным быком, пасшемся высоко в горах. Этот бык, спасаясь от волков, сталкивается с медведем, и они убивают друг друга. Из их крови рождаются реки, растительность и т. д. Это также, на наш взгляд, одна из историй во время ритуального действия с жертвоприношением быка (лося, оленя). По всей видимости, такой ритуал совершался перед началом охоты, когда охотники ассоциировали себя с волками – потомками собаки Ху Бай Хус, которые совершая акт жертвоприношения какого-то быка, ассоциировали его с удачной охотой и в конце ритуала совместно поедали мясо жертвы. Образ медведя, по всей видимости, тут воспринимался как образ хозяина тайги, которому и посвящалось жертвенное животное чтобы дух хозяина тайги даровал охотникам разрешение охотиться в его мире и даровал удачу в этом промысле. У народов Сибири медведь считается сыном небесного бога (созвездие медведицы), спустившемся на землю дабы научить людей промыслу и законам. По мифам Сибири медведь часто вступает в отношения с человеческой женщиной и от этого союза появляется род людей, считающих медведя своим предком. Обычно ритуалы, связанные с охотой, проводили

осенью, но в древнее время, когда охота являлась главным источником добычи пищи, такие действия могли производиться на протяжении всего года.

Но поздний каменный век богат и другими событиями повлекшими за собой увеличение производительной силы охотников. Это – приручение лошади. И в силу этого культ собаки отходит на второй план. Главным становится культ лошади. Это явление находит отражение и в сказках, и в одной из них речь идет о продолжении истории о собаке Ху Бай Хус (миф о богатыре Ир Тохчыне). В ней речь идет о богатыре Ир Тохчыне, обладающим прекрасными скакунами. И вот однажды семь волков (дети Ху Бай Хуса) нападают на этих скакунов и поедают их. Богатырь Ир Тохчын гонится за семью волками и всех их истребляет, давая при этом название местностям Хакасии. Этот миф также явно имеет ритуальную основу с жертвоприношением лошади. И в древние времена охотники, ассоциируя себя с потомками пса Ху Бай Хуса, отправлялись на охоту за дикими лошадьми. Концовка же мифа была уже добавлена после приручения лошади человеком каменного века в результате чего мы видим, как священных когда-то потомков пса Ху Бай Хуса настигает смерть от рук человека, поклоняющемуся культу лошади. Происходит буквальное поголовное уничтожение культа собаки на всей территории Хакасии и переименование ее названий. Интересно отметить как в мифе обрисовывается сила нового культа – один человек на лошади смог победить семь волков-охотников! Культ лошади обычно связывают с медным и бронзовым веком в истории человечества главным образом в степях Евразии. Поэтому условно мы можем считать смену культа собаки на культ лошади концом каменного века в Сибири. Поэтому мы можем сказать, что культ собаки является как бы отправной точкой рождения цивилизации каменного века и сохраняется как таковая до ее смены на медный и бронзовый век. И этот культ собаки за этот период времени оформился в определенную систему ритуальных действий сопровождающих жизнь человеческого общества на протяжении всего года. И

конечно же, вслед за этим появляется огромное количество сказок связанных с собакой. В них собака умеет говорить, она дает советы охотнику, спасает его от хищников или злых духов, является посланником хозяина, его ездовым животным, проводником в другие миры, помощником в выборе невесты и даже жертвует своей жизнью ради спасения друга-хозяина. С приходом культа лошади появляются сюжеты, в которых собака наделена отрицательными чертами характера. Это так называемая черная собака, в которой сидит какой то злой дух, демон. Она нападает на героя-богатыря или его детей, крадет его сокровища, магнетизирует одним своим взглядом, высасывает жизненную силу героя, является ездовым животным злых духов, охраняет мир подземный – в частности, дворец дома владыки подземного мира. На наш взгляд, появление в сказках отрицательного героя в виде собаки отражают момент смены двух культов Сибири, а также появление в Сибири новых народов, приручивших лошадь и принесших с собой эпоху медного века. Можно предположить, что цикл таких сказок, в которых описывается борьба героя-богатыря со злой черной собакой, также опирается на ритуальные действия в основе своей имеющие целью успешное прогнозирование военного похода. Образ черной собаки – это образ местных охотников тайги с которыми вели войну пришлые воины всадники. Но со временем, когда и культ собаки и культ лошади сменяются новыми религиозными культами, эти ритуальные действия охотников тайги и кочевников степей перестают проводиться и превращаются в мифы, сказки этих народов. При этом эти сказки на протяжении тысячелетий сохраняют свое магическое значение. Еще в начале 20 века сказительство таких сказок для духа тайги, воды или духа местности считалось необходимой частью магических ритуалов охотников или рыболовов для их успешного промысла. Магичность подразумевает под собой ритуалистичность. Истоком магических сказок являются, таким образом, охотничьи и военные ритуальные действия каменного века.

Мелодии

Еще в 19 веке исследователи Сибири отмечали большую музыкальность сибирских народов. А в 20 веке уже профессиональный музыкант, композитор Кенель, собирая в экспедициях мелодии хакасов отмечал что сказки хакасов очень музыкально разнообразны и имеют каждая в отдельности какую-то свою самобытную мелодию. Им эти мелодии были зафиксированы в нотном изложении и с записью текстов. Поэтому перед нами через эти ноты как бы слышится мелодия этих магических сказок, пришедших к нам из далекого каменного века. Большим удивлением автора было обнаружить в записях Кенеля мелодию к сказке о собаке «Ху Бай Хус». В 1997 г. автор поставил эту сказку в театре города Сейнайоки, и при музыкальном оформлении спектакля нами была использована мелодия этой сказки. И таким образом была как бы произведена музыкальная реконструкция, в которой с древнейших времен музыкально исполнялась эта история. При этом музыкант оформляющий эту мелодию, сказал, что к этой мелодии хорошо добавить барабаны и многоголосие. Эти его слова натолкнули автора на мысль, что когда-то в древние времена эту мелодию вполне мог исполнять не один человек, а целый хор, при этом танцующий под звуки барабанов, т. е. получался какой-то древний ритуальный танец собак наподобие танцев волков индейских племен перед охотничьим сезоном. Мы как-то обычно всегда рассматриваем сюжет сказки как ее главный элемент. Но если учитывать, что магические сказки произошли из ритуального действия, то вполне логично допустить, что мелодии сказок являются первичным элементом, из которого потом и складывался сюжет самой сказки. Мелодия к сказке «Ху Бай Хус» словно имитирует лай собаки, ее вой, ритм ее движения, дыхания. Таким образом мелодия создавала потенциальную возможность для имитации образа собаки. И возможно, что изначально эта мелодия рождалась от вскриков и других звуков, имитирующих собак

охотниками-танцорами. Интересно отметить, что при имитации собачьей стаи многоголосие хорового подпевания рождалась от естественного присущего собачьей стае дуэта вожака стаи и рядовых ее членов. Со временем, когда имитация все больше начинает походить на танец появляются в музыкальном сопровождении барабаны. На примере китайского мифа о Пань Гу Хуане можно предположить, что само понятие «избранный богами правитель» – предполагало под собой понятие «избранный собакой человек». И такое избрание могло происходить на таких вот ритуальных плясках, когда собака вступала в дуэт с наиболее ей полюбившемся исполнителем песен Ху Бай Хуса. В сказках, чтобы понять язык животных и птиц, охотник обычно выпивает змеиное зелье. И при пробуждении он начинает понимать язык животных и птиц наподобие человеческой речи. Здесь также явная отсылка к практикам ритуальных плясок, во время которых охотники принимали какие-то психотропные зелья, чтобы понять язык зверей. И как нам кажется, мелодия сказок – это и есть язык собак, коней, птиц, деревьев, гор, рек и т. д., на котором и происходило общение охотника. Таким образом, мелодии сказок являлись в понимании людей тайным языком животных и птиц, на котором охотники во время ритуальных действий общались с природой, а позже исполнитель сказок вступал в контакт с духами тайги, воды, местности. О зелье, которое нужно употребить охотнику для понимания языка зверей и птиц, ему часто в сказках сообщает его собака во сне. Сон воспринимается как место, в котором избранный человек способен встретиться и понять собаку или какого другого зверя, птицу, духа. Для попадания в такой сон опять же обычно герою нужно исполнять мелодию, т. е. мелодия тут играет роль не только языка, но и способ заманивания необходимого магического сна. Собака тут играет роль учителя охотника, его гидом в мире познания мудрости. Собака – символ духовного учителя во многих эзотерических школах востока. Считается, что человек однажды во сне поговоривший с собакой, потом на протяжении всей своей жизни слышит ее наставления и знает

как ему поступать согласно духовной мудрости. Также во сне герой сказки выздоравливает. Поэтому можно говорить о мелодии, обладающей оздоровительными свойствами, при которых герой сказки впадает в сон после которого выздоравливает от какой-то опасной для жизни болезни. Поэтому традиция, при которой родители рассказывают больным детям перед сном сказки, поют им мелодии – имеет под собой давнюю магическую основу, при которой люди верили в оздоровительные свойства мелодий сказок. Как мы уже говорили, магические сказки имели каждая в отдельности свои мелодии. И их различия варьировались от того, кому из природных явлений, животных и птиц посвящалось отдельно взятое жертвоприношение. И по всей видимости, эти мелодии, т. е. мелодии, не связанные с темой охоты и войны, относились к ритуалам, совершаемыми женщинами, и тесно связаны с матриархатом. Основным хозяйством каменного века на протяжении 60 тысяч лет являлось собирательство плодов природы. И, естественно, что за такой срок времени у людей сложились определенные ритуалы и мелодии с ними связанные. И если мелодии, связанные с охотой и войной, мы можем назвать мужскими мелодиями, то мелодии собирательства – женскими мелодиями. Главным божеством этого периода в истории человечества являлась хозяйка огня и мать Земля в виде снежного барса и других хищных животных. Именно к этим женским божествам были главным образом обращены ритуальные песни-мелодии. Как мы знаем из археологии, человек того времени много использовал разнообразные дудочки для извлечения мелодий. В сказках народов Сибири сохранилось очень много сюжетов связанных с образом Матери-Земли и Матери-Огня. Считается что эти божества способны превращаться в хищных животных, в стихии природы – такие как наводнение, ветер, буря, снег, дождь, вулканические извержения и т. д. Уже от самого названия этих божеств – мать – явствует, что одной из главных мелодий с ними связанными являлась колыбельная мелодия. Со временем сюжеты сказок, связанные с материнскими

божествами, стали перемешиваться с сюжетами историй об охотнике и собаке. Иногда эти образы противопоставляются, но чаще дополняют друг друга, создавая многослойность истории. И естественно, что в таких сказках переплетаются и мелодии женские и мужские.

Текст песен

В очень многих магических сказках присутствуют песни с текстами. Текст этих песен обычно связывается с главным героем сказки. И по форме напоминает плач о нем. Исследователи японского театра Но считают, что за основу песен сценариев театра взяты традиционные народные песни-плачи. В этом отношении очень интересным является сравнение хакасской сказки о духе сосны, стоящей на вершине горы, с сюжетом одного из сценариев театра Но, в котором герой, проходя мимо одной из вершин с одинокой сосной, в дальнейшем видит появление духа этой сосны, который являлся когда-то человеком, и вот он поет свою песню-плач о своей жизни. В хакасской сказке герой-охотник также слышит от местных жителей рассказ о человеке, дух которого вселился в сосну, и в дальнейшем он встречается с этим духом, который поет ему свою песню-плач о своей жизни. Автора эта похожесть сюжетов поразила еще в студенческие годы и он даже подумывал написать пьесу по этой сказке. Но потом отказался от этой мысли, решив не заниматься выдумыванием того чего не было. А вот рассмотреть схожесть этих сюжетов в плане поиска источника текста песен сказок является вполне правомерным действием. По мнению исследователей театра Но – песни плачи появились в глубокой древности и являлись частью церемоний по умершему члену общины. Какой-то жрец или вождь с поэтическими талантами говорил в стихотворной форме речь об усопшем и речь от его имени. Присутствующие на церемонии повторяли хором его слова под какой-то ритм, к которому со временем добавилась и определенная мелодия. В

дальнейшем к этой церемонии добавляется маска умершего, которую одевал жрец и изображал в ней духа умершего во время чтения текста хора о его жизни и слова от его имени. Сходная с этим церемония с маской зафиксирована и в Сибири во время Таштыкской археологической культуры (1 в. до н.э. – 2 в.н.э.), а в средние века эти тексты плачи (5-10 в.н.э.) стали выбиваться на похоронных камнях руническим письмом по всей Сибири и Центральной Азии. Японские исследователи театра Но считают, что главное влияние на формирование этого театра пришло от театрального искусства Центральной Азии в средние века. На наш взгляд, одним из подтверждений этой гипотезы японских ученых является история песней плачей народов Сибири и Центральной Азии. В магических сказках народов Сибири, относящихся к каменному веку, можно найти тексты этих, можно сказать, древнейших песен плачей. И тут очень интересно рассмотреть текст песни плача собаки Ху Бай Хус. В нем главным образом идет описание его жизни, рождения и охоты, любви к природе и о его смерти, т. е. в коротком тексте-плаче зафиксирован прощальный взгляд на красоту этого светлого солнечного мира, красота которого особенно ощутима из-за скорого конца этой жизни. Посреди куплетов вставлен как бы вскрик – Э-эй, Ху Бай Хус! Этот вскрик по мелодии напоминает вой собаки и, по всей видимости, произносился в прошлом хором исполнителей, как во время ритуальной молитвы, призывающей дух мифического пса. В дополнении к теме текстов плачей в сказках хотелось бы привести в пример еще одну хакаскую сказку под названием «Шестиногая гора Лось». Здесь уместно сравнить название этой сказки с мифами угро-финских народов Сибири, в которых действуют лоси пяти- и шестиногие. Эти лоси оказываются настолько быстрыми, что их не в состоянии догнать ни охотники, ни хищники и от этого наступает голод. И только после просьбы сына небесного бога-медведя – лось становится четырехногим и за ним стало возможным охотиться. В хакаской сказке описывается, как горные духи Шестиногой горы Лось

похищают молодую девушку и о ее поисках ее матери, которая безутешно ходит у горы и просит ее вернуть дочь. По всей видимости, в основе этой сказки лежат древние ритуальные действия жертвоприношения молодых девушек Шестиногой горе Лось, ради удачной охоты на лосей и избежания голода. Так вот, в этой сказке мать поет песни-плачи по своей дочери с обращением к горе Лось. И в какой то момент ей в песнях отвечает ее дочь, которая говорит, что она счастлива и теперь у них все будет благополучно, пусть мать не переживает и уходит. В этом случае очень интересен момент развития песни-плачей в диалог. Происходит очень драматичная встреча матери с духом ее умершей дочери. Мало того, в конце сказки идет описание прибытия духа дочери с другими ее подругами горными девушками-духами в дом ее родителей перед ее окончательным уходом в другой мир. По всей видимости, в этом ритуальном театрализованном действе появлялась целая группа девушек, которых когда либо принесли в жертву горе Лось. Мы не сможем сказать, рассказывалась ли вся история сказки во времена ритуальных действий, но даже если использовались только песни-диалоги в их развитии – мы можем констатировать наличие готового театрального сценария, состоящего из текстов-песен плачей. Причем сама структура построения этого сценария очень драматична и театральна. В дальнейшем в сказках в диалогической форме развиваются так называемые речи богов. А именно – диалоги между духом воды и тайги, диалоги между духом огня и духом дома, диалоги между охотником и духом тайги, диалоги между охотником и духом собаки и т. д. Кстати, диалог между охотником и духом собаки присутствует и в сказке о Ху Бай Хусе, когда дух собаки разговаривает с хозяином из воды. Этот диалог, по всей видимости, возникает на основе ритуала жертвоприношения собаки, после чего его дух общается с охотником-хозяином. Диалоги духов воды, тайги, огня, дома мы можем отнести к диалогам с Матерью-Землей, к женским мелодиям и к раннему каменному веку. Диалоги же с собакой к культу собаки и

мужским мелодиям, к более позднему каменному веку. Но все вместе они образуют одно явление – речи богов. Это уже не просто духи умерших людей, а духи умерших богов, которые благодаря их смерти люди способны услышать и понять их речь. И таким образом в текстах песен-плачей появляется третье действующее лицо, от имени которого произносится речь. Первым является жрец или вождь-охотник, повествующий об умершем человеке или боге, вторым выступает дух умершего человека и третьим – дух умершего бога. Все эти действующие лица составляют основу театра Но. Поэтому мы смело можем назвать магические сказки Сибири – предтечей ритуального театрального искусства Востока.

Заключение

Магические сказки уходят своими корнями в наиболее древнюю историю человечества – к каменному веку. Древние мифы отмечают рождение мира или, скажем, цивилизации каменного века с культа собаки, развития в обществе охотничьего промысла на новом уровне. В Сибири этот этап в развитии человеческого общества можно проследить в циклах сказок о собаке и охотнике. В основе этих сказок мы видим ритуальные действия со своей мелодией и текстом песен. При этом эти мелодии и тексты песен являются наиболее древним слоем магических сказок, на основе которых в более поздние времена и складывались сами сюжеты сказок. Период до культа собаки знаменует собой культ Матери-Земли, включающий в себя поклонение разным природным явлениям, таким как огонь, вода, горы. Существовавшие ритуальные действия того периода со своими мелодиями и текстами песен со временем также превратились в сказки (например, сказка о Матери-Земли, матери очага). Но в своем большинстве они стали частью ритуальных действий культа Собаки и, таким образом, при складывании сюжетов сказок создали в них многоплановость и разнообразие в поворотах

сюжета (например, герой охотник слышит разговор духа огня и духа дома и т. д.). Так мы можем заметить, что магические сказки складывались на основе песен-плачей во время похорон или жертвоприношений, в которых можно разделить: 1) тексты повествующие о жизни умершего или принесенного в жертву; 2) тексты, ведущиеся от лица духа умершего; 3) тексты относящиеся к богам, которые также выступают в виде умершего духа бога или древнего бога-предка.

Мелодии и персонажи, относящиеся к эпохе культа Матери-Земли, мы можем отнести к женским. Мелодии же и герои эпохи культа Собаки – к мужским.

Таким образом, мы можем проследить как в одних сказках эти мелодии выступают отдельно друг от друга, а в других выступают во взаимодействие.

В этом отношении становится понятным миф о Пань Гу Хуане, который отделил небо от земли и свет от тьмы. С древнейших времен небо и свет ассоциировались с мужским началом, а земля и тьма – с женским. Во время ритуального действия культа Собаки, по всей видимости, происходило взаимодействие мужского и женского начал, в результате которого мужское выделялось от женского (у народов Севера в каменном веке прослеживается ритуал высекания искры огня). Так, возможно, и осмысливалось появления яйца, из которого рождался мир и из которого же выплуплялся щенок собаки. На острове Пасхи жители которого жили в каменном веке вплоть до нового времени (18 век) совершали ежегодные ритуальные состязания, в ходе которого юноши, разрисованные как птицы, плыли вплавь на соседний остров, где в гнездах птиц добывали яйца, прикрепляли их ко лбам и пускались в обратный путь. Побеждал тот, кто первым доставлял неразбитое яйцо жрецам. Эти состязания очень напоминают сибирские мифы о создании мира, в которых по темному океану плавают утки в поисках места, где они смогут отложить яйца. И вот находят какой-то остров или колено лежащей беременной богини (богиня Мать Земля, Илматар Калевалы), на котором и откладывают

свои яйца. Эти яйца, по некоторым мифам, доходят в своем количестве до девяти, причем они разного материала – золота, серебра, железа и т. д. Яйца нагреваются до огненного состояния, богиня Земли встряхивает колено, и они падают, ломаются (как сейчас сказали бы, что они выглядят как падающие метеориты) и из них создается мир и собака – которая разделяет тьму от света. Из этого можно предположить что в ритуальном действе метеоритные явления в виде металлических или огненных камней в виде яиц отображали в виде высекания искры из округлых камней, что символизировало появление света, а дальше уже шло действие отображающее рождение собаки из этого света. Из множества кандидатов на победу в ритуальном состязании на острове Пасхи в результате побеждал только один – самый быстрый, ловкий и смелый, он становился правителем острова до следующего года, как избранный настоящий потомок первопредка.

Исторические сказки

Введение

Исторические сказки можно отнести по времени к смене каменного века на медный, когда в степях Евразии и Сибири появляется культ Лошади. Главным героем сказок становится всадник, воин и его конь. Иногда сам конь – главный герой сказки, иногда – он является первопредком героя. Но чаще всего герой и его конь – друзья, которые на равноправной основе вступают в дружеский союз, с помощью которого они оказываются способны на самые невероятные подвиги и приключения.

Время культа Лошади приводит к объединению разных племен в единые государственные объединения и обычно главный герой сказок – будущий правитель этих объединений. Появляется своеобразный символизм – человек это правитель и конь – его стойбище-государство. Насколько хорошо человек может справиться с лошадью, настолько правитель будет

способен управлять своим народом. Поэтому даже имя героя сказки дают только после того, как он поймает и укротит предназначенного ему судьбой жеребца, который одновременно с героем нарекается своим именем. Имя героя всегда сопровождается именем его коня. Они становятся единым целым. Конь заговаривает с героем сказки в особо опасную минуту или дает совет, когда его хозяин стоит перед выбором. В общем для воина его конь выступает в таком же качестве, как для охотника его собака. Что, конечно же, наводит нас на мысль, что и эти сказки в своем происхождении имеют ритуальную почву. Но в отличие от культа Собаки, при котором все дается человеку какими-то высшими силами для создания мира, при культе Лошади человек сам своим трудом и умением создает этот новый мир. И главными божествами человека становятся силы, помогающие ему в увеличении производительности его труда. Лошадь в отличие от хищника-собаки не является изначально богом. Мало того, охотники раньше охотились на диких лошадей – поэтому и отношение к лошади в промысле было как к продукту питания. Но при приручении лошади произошло чудо – оказалось, что сила и производительность труда у человека увеличивается в разы благодаря этому животному. Поэтому человек стал смотреть на лошадь, как на часть самого себя, без которого он слаб, не полон и ни к чему не способен. Поэтому культ Лошади был своеобразным поклонением чуду изменения мышления и поискам собирания собственного я. И именно об этом зачастую повествуют нам исторические сказки. Ритуальные же действия культа Лошади состояли главным образом в том, чтобы привлечь божество плодородия поката́ться на самом сильном жеребце. Для этой цели конь долго и мучительно умирал без пролития крови. Также существовал обычай посвящения коня божеству для охраны скота. В этом случае посвященный конь одурманивался психотропными травами и отпускался на свободу – считалось, что на нем ездит божество и охраняет скот и территорию стойбища. Интересно отметить, что как имена героев сказок, так и имена их коней

не являются именами людей или коней в обычной жизни. И если имена героев сказок и эпоса культа Лошади относятся к именам ритуальных мест жизненной силы (как мы отмечали в статье о Сибирском эпосе), то имена коней, на которых они ездят, по всей видимости, появляются именно от посвященных коней на ритуальных действиях для этих божеств жизненной силы, т. е. имена коней в сказках и эпосе являются именами коней ритуального значения. Интересно отметить, что и отрицательные персонажи (старые боги, места старых ритуальных действий) тоже ездят на своих посвященных им конях. Это говорит нам о том, что в сказках и эпосе отображается момент борьбы более новых богов со старыми богами в период культа Лошади. Определенная масть лошади посвящалась определенному божеству, поэтому в сказках и эпосе герои никогда не берут лошади своего врага. Лошадей хоронили рядом с его героем. И это находит свое подтверждение во многих археологических раскопках могил того времени. На Алтае были обнаружены могилы, где с одним человеком были захоронены от двух до шести коней, т. е. даже среди людей, а не только богов, существовала вера в единство хозяина с его конем, которое не смели нарушить даже родственники умершего – вынужденные хоронить с умершим очень дорогих племенных скакунов. Из этого выходит, что изначально эпос и сказки описывают нам как герой-воин или бог приручает коня, ездит на нем, совершая подвиги (в основном истребляя злых духов), и как в конце концов он умирает и захоронен вместе с этим же конем. В этих событиях мы можем увидеть цикл ритуальных действий, связанных с богом-всадником на протяжении всего года. С изменением богов циклы ритуальных действий накладывались друг на друга и сюжет историй усложнялся. Также как и в Сибирском эпосе, все старые ритуальные действия соединялись и создавался сюжет, в котором главным героем становился новый бог, правитель единого государства. В средние века героями сказок становятся уже реальные исторические лица, едущие на реальных конях с обычными

именами. Но сюжетные коллизии во многом сохраняются от времен древних героических сказаний. Поэтому несмотря на историческую реальность персонажей и описываемых событий в этих сказках – они сохраняют элемент сказочности. И в этом есть определенная оригинальность, присущая сибирским историческим сказкам. В них мы можем увидеть и сюжеты эпохи культа Матери-Земли, и эпохи культа Собаки, и эпохи культа Лошади. С одним лишь отличием – главный герой основан на реальном историческом персонаже.

Исполнители

Кем же были исполнители сказок? Мы знаем из недалекой нам истории, что сказки исследователями собирались у обычных людей, кто только, так сказать, что-то помнил, слышал или даже сам имел практику рассказывания сказок среди знакомых, родственников по каким-то праздничным дням. Но особенно распространенным явлением в рассказывании сказок имели люди из охотничьей среды. Например, в хакасской традиции героический эпос был распространен в степной полосе, среди скотоводов, и само исполнение эпоса с инструментом называлось сказками конными или рассказываемые верхом на лошади. В таежной же полосе среди охотничьих семей более распространенной были сказки под названием пешие сказки, т. е. исполняемые без музыкального инструмента и без стихотворного изложения. Как мы видим из самих названий сказок и роде их исполнения, их можно разделить условно на сказки скотоводов и сказки охотников, конные и пешие сказки.

И естественно, что конные сказки появились в эпоху культа Лошади, а пешие сказки в эпоху культа Собаки. Благодаря тому, что вплоть до 20 века сохранялась градация между жителями степи и таежниками, в их среде сохранялась традиция исполнения своего репертуара. Мало того, можно сказать, что в своих сказках таежники и степные жители сохраняли свою

идентичность и древнее чувство соперничества. Исполнителями эпоса являлись представители жречества, и мы рассмотрели их историю в статье о Сибирском эпосе. А вот таежные сказки исполнялись охотниками до начала 20 века в магических целях, для чего ими брался с собой в тайгу исполнитель сказок, задачей которого было только всю ночь рассказывать сказки для хозяина тайги, а днем спать и готовить еду для охотников. При этом прибыль от добычи охотники распределяли и на рассказчика как на полноправного члена их артели. Поэтому понятно, что искусство исполнения сказок ценилось среди охотников как занятие профессиональное. Но откуда брался такой профессионал в среде жителей тайги? И вот тут нам хотелось бы обратить внимание на очень частого героя сказок, который выступает под именем – Мальчик-сирота. Это обычно ребенок, которого охотники находят в тайге и отдают на воспитание старикам. Эти Мальчики-сироты, найденыши, без рода и племени, оказываются очень способными, умеют дать хороший совет, берутся за смелое задание при общении с духом тайги, воды или враждебными всадниками, а также почти всегда они умеют петь, играть и сказывать сказки. Из-за большого количества сказок, в которых фигурирует героем Мальчик-сирота, можно предположить о существовании определенной традиции когда найденышей отдавали на воспитание таким же, когда-то найденным в тайге сиротам-старикам. Они не могли учиться и заниматься охотничьим делом как другие члены общины и, чтобы иметь пропитание, начинали заниматься искусством рассказывания сказок, уже с детских своих лет. Являясь чужаками общины, эти люди оказывались как бы принесенными в жертву хозяину тайги. Из-за этого мы можем предположить, что такая традиция восходит к очень древним временам, когда детей не только находили, но и выкрадывали для принесения их в жертву. Будучи чужаками для общины, их не было жалко использовать для общения с духами местности, а с другой стороны, они были не связаны кровными узами с семьями охотников, которые постоянно

проливали кровь жителей тайги – животных и птиц. И из-за этого такие люди были как бы невинны в глазах хозяина тайги, на них не было крови. Поколения таких исполнителей не только сохраняли сюжеты древних сказок, но и создавали свои сказки. На наш взгляд, именно благодаря этим исполнителям настолько трогательны и поэтичны сибирские сказки. Они внесли в традиционные ритуальные истории живое человеческое чувство, построили так сюжеты, чтобы донести до слушателей всю боль сиротской жизни, заставив их и самих духов сопереживать героям их историй. Благодаря тому, что эти исполнители являлись чужаками сообществ охотников, они оказались способны взглянуть на это сообщество как бы со стороны. И такой взгляд создал своеобразный критический реализм в изложении сюжетов сказок, который смешивался со сказочными сюжетными линиями. Вот это сочетание реализма и сказочности создавало и создает ощущение сказочности самой обычной жизни, какое-то смещение нашего сознания к тому чтобы увидеть в обыденном – чудо. И вот сейчас хотелось бы поговорить о том, почему же происходило развитие исполнительского мастерства сказок. Необходимо учитывать в этом вопросе – кому собственно говоря исполнитель адресовал свой рассказ. И этим адресатом не являлись охотники, слушавшие его сказки. Главным ценителем и слушателем его историй являлся хозяин тайги, какой-то неведомый, невидимый, всевластный и очень опасный дух. И если этому духу не нравилось исполнение сказки, он мог не только не дать охотникам охотиться в его угодьях, но и лишить жизни самого исполнителя, с которым он вступал в непосредственный контакт на каком-то эзотерическом уровне.

Здесь можно в пример привести сказочницу Шахерезаду из сборника сказок «Тысяча и одной ночь». Она каждую ночь, рассказывая сказку, вступала в смертельную схватку с шахом, слушавшим ее истории и поклявшемся после каждой брачной ночи казнить свою новую супругу. Но казнь Шахерезады он все время откладывал из-за того, что был поглощен ее

исполнением и заинтригованностью сюжетом сказки. Вот в такой же ситуации находился и исполнитель сказок в тайге. Из ночи в ночь на протяжении всего времени охоты ему приходилось вступать в смертельную опасную игру – контакт с хозяином тайги. Если принять во внимание, что в древние времена хозяин тайги был какой-то реальный хищный зверь – медведь, волк, барс, то можно себе представить, как исполнитель старался понравиться своему слушателю. В сказках есть множество описаний того, как хозяин тайги приходит послушать сказки. Между ними даже ведутся диалоги. Хозяин тайги является то в образе человека-незнакомца, то в виде волка и змеи, то как старика с очень дурным характером, то как свирепого великана, стремящегося убить исполнителя и т. д. В дальнейшем, если хозяину тайги понравился исполнитель и его сказки – между ними как бы завязывается дружба. Иногда хозяин тайги отдает исполнителю сказок замуж свою дочь, всячески одаривает его, стремится регулярно встречаться с таким человеком. Но рассказчик всегда настороже и очень осторожен в этих отношениях. Одно неверное движение или слово – и он может лишиться жизни (отказ памяти, безумие, остановка сердца). Поэтому для исполнителя как бы уготован только один путь – постоянное развитие его сказок и его исполнительского мастерства.

Сюжет

В средние века сказки Сибири обретают историческое содержание. Это связано с приходом в 3 в. до н. э. в Сибирь тюркоязычных племен из северного Китая. Китай уже с древности известен своими историческими хрониками, которые они в буквальном смысле обожествляли. Поэтому и у тюркских кочевников сказки и эпос имели под собой историческую почву. Это особенно выразилось в эпосе и надгробных надписях в честь героев (надписи в честь Кюль-тегина, Тоньюкука, Бильге-кагана и т. д.), где детально описывается жизнь, характер и

подвиги реальных исторических лиц. А надгробные тюркские надписи в стихотворной форме, ведущиеся от имени самого покойного с описанием его жизни и чувств, словно воссоздают перед нами события, которыми жили эти люди, образ их мыслей, палитру их переживаний от надежд до отчаяния. И все эти записи мы уже с 5 века н. э. имеем записанными на тюркском языке руническим письмом. Развивается тюркская литературная традиция, колыбелью которой является территория Южной Сибири. В эпоху монгольской империи на основе тюркского (уйгурского) письма появляется монгольская письменность, среди первых записей которой является исторический монгольский эпос о роде Чингисхана – «Сокровенное сказание монголов». В этом труде детально описывается все легендарное и реальное из жизни монголов что очень напоминает собой структуру сибирских сказок. Эти истории смешиваются поэтическими вставками песенного типа, пропетого героем в какой-то исторически важный момент. Обычно это песня перед смертельным боем или песни плачи по умершему или восхваления героям, песни любви к родине и т. д.

В дальнейшем, уже в эпоху Мин в Китае, мы видим рождение минской новеллы. Будучи под долгим влиянием тюркской и монгольской письменных традиций, китайская новелла включает в себя песни, передающие в краткой форме содержание новеллы. Эти песни именуются словом – хайджи. А именно таково название сказителей (хай – горловое пение, хайджи – исполнитель сказания горловым пением) в Южной Сибири. В 17 веке, когда в Китае к власти приходит новый народ из Сибири – маньчжуры – саму территорию Сибири захватывает Российская империя. Описание борьбы сибирских народов за свою независимость и составляют циклы исторических сказок, сохранившихся в памяти народа в устной традиции до их записи исследователями на протяжении всего 20 века. Эти сказки были созданы на протяжении всего 18 века и по своей стилистике напоминают сборник «Сокровенное сказание монголов» или японского сборника сказаний о доме Тайра. Что

наводит нас на мысль, что изначально исторические сказки Сибири были созданы как письменные произведения в литературной традиции, которая уже тысячелетие существовала на этой территории. Например, ученый Кызласов приводит легенду, по которой хакасы прятали в пещерах какие-то кожаные книги, написанные руническим письмом или опять же легендарные истории о том, что знания рунического письма передавались из поколения в поколение в роде енисейских киргизов по мужской линии, и когда не стало мужчин – эта традиция оборвалась. Во всяком случае наличие у сибирских народов сказителей и сказочников, обладающих великолепной тренированной памятью, помогло сохранить исторические сказки в народе в виде устного народного творческого наследия. Одной из самых ярких примеров из цикла исторических сказок известных автору являются истории об Ожен пиге. Это хакасская сказка, которую когда-то автор использовал в своей дипломной работе, посвященной последнему великому князю енисейских киргизов – Иренеку Ишееву. Автором в то время был проведен сравнительный анализ этой исторической сказки с событиями из жизни Иренека, которого считают одной из самых ярких личностей своего времени. Нам из разных источников известно, что говорил этот персонаж истории, что о нем говорили его враги – русские военачальники, как его характеризуют в политическом смысле историки разных периодов. И вот перед нами сказка, описывающая его жизнь с рождения и до самой смерти неизвестного автора 18 века. Кем же был этот автор? По всей видимости, так же, как и автор «Сокровенного сказания монголов» – он не считал написанную им историю авторской. Ими был собран все им известные рассказы, легенды, песни, воспоминания очевидцев об интересующей их исторической личности. И весь этот материал они скомпоновали в определенной последовательности. В этом сказалась традиция сибирских сказок вести повествование истории в реалистической манере, не пытаясь приукрасить характер человека или его действия. И благодаря этому мы

видим очень неоднозначную фигуру описываемой исторической фигуры. Перед нами человек с очень буйными страстями, железной волей и прагматичным умом. За слабость отца он лишает его власти, за подозрение измены жены – он лишает ее жизни. И в то же время даже его враг – хан монголов, восхищается его храбрости, а его сыновья и воины остаются верными ему до самой смерти. Сказку завершает песня-плач его жены – традиционный прием магических сказок Сибири. Кроме этих песен-плачей в исторических сказках приводятся песни любовные, песни-восхваления, песни-диалоги. Само существование этих песен подразумевало, что рассказчик исполнял их в вокальном исполнении, а это означает что эти песни были широко известны в народе. Интересно, что в отличие от магических сказок, в которых песни-плачи пелись от имени умершего – в исторических сказках песни-плачи поются живыми (родственниками, друзьями, супругами, детьми) об умерших. Это говорит о том, что исторические сказки придерживались реализма в описываемых историях, в том числе и в приводимых песнях, основанных на реальных событиях. Что наталкивает на мысль, что исполнителями этих сказок являлись так называемые светские сказители, т. е. не принадлежащие к касте сибирских жрецов-шаманов. И следовательно, и само рассказывание сказок не являлось магическим или ритуальным. Мало того, на наш взгляд, эти сказки являются традиционно связанными с так называемыми историческими пьесами китайского оперного театра. Историки связывают рождение этих пьес в эпоху Юань (монгольской династии), когда пьесы создавались на основе песен монголов о своих исторических героях. Оформленные в структуре пьес эти песни обретают форму определенного эстетического изложения. В дальнейшем, уже в Минском Китае, исторические пьесы для театра создаются только о китайских исторических лицах, а в литературе рождается минская новелла, опять же основанная на тюркско-монгольских традициях сказителей. В самой же Монголии (в коренной улус, в который со времен

Чингисхана входила территория Южной Сибири) в это время утверждается буддийская тибетская письменная традиция, в которой излагаются исторические сказки монголов и других кочевников в их контактах с буддийскими миссионерами. Эти миссионеры занимались, помимо пропаганды буддийского вероучения, главным образом врачебной практикой и проживали в основном в свите князей. А как мы знаем из истории (например, первыми людьми заинтересовавшимися и записавшими эпос Калевала являлись два доктора – Топелиус и Ленротт), врачи всегда выступали в роли как бы свидетелей происходящих вокруг них событий и очень любознательными людьми в собирании песен и историй прошлых времен. На наш взгляд, именно эти люди, самые образованные люди своего времени, чужаки и в то же время самые нужные и доверенные лица – имели все возможности и умение собрать и записать в литературной форме исторические сказки в 18 веке. С приходом в Сибирь Российской империи в конце 17 века начинается христианизация народов Сибири и борьба русской православной церкви с влиянием других религий. Территория Южной Сибири в 1727 г. по Кяхтинскому мирному договору с Китаем разделяется на две части – одна отходит к Китаю (нынешняя территория Тувы), и другая к России (нынешняя территория Хакасии, Горного Алтая и Красноярского края). В Туве продолжает развиваться буддийская историческая литература, а народы Хакасии и Горного Алтая подвергаются христианизации, и литературная письменная традиция исторических сказок у них прерывается и сохраняется благодаря светским сказителям сохраняющих часть их содержания в устной народной форме.

Инструменты

В эпоху каменного века главными музыкальными инструментами рассказчика являлись барабаны и дудки. Это подтверждается находками археологии того периода и самими сказками, в которых обычно герой прямо в тайге, на месте

исполнения сказок, делает для себя дудочку для игры. В культуре индейцев, африканцев и т. д., развивавшихся до прихода европейцев в каменном веке, также бубен и дудки выступают главными музыкальными инструментами, но с более развитой техникой их изготовления, чем у народов Сибири. Вообще само их изготовление, конечно же, главным образом связывается с чисто практической стороной – использованием в охоте. Барабаны использовались для загона зверя, а дудки для их приманивания. Для барабанов считалось самым лучшим брать кожу хищников, чтобы от их звука лучше распугивать всех обитателей тайги. Например, в древнем Китае использовали кожу крокодилов. Первым министром музыки считается господин Крокодил. Именно из-за этой традиции в Китае, по мнению мифов, исчезли многие виды животных (зебры, слоны, крокодилы и т. д.). Дудки очень разнообразны, для имитации звуков птиц и зверей и соответственно с очень обширным регистром звуков. После использования дудки для рассказывания сказки – рассказчик оставлял ее там же, в лесу. Это делалось, по всей видимости, как часть возврата того, что было взято на время у леса.

В эпоху меди и бронзы, с приходом кочевников индо-европейцев и тюрков, в Сибири распространяется новый инструмент – ципковый (вид виолончели), струнный (вид домбры) и ящиковидный струнный (вид гуслей) а также варган (металлический язычковый инструмент). Изначально и эти музыкальные инструменты имели чисто практическое значение, связанное с использованием в хозяйстве лошади. Струны делались из волос лошади, и эти звуки служили приманивающим звуком для лошадей и другого скота скотоводов-кочевников. Об этом также существует разного рода сказки, в которых описывается как на звуки этих инструментов собирается скот или как игрой на инструменте герой покоряет сердце коня. Но эти инструменты оказываются связаны и с практикой жреческой касты и начинают играть роль своеобразного ключа для открытия порталов в мир

предков, в загробный мир, мир духов и т. д. В самой практике рассказывания сказок музыкальные инструменты начинают символически обозначать коня на котором ездит рассказчик во время своих историй. И для обозначения такого символизма часто можно увидеть вырезанную голову лошади на фольклорном инструменте. И сами сказки, которые рассказываются с помощью этих музыкальных инструментов, в народе называют конными или ездовыми. При этом в дальнейшем домбровые и гуслевидные инструменты используются при сказании эпоса, а щипковые используются для сказания сказок охотничьего цикла. И это также находит свое подтверждение в сюжетах сказок, в которых описывается, как герой сказки приходит с щипковым инструментом для пения и рассказывания сказок и как охотники после успешной охоты решают не делиться с ним добычей и бросают героя-мальчика одного в тайге, т. е. в более древней интерпретации этого сюжета охотники совершают жертвоприношение – оставляют тайге мальчика-сироту вместе с его музыкальным инструментом. Исторические сказки исполняют появившиеся светские сказители. Они используют все виды музыкальных инструментов и в своем репертуаре смешивают исполнение и эпоса, и охотничьих сказок, и исторических сказок. Музыкальные инструменты в их исполнении перестают иметь какое то магическое значение или требующего своего уничтожения после использования. Надо сказать, что по всей видимости, светские сказители являлись грамотными людьми, способными читать тексты исторических сказок, чтобы их воссоздавать в своем устном исполнении. А это значит, что ими являлись выходцы из среды знатных степных скотоводов. В Монголии в те времена известны факты того, как буддийские монахи или выходцы из княжеских семейств устраивали чтение книг исторического содержания для простых людей. Для аккомпанеента песен этих историй использовались музыкальные инструменты. На наш взгляд, в Сибири также могли проводиться такие чтения книг исторического содержания, которые в течение 18 века сохранились только в устном изложении.

Заключение

Надо сказать, что в исторических сказках все имена героев считаются вымышленными. Возможно, это так, а возможно, у лиц, описываемых в этих сказках, существовали другие имена, которые использовали неофициально. Эта традиция сохранялась у народов Сибири вплоть до начала 20 века, когда наряду с русским православным официальным именем существовали свои национальные неофициальные имена. И зачастую именно под национальными именами в фольклоре сохранялись в памяти авторы песен или каких то произошедших с этими лицами историй. Например, моего прадедушку звали официально Николай Федорович Спирин и он вполне себе был историческим лицом – первым начальником уездной милиции Хакасии, а хакасское его имя было Чобал оол, и именно под этим именем его знали в народе, и я помню, как в газете печатали его песни (Песни Чобал оола), которые исследователи записывали у людей при собирании устного народного фольклора. Поэтому вполне себе возможно, что и в исторических сказках использовались имена-прозвища, под которыми этих героев и знали в народе, а в исторических летописях русских воевод – они назывались другими, официальными именами. Но эти имена уже не продолжали традицию эпоса, в котором имена героев имеют особое обозначение несвязанное с именами из обычной жизни. Имена героев исторических сказок реалистичны и как бы взяты из реальной жизни. Из-за этой причины автор бы не называл эти имена вымышленными или фольклорными. А вторым именем реальных исторических лиц. На наш взгляд, этот вопрос очень важен, так как возврат имен возвращает народам Сибири их реальных исторических персонажей, их реальную историю, которая как бы завуалирована под фольклор. И когда мы начнем читать исторические сказки Сибири, как исторические летописи, записанные и составленные в 18 веке об реальных исторических лицах с их реальными именами, с зафиксированными ими произнесенными словами, с пропетыми и сочиненными ими песнями, с событиями их жизни и т. д., то,

конечно же, такое чтение вызовет совсем другой уровень эмоций и внимания, схожих с тем же чтением летописей «Сокровенное сказание монголов».

Интересно отметить, что по стилю написания исторические сказки Сибири продолжают традицию записей исторических летописей Центральной Азии и Китая со времен раннего средневековья. Еще в 20 веке сохранялась традиция знания имен своих предков до седьмого, а то и до девятого колена, и по возможности, чем эти предки занимались и что особенно смешного, занимательного с ними произошло. Эта традиция пересказа имен и истории своих предков составляли как бы ядро, основу для появления исторических летописей. Именно на эту традицию опирался в свое время историк Рашид ад Дин при написании своего знаменитого трактата «История монголов», в котором отмечал, что историям тюрков и монголов стоит верить – они заслуживают исторического доверия.

На наш взгляд, такая традиция исторической фиксации жизни у тюрков и монголов восходит к тому времени, когда их далекие предки вышли из Северного Китая и имели общую с древним Китаем традицию такой дотошной фиксации всех исторических событий, даже самых незначительных – таких как знание истории своего племени, народа, государства, истории рода правителей и т. д. И во всей этой истории человек находил и писал и свою историю жизни.

Бытовые и анимистические сказки

Введение

Обычно этот тип сказок относят по времени к 19 веку. И действительно, во многих сюжетах этих сказок присутствуют элементы этого периода – инженеры, священники, горнодобывающие шахты, металлургические заводы, города, купцы, поезда и т. д. Но помимо этого в анимистических сюжетах идет упоминание о древних богах, о жизни в юртах и чумах, о работе чабанов и пастухов, о посевных работах и путешествиях в за-

гробный мир и т. д. Как мы видим, перед нами в этих сказках рисуется два мира – городской и сельский. При этом городской мир обычно богат, а сельский безнадежно беден. И в советские времена обычно, когда ученые упоминали об исследовании этих сказок, то говорили, что в сюжетах этих историй нашло свое отображение ужасающие различия между бедными и богатыми, между городом и деревней и о нарастании классовой борьбы в обществе. В послесоветский период взгляд на народное творчество через призму идеологии стал необязательным. И у нас появилась возможность взглянуть по-новому на эти виды сказок. И при этом оказалось, что бытовые и анимистические сказки Сибири часто учеными мира сравниваются со сказками индейских народов Америки. И однажды в руки автора попала книга под названием «Исцеляющие сказки индейских народов». И при чтении содержащихся в этой книге сказок автором было замечено, что все они относятся к бытовым и анимистическим историям. Составитель сборника этих сказок был сам профессиональным их рассказчиком, наследовавшим это творчество от нескольких поколений своих предков. Им же описывались методы, которые используют индейские рассказчики сказок – во время раскуривания трубки, с передаванием по кругу посоха главы, с одеваниями одежды рассказчика на слушателей для превращения их в персонажей сказки и т. д.

При этом исцеляющее воздействие сказок зависело от нескольких факторов. Во-первых, от участия слушателей в истории сказки, от их имитации внутреннего перерождения в персонажей (деревья, растения, цветы, камни, звери, птицы и т. д.). Во-вторых, от божественной солнечной силы, которая как бы оживляет слушателей в эти персонажи (эта сила приходит от прикосновения к трубке, посоху или одежде рассказчика). В-третьих, от понимания внутреннего, скрытого содержания сказки, которое возможно понять только при определенном сдвиге сознания, когда смысл осознается духом. В-четвертых, от понимания разумом на чисто ментальном уровне смысла сказки. И в-пятых, от участия в коллективном взаимодействии

и взаимовлиянии группы слушателей с рассказчиком, при котором сила солнечного света объединяет их в единое целое с их далекими предками. Как мы видим, все эти факторы связываются с богом Солнца, которому индейские народы поклонялись до появления европейцев на континенте. При этом индейская цивилизация была построена на культуре каменного века. Следовательно, в индейских бытовых и анимистических сказках мы можем найти их истоком до европейскую историю, период культа Солнца и каменного века. Со временем, особенно в бытовых сказках, находят свое отображение и период после европейского завоевания Америки – вплоть до начала 20 века. Но и этот период времени в традиции рассказывания сказок связывается с мировоззрением культа Солнца, через которое как бы происходит объяснение происходящей жизни и ее изменений на бытовом уровне. Именно в таком же ракурсе нам хотелось бы попытаться взглянуть и на бытовые-анимистические сказки Сибири. А именно – истоком этого вида сказок нужно считать эпоху культа Солнца и даже каменного века. Но в отличие от культуры индейцев, у которых культ Солнцу имел решающее значение в формировании народного мировоззрения – у сибирских народов этот процесс оформился в эпоху культа Неба. Как мы знаем из истории мифов Китая – именно последователи культа Неба для пропаганды своей идеологии начали активно использовать народные мифы и предания для объяснения простому народу идеи культа Неба (в дальнейшем развивается в учение Дао). В Сибири культ Неба приходит с племенами тюрков еще в 3 в. до н.э. И развивается под названием тенгрианства по всей территории Сибири. С появлением империи монголов культ Неба распространяется на огромные просторы всей Евразии. И вместе с распространением этого культа ее адептами – изучались сказки народов и эти сказки подвергались доработке для объяснения мироустройства тенгрианства. Кем же были эти адепты занимавшиеся доработкой народных сказок? В Сибири до начала 20 века от тенгрианского культа сохранялись

жертвоприношения Небу, совершаемые обычно на каких-то священных горах – возвышенностях. Совершали эти жертвы и руководили ими особые люди – старейшины, выбранные уважаемые люди, группа людей во главе со стариком. Как мы видим – все кружится вокруг слова Старик. А в магических сказках и эпосе часто упоминается группа белых стариков или один белый старик, которые являются на духовном каком-то уровне руководством каких-то горных таежных территорий.

Часто образ белого старика рисуется играющим на музыкальном инструменте, что-то говорящем герою сказки совет, обучающим героя охоте, очень любящим послушать сказку и самому ее рассказать. Из-за этого белого старика часто путают с другими образами – с хозяином горлового пения (дающим дар сказания для светских сказителей) и с хозяином тайги (очень любящим послушать сказки, из-за чего охотники имели при себе касту рассказчиков из Мальчиков-сирот). В сказках советы белых стариков описываются по всей территории Сибири в разных составах. Например, в Саяно-Алтае этот совет состоит из семи старцев, на Байкале – из 16 старцев, а где-то на Урале – из трех старцев и т. д. На наш взгляд, эти группы старейшин и есть адепты культа Неба, когда-то реально руководившими всеми религиозными действиями связанными с культом Неба. Их описание (белые одежды, белые волосы, белые бороды) напоминают собой одежду, в которую одевались старцы, проводившие жертвоприношения в начале 20 века, и также очень сильно напоминают вид китайских адептов культа Неба (и в последствии старцев даосов). А как мы знаем из той же китайской средневековой литературы (Красный терем) – старики даосы представлялись лицами, живущими в каком-то параллельном нам духовном мире, неожиданно появляющемся перед обычными людьми чтобы рассказать им какую-то сказку-историю или задать загадку – отчего обычные люди начинали задумываться, а затем и менять образ своей жизни.

Структура

Обычно сказки этого типа выстраиваются в вере в какую-то высшую справедливость. В анимистических сказках эта вера, по всей видимости, имеет сильное влияние зороастризма, в котором все хищные звери, птицы и насекомые относятся к жителям ночи, тьмы – враждебный свету и миру человека. Например, в хакасской сказке Ласточка и комар как раз повествуется о таком противоборстве. Ласточка – птица неба спасает человека от того, что хозяин подземного мира Эрлик хан от комара не узнал чья кровь самая сладкая в этом мире. Ласточка отклеывает у комара язык, и с тех пор тот не может говорить, а только издает гудящий звук. Поэтому Эрлик хану приходится довольствоваться жертвоприношениями, которые ему приносятся в виде домашних животных – овцы, коровы, собаки – кровь которых комар успел донести до владыки смерти. И в этом действии перед нами вырисовывается вторая важная часть структуры сказки – совершение определенного тритмента, т. е. определение какой-то духовной проблемы и ее уничтожение или изгнание. Особенно ярко такой тритмент можно проследить в бурятской сказке «Счастье и несчастье». В ней главный герой встречает свое Несчастье, садит его в мешок и закапывает где-то у горы. В этом действии мы видим конкретный вид тритмента, в котором человек определяет свою проблему и совершает конкретное действие духовного уровня по избавлению себя от этой проблемы. Эта структура схожа с сценариями шаманского действия, в которых шаман первым делом выясняет источник проблемы и в дальнейшем начинает действовать по избавлению человека или общества от причины этой проблемы. Эта схожесть в сценариях наводит на мысль о том, что изначально и этот тип сказок, как и магические сказки, имел под собой ритуальную основу. По всей видимости, во время процесса рассказывания сказки слушатели активно принимали участие в действиях тритмента которые совершал рассказчик – например, по копанию и зарытию в землю своего собственного Несчастья.

Следующей частью структуры сказки являлось насыщения слушателей энергией неба. Как и во время ритуала жертвоприношения небу – участники слушания сказок через питье напитков, через прикосновение к предметам, которыми действовал рассказчик, как бы воспринимали в себя силу неба. И от этого происходило по идее даосизма просыпание небесного человека внутри человека на духовном уровне. И на этом уровне слушатели начинали понимать глубинное значение, смысл сказки. Происходило осознание слушателями самих себя в сюжете сказки и понимание того, что им мешает для роста своего небесного человека. В этом отношении очень интересна хакасская сказка «Девочка и луна». В ней описывается, как измученная трудом и холодом маленькая девочка с коромыслом на плечах просит помощи у луны. Луна спускается к ней и забирает с собой. С тех пор на полной луне видна девочка с коромыслом. Для правильного понимания этой сказки нужно знать, что по китайской даосской мифологии – луна является одним из первых место прибываний человека, ставшим бессмертным, т. е. небожителем. Непосильный труд, холод и одиночество – все становится побежденным, когда дух девочки осознал свою небесную природу. Белые старцы (рассказчики сказок) являлись не только сказителями для адептов культа Неба, но и большими охотниками самим послушать интересные сказки.

Связанность героев

Таким образом, мы видим, что сказки рассказывались: 1) между белыми стариками в их советах; 2) между белым старцем и охотником-рассказчиком; 3) белый старец рассказывал сказку одному избранному им человеку; 4) белый старец рассказывал сказку группе людей.

Во всех этих вариантах мы можем заметить, что как бы истинным мастером рассказывания является белый старец. Охотник-рассказчик же получается, что рассказывает сказку

больше не слушателям, а белому старцу (или хозяину тайги). При этом очень часто это искусство связывается с процессом воспитания наследника правителя, молодого охотника или потерявшегося в жизненных перипетиях чиновника. Например, в знаменитом грузинском сборнике сказок и былин «Орбелиани» – все сказки даются в виде диспута: 1) между воспитателем царевича и визирем царя; 2) между воспитателем царевича, визирем царя и выросшим царевичем; 3) между воспитателем царевича, визирем царя, царевичем и самим царем. В этом сборнике интересным является диспут-схватка двух взглядов на жизнь – благородного и эгоистического, в котором царевич выбирает первый взгляд и активно борется со вторым, пока его отец-царь не показывает что в реальной жизни без эгоистического взгляда царь не способен выжить. Этот сборник написан в 18 веке, в эпоху просвещения, но основан на древнеперсидской и древнеиндийской традиции изложения сказок. Эту традицию относят к диспутам брахманов, т. е. сказочный материал с древнейших времен интерпретировался как довод своей правоты. Мало того, моральная правота как бы вступала в постоянный конфликт с правотой выживания. И сказки таким же образом как бы поддерживали эти две правды и выступали с их позиций. Из-за этого часто при чтении некоторых сказок люди приходят в определенное удивление и объясняют смысл таких историй обычно исторической отсталостью народов Сибири. Это конечно же наивное мнение. У всех народов всегда были сказки двух правд, которые, сталкиваясь, давали человеку возможность для выбора. И вот такого рода сталкивания, возможно, и происходили в совете белых стариков или в конкурсах сказок между белым стариком и охотником-рассказчиком. Кстати говоря, такого рода диспуты, конкурсы мифов и сказок были на протяжении тысячелетий распространены и в средневековой Ирландии, и эту традицию ученые относят к существовавшей в Ирландии с древнейших времен касты жрецов-друидов и их ритуальной практики.

Таким образом, перед нами выстраивается определенная

система и градация рассказчиков сказок Сибири. В каменном веке появляется каста Мальчиков-сирот, рассказывающих охотничьи сказки. В медном и бронзовом веках из касты жрецов-абысов (культ солнца) выделяется группа шаманов-сказителей сибирского эпоса. В железном веке с появлением касты жрецов культа неба – белых стариков, рассказывающих бытовые и анимистические циклы сказок. Из этих трех типов рассказчиков сказок рождаются три типа героев этих сказок – Мальчик-сирота-охотник, жрица-воин-всадница и мудрый белый старец. Эти три типа персонажей-героев сибирских сказок начинают связываться между собой. При этом с появлением великих философских учений древности (зороастризм, конфуцианство и даосизм) в изложении сказок появляется дуализм в понятии морали. И это выразилось в состязаниях сказителей, например, рассказчика Белого старца и рассказчика Мальчика-сироты охотника. При этом произошло своеобразное распределение роли сказителей в определенную систему. Мальчики-сироты рассказывали сказки на охоте, шаманы-сказители исполняли эпос на похоронах и во всем связанном с культом Смерти, а белые старцы рассказывали сказки в быту, по праздникам, во время жертвоприношений культа Неба. И эта система, по всей видимости, просуществовала довольно устойчиво на протяжении тысячелетий, вплоть до начала 20 века. Например, с приходом в Сибирь новых религиозных концессий (буддизма, ислама и христианства) в бытовых сказках очень часто священнослужители этих религий, в том числе и шаманы, подвергаются осмеянию. При этом этим священнослужителям дается имя – абысы, т. е. имя, которым когда-то в древности назывались жрецы культа Солнца, с которыми когда-то белые старцы культа Неба вступали в непримиримую борьбу в своих диспутах. Это говорит о том, что и в 19 веке представители культа Неба продолжали активную деятельность в пропаганде своего мировоззрения среди народов Сибири.

Функции

Итак, сложившуюся систему сказок можно по функциям распределить следующим образом: 1) охотничьи, магические сказки исполнялись для успешной охоты, промысловых работ; 2) эпос исполнялся для проводов умерших в мир предков и для подготовки духа к встрече со смертью; 3) бытовые и анимистические сказки исполнялись для насыщения духа эманациями неба, для роста небесного человека внутри человека.

И эта функциональность сказок просуществовала в жизни народов Сибири до начала 20 века. Эта практика зиждилась на охотничьи-скотоводческом образе жизни этих народов и связанными с этими хозяйственными работами мировоззрением и совершаемыми ритуалами. Поэтому сказки народов Сибири можно назвать своеобразными священными текстами, используемые когда-то в религиозной системе культа Неба на протяжении всей жизни человека от его рождения и до его смерти.

Благодаря светским сказителям и сохранивших в памяти слышанных ими когда-то сказок – какое-то количество сказок нашими прабабушками и прадедушками – до нас дошли в записях исследователей какие-то примеры этих текстов. Но и в этих записях мы можем увидеть то, что в мире называют мудростью сибирских сказок. И автора всегда как-то интересовало: почему их так оценивают? И для ответа на этот вопрос автор и стал знакомиться со сказками разных народов мира. И к своему удивлению заметил, что у малочисленных и бедных экономически коренных народов Сибири невероятно развит мир сказок. И несмотря на свою простоту – содержание емко и многозначно. При чтении этих сказок мы понимаем, что перед нами не переложение каких-то древних сказок других народов или не собирание в единую историю множества сказок разных литературных традиций – а настоящий источник, так сказать, первоначальный оригинальный текст, созданный конкретным народом, живущим на протяжении многих тысячелетий на

данной конкретной территории. И все, что описывается в этих сказках – взято из жизни их предков и из своей собственной сказочной традиции. Таким образом, сибирские сказки отображают в себе: 1) связь с природой; 2) связь с предками; 3) поиски связи с другими людьми. Эти три компонента, из которых складывалось мировоззрение сказок, очень жизни устойчивы и всегда сохраняют свою современность. Как говорится – в суровых условиях Сибири – эти три компонента имели важную роль в мировоззрении выживания человека. Как говорил философ Пятигорский – для осознания человеком самого себя для него очень важным является осознание своей истории через историю своих предков и природы не отвлеченно из учебника, а на конкретных примерах, что создает необходимое чувство двойственности его сознания. Одним из таких редких народов, сохраняющих на протяжении тысячелетий благодаря сагам викингов свою родовую историческую преемственность, им приводятся в пример исландцы. Надо сказать, что и коренные народы Сибири до начала 20 века благодаря своим сказкам сохраняли в себе это чувство единства с предками и историей Сибири. При таком осознании, по мнению Пятигорского, сознание человека не подвержено манипуляции со стороны государственной образовательной системы, старающейся взять его под контроль массового сознания.

Также благодаря связи с природой сибирские сказки в своем мировоззрении сохранили в себе свободу от имперского мировоззрения больших народов, ставящих в приоритете человеческих ценностей свое государство и свою исключительность.

Поиски же связи с другими людьми, а не поиск их различия создавали в мировоззрении сибирских сказок универсализм поиска единства всех народов, поиска точек соприкосновения в мышлении разных людей – богатых и бедных, разных национальностей, сословий и религий.

Сейчас, благодаря тому, что археологами установлено, что из территории Сибири постоянно происходили массовые

миграции населения в Америку через Берингов пролив вплоть до середины 15 века, уже не вызывает удивления схожесть культуры индейцев с культурой коренных народов Сибири, в том числе и в искусстве сказок. Поэтому целительная функция рассказа сказок у индейцев может быть корректно применена для сравнения с функцией сказания сказок жрецов культа Неба в Сибири. Для современного человека, наверное, именно такая функция сказания и слушания сказочного материала наиболее доступна и актуальна. Ибо это полностью зависит от внутреннего настроя и веры практикующего в целительную силу сказки.

Заключение

В эпоху металла появляется культ Неба. Кузнечное дело сравнивалось с божественным ремеслом, и само рождение человека мыслилось как изготовление гончаром или кузнецом своего изделия. При этом кузнечно-гончарное производство использовались пять элементов. В сказках Сибири эти пять элементов обычно являются проявлением сил Матери-Земли. Кузнец или гончар при этом сравнивается с самим демиургом, т. е. Отцом Неба. Он создает форму из которой потом рождается изделие. Утка-демиург после создания мира по одной из сибирских легенд укладывается на ночь в пещере. После ее ухода – в пещере на глиняном месте, где он спал, отпечатывается ее след. От соприкосновения с этим глиняным следом сил земли – воздуха и воды – рождается первая пара людей – мужчина и женщина. В дальнейшем и само рождение основателя даосизма – Лао Цзы, мыслилось как рождение нечто уже готового – старца, обладающего с самого рождения всеми знаниями Неба. По профессии он был хранителем имперского книгохранилища. Таким образом, образ жреца культа Неба складывался из двух профессий – кузнеца (гончара) и хранителя знаний (книг). И со временем и в даосизме устанавливается образ

жреца как седовласого старца, с помощью тайных книг и тайной кузницы выплавляющий эликсир бессмертия. А это значит, что и каста белых стариков в Сибири являлась по профессии кузнецами, гончарами и хранителями знаний, которые можно определить как знания сказок о силе Неба. Получается, что если изначально в древности стариков отвозили в горы, чтобы они оттуда переходили в загробный мир, то со временем, когда у общества появилась материальная возможность содержать стариков до самой смерти дома – появилась традиция, что совершать жертвоприношения на горе Солнцу или Небу могут только старики. А так как самым престижным родом деятельности являлось кузнечно-гончарное, то стало считаться что именно из этой группы профессии наиболее подходящим старики для ритуальных действ. Это были люди творческой профессии, можно сказать художники своего времени. И, соответственно, к сказкам они подошли с творческих позиций. Они как бы все сюжеты сказок и их персонажей рассматривали с высоты своего кузнечно-гончарного жизненного опыта. И, по всей видимости, советы белых стариков о которых часто идет речь в сказках, это реально когда-то существовавшие советы состарившихся людей этих профессий, на которых оттачивалось их искусство словесного диспута с помощью народных сказок бытового и анимистического характера. После такой подготовки белые старцы могли уже состязаться и с шаманами-сказителями, и с рассказчиками-охотниками и проводили ритуальные действия, и проводили свои вечера с рассказом сказок исцеляющего назначения. Так, на наш взгляд и сложилась легенда о белых старцах, рассказывающих мудрые сказки.

Театральность сказки

Введение

В Сибири с появлением национальных театров в 30-е годы 20 века встал вопрос об использовании национальных сказок для репертуара театров. Но новая власть хотела, чтобы сказки несли в массы определенную пропаганду, использовались в воспитании молодежи для создания нового – советского человека. Этот человек мыслился как верный гражданин государства, который должен быть: 1) оторван от своей семейно-национальной истории; 2) от своей родной природы; 3) от поиска единства с другими людьми.

Вместо этого на первый план выдвигался лозунг: 1) сменяемости формаций в истории, в которой не было места для личной истории индивида; 2) жизнь на земле объявлялась отсталостью, и происходило массовое переселение людей в города, образ природы все больше превращался в место для охоты, рыбной ловли и туризма; 3) а поиск единства заменялся классовой борьбой в обществе, т. е. опять же личный опыт подменялся какими то знаниями-законами, в которых человек мог думать. Как мы видим, идеологические планы государства совершенно не совпадали с мировоззрением сказок Сибири. И по этой причине их использование в театрах было почти невозможным. Из-за этого появляется даже попытка создания новой, советской национальной сказки. В одной из таких сказок красноармеец Баир, рассказывает, как главный герой делает донос Сталину о том, что во главе их колхоза находится бывший бай. В результате этого доноса председателя колхоза арестовывают, а главный герой становится на его место по личному распоряжению товарища Сталина. Со временем выпускники литературных институтов начинают создавать пьесы-сказки по мотивам национальных сказок. Одной из самых известных таких сказок-пьес была бурятская сказка Клад Баира. В этой пьесе уже в полной мере выражена идеология со-

ветского человека. Но даже и такого содержания пьес-сказок из национального репертуара в театрах было очень мало. В основном ставились пьесы-сказки писателей (например, С. Михалкова) на пионерскую и комсомольскую тематику. И как мы можем заметить, при сравнении традиционной сказки и советской сказки – они разительно отличаются. И это отличие заключается не только в смысле и содержании, но и в самом качестве их исполнения. На наш взгляд, главная причина этого заключалась в том, что советская сказка создавалась не опираясь на традиционную сказку, а как бы наоборот отбрасывая от себя весь опыт ее построения. Из-за этого советская сказка по своему содержанию очень наивна и однопланова. Хотя по-своему, возможно, герои советской сказки зеркально отображали в себе своих создателей – певцов новой советской жизни. И поэтому, когда в 90-е годы мы, советские люди, захотели вернуться к истокам народного творчества – в нашем сознании встала невидимая преграда, мешающая понять традиционные сказки. И эта преграда – наше собственное измененное мышление советского человека. Нам как бы стало понятно, что для понимания традиционных сказок нам необходимо подойти к ним как к сложной литературе, имеющей многовековую историю, и для понимания которой нужно приложить усилия по корректировке нашего мышления. На автора в 90-е годы произвело большое впечатление выступление Тувинского национального театра (режиссер Ирина Лопсан), тувинской сказки «Три сокровища». Дело в том, что они без всякого почти изменения использовали текст народной сказки как сценарий для постановки. Эта постановка заставила автора по-новому взглянуть на народные сказки.

Драматичность

В этом спектакле автор впервые увидел как текст сказки был использован как сценический материал в неизменной форме. И из-за этого сюжет истории дошел до зрителя в полном своем объеме. Сама режиссер этого спектакля Ирина Лопсан смеялась, что это было чисто случайное попадание в цель – не было подходящих пьес для детей, и она решила попробовать импровизировать с труппой театра. Но на самом деле у тувинского театра накоплен большой опыт с гастрольными вариантами исполнения народных сказок в районах республики. И когда появилась возможность постановки таких сказок без контроля властей – сразу же начали появляться спектакли с дословным использованием текста этих сказок. Автора это заставило задуматься о том, что сибирские сказки по своей природе очень драматичны. В них присутствуют и диалоги, и монологи персонажей, и речь рассказчика. Каждый отдельной сказке присуща своя музыкальная мелодия, свой ритм. При этом внутренний мир главного героя сказки всегда подвижен, находится в развитии. Мы можем проследить, как на драматическом материале сюжетной линии сказки происходит изменение сознания героя.

И понимание важности этого изменения прослеживается в словах рассказчика, когда он описывает, как за этим внутренним изменением происходит всегда изменение и внешнего мира окружающего такого героя. При этом сам момент такого кульминационного состояния-сдвига обычно заключен в пении песни героем или песни о герое. Эти песни-стихи способны передать то, что не способна сказать обычная речь, они словно переносят нас в какой-то другой мир, состояние определенной отрешенности от происходящих событий сказки и к осознанию связанности всего происходящего с чем-то более великим и важным. Вообще такой прием передачи катарсиса принадлежит к эстетике восточной литературной традиции. Особенно ярко это выражено в песнях-монологам главного

героя в японском театре Кабуки. Там это особенно акцентируется, когда все действие пьесы словно замирает – выходит герой или героиня и поет свой сольный стих. А исследователь сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь» отмечает, что песенные стихи, которыми усыпаны эти сказки, – являются солью всего этого сборника, поднимающего его до великого литературного произведения. Эти стихи, очень часто совершенно не связанные по тексту с сюжетом сказки, создают какой-то второй план мира, который врывается в мир обыденного и заставляет слушателей-читателей по-новому взглянуть на все происходящее. Поэтому рассказчики сказок обязаны были быть прекрасными певцами, способными передать чувства героя, в которых заключался смысл всего их исполнения.

Как мы уже рассмотрели, сама роль рассказчика имела под собой разнообразные типы-профессии: 1) охотник-мальчик-сирота-культа-собаки; 2) жрица-богатырка-культа-солнца; 3) шаман; 4) белый старик-культа-неба; 5) светский сказитель (обычно пенсионер из разных профессий); 6) буддийский монах-врач.

Существование таких ролей-образов у рассказчиков сказок уже предполагало двойственность существования сознания у исполнителей. Эта двойственность очень важна для рассказчика, так как помогает ему как бы вжиться в свою роль во время сказания сказки. Очень часто можно было слышать, как рассказчики говорили, что это не они говорят или что так рассказывали из поколения в поколение, а они только передают то, что они слышали, и т. д.

А светские сказители создают свой образ – предок под названием Хай ээзи (у народов Саяно-Алтая), т. е. дух горлового пения или хозяин сказителей. И говорят своим слушателям, что сейчас они будут рассказывать то, что им рассказал этот дух или на что этот дух их благословил, или что он сейчас сам будет рассказывать через рассказчика и т. д.

И вот тут интересный момент – когда светские сказители начали включать в свой репертуар сказки, которые раньше

исполнялись разными другими рассказчиками, то для их исполнения им нужно было вживаться и в роли этих других рассказчиков. Получалось, что у одного сказителя образовывался целый спектр разных ролей, в которых он выступал.

Кроме того, нам известно из записей о шаманском действе, что у шамана-сказителя был один или несколько помощников, которые помогали ему, в том числе и в произнесении текста за каких-то персонажей действия или сказки. Поэтому можно предположить, что и другие виды рассказчиков имели таких помощников (для разжигания и поддержания огня, для подачи музыкального инструмента, для разогрева и подачи чая, для организации слушателей в хор для поддержки сказителя, для обозначения голосом каких-то второстепенных персонажей, вступление в диалог со сказителем и т. д.). А в свою очередь роль помощника сказителя имела свои виды: 1) мальчик-сирота, учащийся у мастера магических сказок; 2) молодая жрица-ученица; 3) ученик шамана; 4) ученик белого старика; 5) ученик светского сказителя; 6) ученик врача – монаха. Как мы видим перед нами вырисовывается целая группа амплуа-ролей, которые использовали сказитель и его помощник.

И вот тут невольно приходит на ум сравнение этих ролей-амплуа с средневековым японским театром Но. Дело в том, что по традиции в этом театре за один вечер играется 5 пьес, в каждой из которых всегда выступают два актера (рассказчик и его помощник, первый и второй актер, актер и его помощник) в разных пяти амплуа. А именно: 1) охотник и его сын; 2) женщина с дочерью; 3) воин и его оруженосец; 4) старик с мальчиком; 5) буддийский монах и его ученик.

Из-за такого сравнения можно сделать следующее предположение. Во время, когда все амплуа-роли совмещали в себе светские сказители, они могли за один вечер своих выступлений представлять пять сказок в пяти разных ролях-амплуа. Этому нет никаких исторических подтверждений но это предположение напрашивается как бы из самой логики

развития мастерства сказания сказок. Во всяком случае перед нами вырисовывается интересное драматическое напряжение в образах сказителя и его помощника. По сути дела все их образы – это образы далеких предков для слушающей их аудитории. И истории, которые они рассказывают, – это истории их предков. Это говорит о том, что в 19 веке все виды сказания сказок объединяются в культе предков, что опять же сравнимо с рождением традиции восточных театров, вышедших из ритуалов тех же культов предков. Поэтому можно предположить, что искусство сказания сказок светских сказителей являлось одной из форм светского сибирского театра. И, соответственно, тексты сибирских сказок можно назвать драматическим материалом этого театра.

Сказки в театрах Сибири

В 90-е годы 20 века в Сибири полным ходом шла перестройка. И национальные театры стали обращаться к забытому устному народному творчеству своих народов. Но как с этим материалом работать, никто не представлял себе. Актерам нужны роли, режиссерам необходимы злободневные темы идей для современного им зрителя. Все это требует определенной затраты энергии драматургов и писателей. Театры высвободились от своей задачи пропагандиста в руках государства. Но освободиться в сознании людям оказалось намного сложнее.

По сути дела задача коммунистического режима была выполнена в плане создания человека нового типа – так называемого советского человека. Мировоззрение этого человека было совершенно отлично от мировоззрения создателей сказок и героев этих сказок. И из-за этого советский человек приходил в тупик в вопросе понимания материала сказок их предков. В этом была, можно сказать, главная трагедия работников театра. Они вроде бы говорили на национальных языках, носили национальные одежды, пели национальные песни – но в своем образе мышления являлись совершенно другим народом. И

поэтому сказки предков для актеров, режиссеров, драматургов были не только непонятны, но и чужды. И из-за этого они при постановках сказок пытались переделать эти сказки так, чтобы они согласовывались с их мышлением. Автор также писал пьесы-сказки в таком духе. В Хакасском национальном театре было поставлено три его таких пьес-сказок, поэтому он знает, так сказать, о чем говорит. И вот со временем приходит понимание того, что осознание содержания сказок требует от себя напряженного мыслительного процесса. И это очень важно. Так как сибирские сказки – это не детская литература или примитивные тексты людей каменного века. Это тексты были созданы людьми иной культуры, с другим мышлением – намного более высокого уровня, чем наше, опирающееся на тысячелетнюю историю литературной традиции. С другой стороны в существующей парадигме театрального искусства для театра как бы необходим сценический текст. Существует понятие сценичности текста, которое концентрируется вокруг сценического действия, которое обнаруживается актерами и режиссерами в процессе работы над сказочным театральным материалом. И в этом происходит определенный конфликт метода с материалом. Ибо надо понимать, что работники театров Сибири имеют европейское образование, опирающееся на европейскую литературу. А это означает, что у этих работников отсутствует чувство эстетики в понимании этих сказок. И это очень большая преграда, стоящая между сказочным материалом Сибири и существующими на данный момент театральными работниками сибирских театров. Но в современном мире, когда у людей появились такие большие доступы к информации – появилась и возможность каждого человека к большему самообразованию и в плане формирования себя как мыслящей личности, и в постоянном воспитании недостающих знаний в возможности формирования эстетического вкуса для возможности открыть для себя красоту и мудрость сказок наших предков.

Сценичность

Важнейшим понятием сценического действия сказок является катарсис. Главным образом он связывается с поэтикой Аристотеля, но более глубоко ученые говорят о жреческих практиках древней Индии. В любом случае чувство катарсиса – это глубинное чувство очищения, приходящее через сопереживание страданий героя. В античном театре Греции вся конструкция пьес трагедий выстраивалась ради достижения коллективного катарсиса. Но весь этот зритель-коллектив в этом акте по сути дела выступал в роли свидетеля совершаемой с этим героем трагедии. Эта трагедия была нереальна, но исполнялась с полной верой в ее реальность актером этой роли, что вызывало у зрителя чувство сопереживания и страха, преодоление этого страха и прихода какого-то чувства осознания-катарсиса. И вот тут нужно разделять значение катарсиса: 1) катарсис, который наступает у актера-героя (или героя) и 2) катарсис, который наступает у зрителя, который наблюдает за этим героем. И первый вид катарсиса, несомненно, имеет своим корнем какие-то жреческие практики, в результате которых происходило изменение сознания практикующего, с последующим изменением его внешнего поведения, т. е. происходило изменение психики человека от его обычного состояния в какое-то божественное (философ Пятигорский). По Аристотелю, одним из важнейших атрибутов для достижения катарсиса являлись огонь и музыка. Через огонь в ритуалах древности происходило очищение на физическом уровне для достижения божественного (сжигание человека или сжигание его изображения для контакта с миром потусторонним, для вознесения человека в мир богов или передачи умершему каких-то предметов быта), а текст античного театра как и священные тексты жрецов, пелись в определенном порядке под аккомпанемент музыкальных инструментов, чтобы опять же вызвать в психике состояние подготовленности сознания к восприятию катарсиса. Со временем жрецы начинают

изображать-играть в проводимую ими мистическую практику для зрителя (это произошло, по-видимому, во время смены одного религиозного культа на другой). И вот в Сибири такие изображения жрецов вылились в формирование шаманского действия. В котором, по свидетельству многих очевидцев, и шаман и зрители переживали коллективный аффект – сходный с ощущением катарсиса. А как мы уже рассмотрели ранее – шаманы были и сказителями эпоса сибирских народов. Причем главным героем эпоса обычно являлись древние жрецы-шаманы, т. е. прямые предки сказителя, который сидел перед зрителями. И естественно, что все страдания и трагедии героя эпоса, о которых пел шаман-сказитель, воспринималось зрителями как непосредственно принадлежащее данному сказителю или его духу. И при таком восприятии зрителя создавалась, естественно, та психическая подготовленность атмосферы, при которой появление катарсиса становилось неизбежно при описании всех трагедий героя. В таком же ракурсе можно рассмотреть и другие виды сказания сказок. Например, рассказчик-охотник ведет свой рассказ о героеохотнике такому же как и он – сироте, найденышу, и слушатели это знают и смотрят на него, как на героя этих рассказываемых им сказок. В таком же положении оказываются и белые старцы и лекари. Все эти типажи рассказчиков – одновременно и типажи их героев – сливаются в восприятии зрителей в одного осязаемого ими сказочного персонажа. И перед нами в сибирской юрте или чуме или рубленом доме – возникает, как и в античной трагедии Аристотеля, синтез огня-костра (который всегда возжигается помощниками сказителей перед его выступлением), музыки (музыкальные инструменты которых подготавливаются помощниками и подаются сказителю), и психическая подготовленность трагического героя, переживающего четко разработанную историю, в результате которой он переживает катарсис и преобразуется. Поэтому, на наш взгляд, сказание сказок такое как и акт шаманского действия, у сибирских народов сопровождалось переживанием катар-

сиса и исполнителей и зрителей. В этом контексте хотелось бы предположить одну гипотезу. Как мы уже предполагали ранее – светские сказители могли в своих выступлениях совмещать разные виды сказок и, соответственно, выступать в разных ролях рассказчиков этих сказок.

Так вот, мы знаем, что катарсис предполагает изменение человека и это изменение могло обозначаться сказителями довольно конкретно – изменением роли-типа самого сказителя. И еще, катарсис предполагает изменение человека в сторону божественного существа. Так вот, в этом контексте хотелось бы более конкретно разобрать образ белого старика. В хакасском эпосе довольно часто упоминаются небожители – чаяны. Они назначают судьбу герою, уменьшают его силу, наказывают или дают какую то задачу – служение правителям, народу и т. д. При этом обычно число этих небожителей равно семи. Как мы видим, совет небожителей очень похож на совет белых стариков, при этом они одинаково занимаются критикой и установлением судьбы жрецов-богатырей культа Солнца. А в китайской даосской мифологии название даосских служителей культа – сянь (чань), что переводится с китайского как – небожитель. И эти старцы (сяни) – небожители живут на вершинах гор, где для них и создаются кумирни для поклонения. Так вот, на наш взгляд, хакасские небожители Чаяны и китайские небожители Сяни (Чани) и белые старцы – все это одно понятие. И сказители при очередной смене типа-роли при катарсисе приходят к роли действительно божественного свойства, т. е. к роли небожителя (белого старца).

Как мы уже рассматривали, сказки, которые рассказывали белые старцы, имели в большей степени комедийный характер. И это интересно, так как в античном театре предполагалось что достижение катарсиса возможно и через смех, т. е. через комедийные пьесы. По сути дела через слезы и смех сибирские сказители с древних времен приводили своих зрителей к катарсису, явлению, которое можно назвать главным в целях всего сценического искусства.

Заключение

При рассмотрении понятия театр – нам нужно сделать определенную оговорку и точку отсчета. Рождение советского театра на базе европейской театральной традиции произошло в Сибири в 30-е годы 20 века. Если же принять во внимание, что территория Сибири на протяжении тысячелетий находилась под культурным и материальным влиянием Китая, то естественным будет искать театральные истоки Сибири, связанные с китайским традиционным театром и вообще с традицией восточного театра. Рождение китайского театра связывается с династией Юань (монгольская династия) в 13-14 веках. Главным содержанием пьес этого периода являлись сюжеты по мотивам: 1) истории монголов; 2) героического эпоса монголов; 3) сказок и мифов монголов. Стиль исполнения этих пьес основывался на стиле исполнения сказителей монгольских народов. Текст пропивался, было много сцен боев, свадеб, укрощения коней, использовалось жонглерство и маски. В дальнейшем все это развилось всем нам известный китайский традиционный оперный театр.

Надо сказать, что на формирование самой идеи построения китайского оперного театра большое влияние оказало кукольное театральное искусство Китая – опять же всем известный теневой кукольный китайский театр, который в Европе стал известен под названием китайских теней. Эта форма театрального искусства возникла в Китае в эпоху династии Тан в 8-9 веках н.э. Династию Тан основали выходцы из Центральной Азии тюркские племена, когда-то проживавшие в Сибири, на Алтае. В дальнейшем эта форма театрального искусства развилась в знаменитый турецкий теневой кукольный театр «Карагез». Эта форма театра была тесно связана с культом предков тюркских племен Сибири и использовали в своем репертуаре: 1) сказки; 2) эпос; 3) историю тюрков. А также исследователи театра «Карагез» связывают истоки этого театра с шаманским действием. На наш взгляд, перед нами

несколько сибирских традиций, которые легли в основу развития этих театров: 1) сказание сказки и эпоса на похоронах (культ предков) – этот вид театра сохранился в Индонезии под названием Ваянг кулит – тени предков. То, что в индонезийском театре используется тюркское слово тень (кулит), прямо относит его происхождение к традиции тюркских племен; 2) традиция рассказывания комедийных сказок адептами культа неба (культ неба) послужившая материалом для китайского теневого театра; 3) традиция рассказывания сказок охотниками хозяину тайги – с ритуалом условного жертвоприношения ребенка духам местности перед началом исполнения китайского теневого театра; 4) традиция вызывания духа предка или духа помощника шаманом – сказителем при гадании или выяснения причин возникших проблем привела к построению конструкции пьес театра «Карагез»; 5) традиция рассказывания исторических сказок послужила материалом для собственно говоря тюркского теневого театра (версия автора), остатки которого мы находим в монгольской и тюркской книжной средневековой миниатюре. По версии автора также как китайский оперный театр послужил главным источником визуального создания миниатюр, таким же источником мог служить и теневой тюркский театр при первых этапах создания монгольской миниатюрной традиции.

Как мы видим, в обоих известных нам театральных традициях Китая присутствует связь с сибирской сказкой, как с материалом послужившим основой при создании этих традиций. Поэтому мы можем предположить, что существовала и обратная культурная связь, когда китайская театральное искусство имело свое распространение среди сибирских народов. И в связи с этим мы можем также предположить, что на дошедшую до нас сибирскую сказку огромное влияние оказал китайский театр в котором эти сказки на протяжении тысячелетия истории использовались, перерабатывались, оформлялись и обретали законченное эстетическое содержание.

СИБИРСКИЙ ЭПОС

(театральный анализ)

История сибирского эпоса

Введение

Изучение сибирского эпоса в России началось с середины 19 века. Причем первые записи текстов делались не профессиональными переводчиками и даже не специалистами по истории или лингвистике, а прямо переводчиками экспедиций (чабанами, поварами, конюхами и т. д.), которые по просьбе русских исследователей (таких, как Грум Гржимайло – специалистами по флоре и фауне Сибири) переводили на слух о чем пели сказители. Конечно же, эти переводы были очень приблизительные и часто передающие неточно даже сам смысл произведений, так как очень часто руководители экспедиций занимались как бы поэтическим переводом этих текстов, чтобы, по их мнению, придать им смысл и поэтичность форм для ознакомления русскоязычного читателя. В дальнейшем записями начинают заниматься уже профессиональные историки, но также невладеющие местными языками. Они уже более точно записывают тексты, с помощью нескольких переводчиков стараются добиться более точного значения записываемых слов. Но, конечно же, и эти записи далеки до совершенства в силу хотя бы того, что их переводчики не являлись ни профессиональными лингвистами, ни профессиональными переводчиками, владеющими хорошо грамотой: и сибирской, и русской. И вот только с конца 19 века, когда на восточном факультете Санкт Петербургского университета стали выпускаться специалисты по восточным языкам (а по Сибири ими были в основном представители местных сибирских народов), записями эпоса стали заниматься основательно, по всем правилам лингвистической науки. Эпос фиксировался по всей Сибири на местных языках и с русскими переводами.

Наконец-то русские исследователи получили доступ к точному переводному тексту, который они могли комментировать, исследовать, квалифицировать. Главным направлением изучения текста эпоса становится его литературное содержание. Через много десятков лет к литературоведам и языковедам присоединяются философы, психологи и историки. А со временем и театроведы, искусствоведы, исследователи религии и т. д. Сейчас, когда у нас есть возможность познакомиться с эпосом разных народов Сибири, мы можем видеть, что несмотря на их языковые, традиционные и культурные различия, какую-то общность в образных рисунках, описании природы, в мыслях героев. На это влияло, во-первых, долгое проживание народов на территории Сибири и их знакомство с культурой соседей, во-вторых, природный фактор – общая сибирская природа, которая описывается в эпосе, и, в-третьих, общие религиозные истоки сибирских народов. За этой общностью мы можем увидеть как бы три составляющие сибирских эпосов – сибирских предков-героев, сибирской природы – ее богов, и сибирские религиозные древние ритуалы. На мой взгляд, это триединство в эпосах Сибири можно рассмотреть и в отдельно взятых текстах эпоса как его слои, которые накладываются на исторический процесс.

Слои эпоса

Сибирский эпос внутри себя несет множество наложений разных времен истории. Но все эпосы Сибири начинаются с четкого обозначения создания общества эпохи меди – когда медь или бронза были отделены от земли и гор, т. е. создатели эпоса как бы отделяют себя, свою цивилизацию от всего что было до них, до появления меди. Это время археологи обозначают примерно 2 тыс. до н. э., когда в Сибирь приходят новые племена, которых условно можно назвать предками сибирских скифов. И с этими племенами в Сибирь проникает и новая религия – культ Солнца. Так эпос свое создание как

бы отделяет от всего, что было до этого. А по археологии мы знаем что до эпохи меди – была эпоха камня. Разница между этими двумя эпохами очень существенна. Дело в том, что в эпоху камня люди занимались в своей деятельности главным образом охотничеством и собирательством. Для них главным божеством была Мать Земля (богиня Умай). Причем эта богиня мыслилась в виде хищного зверя (барса, волчицы), живущего на вершинах гор. Люди каменного века считали себя детьми Матери Земли, боялись и поклонялись ей, ибо были зависимы от ее даров. Для этого ими совершались определенные ритуалы с просьбами даровать им удачную охоту и удачу в собирательстве плодов земли. Из-за такого вида хозяйства люди каменного века вели постоянный кочевнический образ жизни, перемещаясь за животным и растительным миром. Поэтому неудивительно, что люди ощущали себя хищниками, вышедшими из чрева Матери Земли – барса, волка, медведя. И соответственно, в своих песнях, плясках и ритуалах они имитировали этих хищников. И главными героями этих песен становились герои – хищники, как бы полулюди, полуживотные, способные преобразовываться в битвах с врагами при ведении охоты в настоящих хищников. К этим же песням следует отнести и голосовое имитирование животных и птиц (горловое пение имитирующее голос медведя, волка, верблюда, орла). Кроме этого, мы знаем имитации голосом явлений природы – звуков реки, звуков камней, звуков ветра, звуков деревьев, звуков огня, которые использовались в ритуальных песнях, которые совершались при контакте с природой и во время охоты (привлечение животных, привлечение растений и т. д.) и других практических действий людей. В каменном же веке развивается культ предков. Люди молились и поклонялись своим великим предкам. Поэтому существовали песни-молитвы, песни восхваления, песни истории этих предков, которые исполнялись в соответствующие моменты жизни людей. Немаловажным поэтическим составным который мы можем наблюдать в эпосе Сибири, являются магические за-

клинания. Эти заклинания имели своей целью поиск слов силы, которые могли при их частом произношении вызвать прилив энергии или наоборот – вызвать отток энергии у людей-участников этих заклинательных ритуалов. По всей видимости визуально этот процесс воспринимался как огонь, который способен уменьшаться или увеличиваться, и при этом является силой защищающей и согревающей, освещающей и кормящей людей. И в тоже время огонь может быть убивающим других людей, сжигающим леса, поля, дома. Еще в шаманских практиках лечения сохранились методы лечения больных с помощью огня и внутренних органов животных, которые накладывались на больные органы человека. Это как раз отголоски тех верований из каменного века, когда люди верили, что их предки – животные. И вот такие песни трех типов (о богах животных, о великих предках и песни магического содержания) и сохранились в первом слое сибирского эпоса. При этом эти песни имели стихотворную форму. Поэтическому слову придавалось магическое значение и часто вождями рода-племени становились личности, которые были способны выразить свои мысли в поэтической форме. Можно сказать, что каменный век за свою историю в 3 миллиона 400 тысяч лет выдолбил в сознании человека поэтическую образность восприятия окружающего мира. Как мы знаем, при каменном веке в ряде регионов существовали развитые государства, например, в древнем Китае. В Сибири мы знаем множество сменяющих друг друга археологических культур с развитой керамической посудой, каменными изваяниями и курганными захоронениями. И все же сибирский эпос относит рождение мира, общества и цивилизации не к каменному веку а к медному. Почему? По всей видимости, произошло что-то существенное в обществе, какой-то сдвиг качественный в сознании людей. На мой взгляд, это можно видеть в описании мира, который дает сам эпос как идеализированный образ. Это – прежде всего описание бесчисленного скота, заполняющего собой все долины, и бесчисленное количество жителей стойбища под

властью правителя. А также описание бесчисленного посева полей, их жатва и собирание бесчисленного урожая. Из этого мы видим, что появление меди привело к небывалому материальному изобилию общества и появлению совершенно новых хозяйственных видов труда. А именно – к появлению скотоводства и земледелия. Люди в Сибири стали вести полукочевой образ жизни. Начинают цениться пашенные и скотоводческие земли. Земля обретает важность из-за своего хозяйственного качества. Люди, изначально проживающие вдоль рек у леса или в лесу, где они были поближе к своим охотничьим и собирательским угодьям, – теперь селятся у рек в степи и вдоль оросительных каналов, которыми они увлажняют свои посевы. Можно сказать, что с новыми видами хозяйственной жизнедеятельности людей произошло и их значительное переселение в места, которые людьми стали восприниматься как окультуренные территории, земли, которые создали их предки – отцы и матери. Появляется понятие Родина, т. е. земля предков. Люди перестали быть гостями у Матери Земли – они стали хозяевами ими самими обжитой земли. Соответственно, появляются циклы песен со скотоводческой и земледельческой тематикой. В них идет описание труда людей во всех подробностях, т. е. весь хозяйственный труд воспринимается как сакральное действие, которое описывается в рифмованном слове. Такому же описанию подвергается и земля – родина. Досконально в рифме идет описание ее пределов, ее урожайности и сочности. Это, по сути, тоже сакральное действие по отношению к земле, каким она должна быть в идеале. Песни о создании земли-родины составляют как бы картину создания мира и его мироустройства. В эпосе описание создания мира – неотъемлемая часть создания как бы эпического мира, в котором действуют его персонажи. А для людей эпохи меди песни этого содержания имели целью идентификацию своего общества от старого общества, жившего в лесах и горах.

С изменением хозяйственного устройства общества – происходит изменение и в религии. Божества приобретают более

функциональное значение, связанное с плодородием земли и скота. Плодородие связывается от контакта воздуха и земли, которое происходит по старой традиции на вершинах снежных гор. Божеством воздуха становится бог молнии и грома или небесный кузнец. В эпоху меди кузнец становится главной фигурой общества, его приравнивают к положению правителя и главного жреца. Он создает в своей кузнице из пяти элементов (дерева, огня, воздуха, воды и металла) орудия труда, благодаря которым и произошло создание этого нового мира. Поэтому, естественно, что его труд становится также сакральным и процесс его труда досконально описывается в песнях.

Огромное значение в функциональности плодородия обретает бог солнца. За ним начинают следить и изучать жрецы, ибо от его положения и цикличности зависел урожай посевов и приплод скота. Бога солнца обычно называют сыном бога грома и богини земли. Жизнь бога солнца обретает как бы главную разработку в описаниях жрецов цикличности жизненной силы и ее плодovitости. И все это выражено в песнях сакрального характера.

И богиня земли, которая раньше представлялась в образе хищника – снежного барса или медведя, или белой волчицы – обретает черты жрицы-воительницы, которая чудесным образом рождается в гробнице-скале. И с этими образами появляются песни, причем в эпосе часто говорится, что эти воительницы сами чудесно поют, т. е., возможно, изначально эти песни велись от имени в прямом лице.

И по всей видимости, именно к тому слою эпоса относится и противопоставление богов и песен медного века с богами и песнями каменного века.

В 1-м тыс. до н.э. в Сибирь приходит бронзовый век. Это время, когда Сибирь заселяется сибирскими скифами. Строятся курганы, племена объединяются в единые союзы-государства. Бог солнца становится центральным божеством, которому поклоняются уже в виде развитой мифологии, о том, что правители союзов племен – являются сынами бога

солнца, его прямыми потомками. У скифов золотые украшения разрешалось использовать только представителям царского рода. Золото считалось металлом, упавшим с неба от солнца. В эпоху бронзы появляются целые поселения, занимающиеся исключительно кузнечным делом. Именно с такими центрами кузнечного дела связываются историками зарождение западной цивилизации, античности. Царский род приравнивается к богам – впервые люди назвали себя богами, приравнявая себя к их статусу. Это говорит о том, что человеческое общество вновь сделало колоссальный технический прорыв в экономике. И оленные камни с человеческими головами – материальное тому свидетельство. Появляются песни, восхваляющие царский – ханский род, в некоторых из них представители этого рода вызывают на бой самих богов на небе. Их сила, ум, сметливость сравнима с богами, которым их предки раньше безропотно поклонялись. А все старые божества эпохи каменного века просто склоняются перед сиянием бога солнца и его потомков. Появляются песни, описывающие весь жизненный цикл бога солнца, с которым сравнивается и жизнь правителя, и его рода. Рождение правителя, его мужание, сватовство, женитьба, его походы-приключения, рождение у него детей и его смерть – все это становится содержанием песен сакрального характера. Даже само солнце герои правители становятся способны спасти от захвата его ведьмой, или даже способны из бронзы с помощью кузнечного своего искусства воссоздать искусственное солнце, которое будет работать во благо всего общества. Вот эти истории о правителях так называемого солнечного мира вбирают в себя и предыдущие песни-истории. В них боги и вожди каменного века превращаются в многочисленных демонов, с которыми правители ведут непрекращающиеся войны. Причем у героев-правителей бронзового века появляются черты, отличающие их от всех предыдущих героев. Они моральны в супружеских отношениях, благородны в бою с врагами, невинны сердечно, мудры в государственных делах и полны решимости пожерт-

водить собой во имя своего общества. В свою очередь герои враждебного стана коварны, аморальны в супружеских отношениях, амбициозны и используют в своих целях ядовитые средства и всевозможные заклинания-проклятия. Мы видим, как в эту эпоху распространяются, так называемые, десять заповедей, которые ведут борьбу со старыми моральными устоями общества. В этом плане интересно как противопоставляются друг другу и положительные герои из-за этих моральных установок. Характер персонажей положительных, но относящихся к другой эпохе эпоса, усложняется. Ими восхищаются их богатырской силе и самоотверженности их духа, их уму и талантам, но в описании их некоторых моральных качеств появляются критические нотки. На наш взгляд, именно в эпоху бронзы эпос оформляется в своей основе как единое собрание песен разных эпох вокруг единого сюжета – истории жизни правителя, часто являющейся женщиной.

Следующим слоем эпоса можно считать уже железный век, который наступает с приходом тюрко-язычных племен из северного Китая в 3 в. до н.э. С развитием железа в производстве патриархат полностью побеждает матриархат. В эпосе это отражается тем, что правителем становятся только мужчины. Женщины-правители и их род становятся как бы их верными помощницами. Самой судьбой им приписывается служить и помогать роду мужчин-правителей. Весь цикл песен о жизни этих правителей концентрируется теперь вокруг мужчин-героев. Сюжеты эпоса как бы повторяются но благодаря этому и приводят к усложнению характеристик персонажей, их роли, цели и задачи. Очень часто герой-мужчина вставляется в какую-то канву эпоса искусственно, и потом начинается оправдание его действий в этих ситуациях. И только сейчас историки эпоса видят, что в этих сценках просматривается что-то более древнее, ритуалистическое начало не имеющее ничего общего с развитием характера героя. В эпоху железа появляются в Сибири каменные изваяния правителей, стеллы с текстами, написанными на древнетюркском языке руническим письмом.

Эти материальной культуры проявления отражаются и в эпосе, как наставление герою, пророчество или загадка. С тюрками из Китая в Сибирь приходит и новая религия – культ неба. Обращение к небу, пророчество неба, наказание от неба, путешествие к небу и т. д. начинает составлять значительную часть песен эпоса. Древняя мать земли Умай становится супругой нового бога – бога неба Тенгри. А от них уже прямо рождается правитель и его род, а со временем под особым покровительством неба становится и особая группа людей – приближенных правителя, бюрократическая элита государства под названием эль. Идея бога-человека начинает обретать все более символическое значение, развивается идея божественности души.

В песнях эпоса появляются мотивы важности душевных качеств героев. В сюжетах борьбы за души людей происходит самое главное в собирании цельности эпоса как художественного произведения – наблюдение за тем, как меняется характер человека в зависимости от его душевного состояния. Поэтому мы можем сказать, что эпос как бы вобрал в себя душу народа тех времен и показал сам процесс этих изменений. И надо сказать, что несмотря на прошедшее после этого два тысячелетия лет нам продолжают быть понятными и мысли и мотивы героев, и какие-то их душевные переживания.

Также к этому же периоду можно отнести и сюжеты, в которых мужчины-правители хотят иметь много жен, хотят расширить свои владения и увеличить число подвластных им народов. И все это очень круто осуждается авторами песен этих тем эпоса. Нам это может сказать очень важную вещь – авторы эпоса в железный век были в оппозиции к власти и через художественный образ героев показывали как эти патриархальные замашки власти могут очень негативно сказаться на их душевном образе. И, по всей видимости, они имели успех, так как невероятная популярность эпоса у сибирских народов сохранилась вплоть до 21 века.

В следующие века, конечно же, эпос имеет свое развитие,

но в своем каноническом виде он по всей видимости начинает уже замораживаться в конце железного века. В эти времена (примерно 5-13 в. н. э.) развивается широко тюркская литературная традиция создания исторического эпоса. Как писал арабский историк Рашид ад дин – песням тюрков вполне можно верить, в их устной и письменной традиции фиксируются реальные истории прошлых времен. Эта традиция повлияла на характер героев – мужчин сибирского эпоса, они как бы обретают черты воинов кодекса, верные своему государю, готовые биться до бесконечности, видящие в жизни единственный смысл – умереть с доблестью во имя своего хана и государства.

В эпоху монгольского великодержавия развивается эпическая традиция тюрков и монголов до своего зенита. Она обогащается эпосами всех народов, живущих в империи монголов. Развивается книжное искусство, искусство миниатюр, искусство картографии, театральное искусство – и все это основывается в том числе и на традициях сибирского эпоса, который, в свою очередь, консервируется в своей изначальной форме как текст, связанный с поминанием усопших, духов предков и всем связанным со смертью. Получалось, что тенгрианство оставило для последователей солнца, шаманов все ритуальные исправления, связанные с потусторонним миром, в том числе и исполнение на похоронах героических песен предков. Возможно, к этому периоду можно отнести такие песни, как путешествия в ад, в рай, встреча с младенцем Иисусом, суд над девой Марией и т. д., т. е. истории связанные с христианством. А многие монгольские песни переосмысливаются как бы изнутри буддийской философии. Такие эпосы монгольских народов Сибири, как «Гэсер хан» и «Джангар» наполнены богами, сюжетами, нравоучениями буддизма. С 17-18 вв. начинается русское великодержавие в Сибири. Связи с востоком были прерваны и начинается материальная и духовная воздействие европейской культуры в ее русском варианте. По замечаниям исследователей Сибири – русские люди оказываются словно созданы для проживания

в суровых условиях Сибири. Начинается массовый отток крестьянства в Сибирь в поисках лучшей жизни. И именно в этот момент власти России не придумали ничего лучше, как установление в стране системы крепостничества, т. е. рабства крестьян. А для освоения богатств Сибири власти стали посылать туда заключенных, осужденных на каторгу. Поэтому образ Сибири стал ассоциироваться одновременно как место несметных материальных и духовных богатств и как место отчужденности и смерти. Богатство и предательство, жажда личной свободы и страсть к власти над людьми – вот излюбленные темы песен сибирских славянских песен. Очень грустные и задушевные эти песни словно хотят сказать нам то, что у человека на сердце и то что он не может выразить через слова. Конечно же, сибирский эпос получает толчок в своем развитии, обогащаясь идеями русского народного творчества. Появляется образ героя, платящего дань, образ народа, живущего под властью белого хана, образы солдат, жандармов, инженеров, купцов, горожан. Песни эпоса обогащаются иносказательностью. Но в своей основе эпос сибирских народов не подвергается большому влиянию ни в монгольский период истории, ни в русский. Созданный на стыке смены культа солнца с культом неба и как бы сохраняющийся кастой жрецов бога солнца (шаманами-сказителями) текст эпоса в почти дословной устной передаче из поколения в поколение донес до нас загадочный мир этих жрецов древности.

Анализ слова Абыс

По мнению исследователей эпоса Сибири – главными действующими лицами этих историй являются какие-то древние жрецы. Причем в сюжетах часто как бы прослеживаются целые поколения таких жрецов, описание их рождения, жизни, смерти, проведению ими каких то ритуалов, описанию их видений и т. д. Часто исследователи шаманских практик Сибири при сравнении описания шаманом его видений-путешествий и текстом героического эпоса приходят к предположению, что

эти тексты очень схожи между собой. И из этого естественен вывод о том, что изначально весь текст героического эпоса – это и есть описание разных путешествий в шаманских мирах каких-то древних шаманов, которые в силу своей какой-то особенностью исключительности были сохранены в памяти народа. Кем же были эти жрецы? Меня в этом отношении заинтересовало слово абьис – с хакасского языка обозначающее христианского священника. Некоторые ученые объясняют происхождение этого слова от слова аббат (священник в католической церкви). Мне это объяснение как-то со студенческих лет было не очень убедительно, а вот сейчас я стал искать для себя новые объяснения. И вот что получилось:

1. Абьис (у хакасов и татар) – это священник христианской церкви, мулла мусульманской церкви, учитель, толкователь корана.

2. Абьис – (казанские татары) – это дядя, старик, старейшина, толкователь священного писания.

3. Абьис – (Казахи) – это старшая сноха, старшая сестра, хранительница, защитница, ясновидящая, толковательница священной книги.

4. Абасты – (якуты) – это злой дух вселяющийся в красавцев, ищущих мужей, выглядят как великанши в виде лиственницы.

5. Иблис (арабы) – это дух джин в виде животных и птиц. Создан из огня. Он подслушивает о чем говорит бог и затем говорит об этом колдунам. Со временем стал демоном.

6. Абил (шумеры) – это жрец культа солнца, дословно означает Ответчик, объясняет о чем говорит бог солнца.

7. Абиль (иврит) – это библейская история об Абиле и Каине, двух братьев. Каин убивает Абиля.

Сравнения слов Иблис и Абил, т. е. происхождение арабского от шумерского, уже имеются в работах лингвистов. О том, что в библейской истории Каина и Абиля просматривается древний кровавый ритуал – есть также работы ученых. На мой взгляд, приведенные выше толкования слова абьис не противоречат друг другу, а показывают нам лишь процесс его изме-

нения во времени. В связи с этим хотелось бы попробовать наложить разные толкования этого слова для разных слоев эпоса. Так как ясно одно – этим словом с древнейших времен назывались представители касты жрецов. По всей видимости, в эпоху каменного века словом абыс называли людей предназначенных для жертвоприношений богам. Возможно, ими были молодые девушки (возможно, самые красивые), которые не питались мясом, а только растительной пищей. Возможно, их убивали камнями, а потом сжигали. Считалось, что из огня как бы рождался дух (абыс), который шел и подслушивал в виде птицы или зверя о чем говорят между собой боги. И потом обо всем услышанном рассказывал жрецу (колдуну). Через какое-то время эти духи могли стать злыми и вселялись в живых красивых девушек, и те начинали добиваться близости со множеством мужчин, чтобы питаться их энергией и благодаря этому чувствовать себя живыми. Они выглядели огромными лиственницами, поэтому девицам посвященным стать абысами надевали на голову украшения в виде короны из лиственничных веток.

В эпоху позднего каменного века сведенья об абысах дополняются археологическими находками. В горах Алтая были раскопаны гробницы в селе Каракол 3 тыс. до н.э. Эта гробница состояла из каменных плит, которые были разрисованы цветными красками, изображающими ритуальное действо людей в масках животных и людей в масках солнца. Рисунки из минеральных красок присутствуют только с внутренней стороны погребальных плит и воссоздают какой-то ритуальный танец жрецов в масках. У захороненных людей сохранилась также краска на лице. На мой взгляд, солнцеподобные маски как раз и изображают абысов, т. е. лиц предназначенных для жертвоприношения. Они должны были как бы вознестись и поведать жрецам волю богов. Центральной фигурой этих рисунков является жрец в маске какого-то хищника (волка или медведя) с поднятой вверх мордой и держащей в руках рога лося. По всей видимости, древний художник запечатлел

момент, когда абыс сообщает жрецу в маске хищника – волю богов. На другом рисунке изображены двое жрецов в масках хищников, напоминающих кошачьи личины (по всей видимости, они изображают барсов). И рядом с ними два человека в солнцеподобных масках. Возможно, что для каждого бога приносился в жертву отдельный абыс. И потом они как бы сопровождали погребенных в могилах души знатных особ племени в загробный мир. И возможно что как и в древнем Египте, с которым ученые археологи (Кубарев В. Д.) часто сравнивают эти захоронения, древние люди Алтая считали что со временем вновь возродятся из своих могил. В эпосе Сибири мы часто встречаем сюжетную линию, в которой новая героиня из рода жрецов как бы рождается из могилы-колыбели. Причем как и в настоящих могилах – у ней есть свой конь, который возрождается вновь как и его хозяйка, и у нее есть полное военное вооружение – доспехи, лук, меч и т. д. И вот тут становится понятным, откуда в эпосе появляется сам образ защитников ханского рода и всего народа. Ведь совершенно естественно, что вместе с возрождением представителей ханского рода и их коней – возрождаются и абысы-девушки жрицы, которые были принесены в жертву на их могилах.

Также следует обратить внимание на значение слова абыс, как обозначение ясновидящей жрицы. Возможно, что в том же каменном веке существовал обычай оставлять девушку с наклонностями ясновидящей у границы подножия священных гор, на которых обитала мать земля в виде барса, волка, медведя, орла. В этом отношении интересен миф об Иосифе, в котором историки также видят следы древнего ритуала отбора в жреческую касту. Человека опускали в колодец в пустыне или пещере и оставляли на выживание. Если через какой-то срок кандидат выживал – его поднимали из колодца представители жречества и начиналось его обучение на склонах священных гор. Получалось, что человек становится как бы дважды рожденным и начинал жизнь в мире обитания каких-то божественных сил. Отсюда и появляются легенды о небесных,

божественных танцовщицах апсарах. Они являлись как бы символическими супругами бога грома и воздуха. Со временем образ матери земли персонифицируется с этими жрицами и появляется богиня земли в образе молодой женщины с лиственной короной и хвостом барса. В легенде об Иосифе интересен процесс схожий с сибирским эпосом возрождения человека-жреца из могилы-колодца. Как мы помним, Иосиф до своего возрождения не знал как интерпретировать свои сны (это делал его пророк-отец). После поднятия из колодца Иосиф становится способным интерпретировать не только свои но и чужие сны, благодаря которым целые народы остаются живы. В сибирском эпосе есть сюжеты, когда гробница находится в чистом поле, она появляется перед глазами только когда приходит время и потом вновь опускается в землю и исчезает. Получается что эти гробницы-колыбели являлись секретным местом, в котором погребали умерших жриц и в которое опускались кандидаты в жрицы, и из которых их вынимали, если они оставались живы.

В медный век жрицы абысы становятся толковательницами священной книги. В эпосе часто старшая сестра героя является жрицей, способной толковать по книге судеб (гадательная книга). В ней она узнает, в каком роде искать невесту для брата и т. д. Все эти гадания были связаны со звездным небом. Ритуалы, связанные с плодородием скота и урожаем посевов, тесно становятся связанными с положением светил на небе, движений луны и солнца. В эпосе часто старшая сестра-жрица способна по дуновению ветерка, по сиянию звезд, по туману или яркости луны определить какую-то надвигающуюся опасность.

По всей видимости, именно в медном веке для жриц способных заниматься гаданием становится обязательным их безбрачие. В эпосе мы видим как героини-жрицы страдают от того, что не способны иметь семью. Некоторые из них бунтуют против такой своей участи и становятся врагами своего стойбища. Другие же смиряются с этим и до конца жизни служат

своему хану и народу. В эпосе вопрос соблюдения чистоты жриц становится одним из основных его конфликтных развивающихся сюжетов. Мало того, происходит противопоставление двух каст жриц – старого времени, имеющих множество мужей и нового времени – соблюдающих девственность – они как бы выходят замуж за богов небесного порядка более высшего уровня. Эти жрицы становятся моральным компасом всего общества и требуют от людей соблюдения норм морали, в чем часто вступают в конфликты с окружающими их людьми на протяжении всей истории описываемой в эпосе. Вообще сибирский эпос можно в этом смысле сравнить с библейской историей Моисея, который ведет свой народ в землю обетованную, молится богу на горе, глаголит народу десять заповедей, наказывает, спасает, учит, прощает этот народ, создает армию и в конце концов завоевывает землю, на которой нужно его новому окультуренному народу начать строительство новой культурной жизни. Можно сказать, что сибирский эпос созданный в те времена, это история формирования нового общества на новом месте. И этим формированием занималась каста жрецов нового типа.

В бронзовом веке этот процесс углубляется в культе солнца. У финского писателя Алексис Киви в его романе «Семь братьев» описывается древняя легенда-ритуал, связанная с плодородием. В ней у каких-то плоских священных камнях совершается жертвоприношение соединившихся молодых девушки и юноши, во время акта которых их пронзали мечом. Их совместная кровь смачивает священные камни, и на небе зажигаются четыре звезды (глаза жертв). Человек-старик, который пронзил их мечом, следит за жертвами во время их соития, за кровью на камнях, за звездами и как бы преобразуется, омолаживается, начинает плакать и о чем-то говорить невнятно горловыми возгласами, и в конце концов берет меч и закалывает себя. После этого начинается на небе гром и молния, ветер и дождь. Семь свидетелей происходящего прячутся под деревом и молятся о прощении, о помощи, о

своих грехах, дают обещания измениться и т. д. И на утро появляется солнце – семь свидетелей обнимаются друг с другом и возвращаются из леса.

В этой ритуальной практике интересен факт того как за одним действием (соединением юноши и девушки в любовном акте) наблюдает один свидетель (старик), а за этими двумя наблюдает третья группа свидетелей (семь братьев). Происходит как бы наблюдение за наблюдением. Это напоминает собой йогическую практику наблюдения за наблюдателем собственного сознания. Понятно, что главным в этом ритуале является увеличение силы плодovitости земли, скота и людей. Но помимо этого происходит эмоциональное сопереживание и одновременно трансцендентное осознание происходящего на уровне чего-то космического. Получалось, что жреческая каста абысов занималась не только ритуальными практиками, направленными на улучшение хозяйственной жизни общества, но и думанием о духовной сущности человека и человеческого общества. По сути дела жреческая каста через свои ритуалы или, вернее сказать, через наблюдение за этими ритуалами – вытаскивало сознание общества из каменного века в век новой культуры.

В финно-угорском эпосе «Калевале» есть сюжет (по сути дела это стержневой сюжет эпоса, который со временем был как-то прикрыт другими слоями эпоса), в котором жрица Лоухи отдает замуж (или посвящает) одну свою дочь за кузнеца Илмаринена (бога грома и молнии, воздуха и небесной кузницы), чтобы он создал новое солнце, так как старое исчезло. А надо сказать, что земля обитания жрицы Лоухи и ее народа где-то на севере, у огромного дерева, которое является собой центр земли. И как мы знаем, на севере солнце действительно исчезает на многие месяцы и земля погружается в вечный мрак (хамус). Отсюда и родилась так называемая арктическая теория, по которой культ солнца зародился именно у северных народов, так как у них солнце исчезало в реальности и, соответственно, было жизненно необходимо с помощью ритуалов его как-то вернуть. Но первая дочь Лоухи,

выйдя замуж за бога грома, через какое то время умирает. И Илмаринен требует себе вторую жену. Жрица Лоухи вынуждена пожертвовать своей младшей дочерью и отдает ее замуж за небесного кузнеца. После чего бог создает новое солнце и дарит его жрице.

Как мы видим, перед нами описан в песнях древний ритуал солнцу. Это уже бронзовый век, в котором труд кузнеца приравнивается к божественному искусству. Мы не знаем, нужно ли было совершать две жертвы, но объяснение смерти первой невесты бога грома – ее грусть, которая в конце концов лишила ее сил. Возможно, это описание того, что от девушки абыс которую опускали в колодец, требовались определенные качества волевые для выживания. Но однозначно выживали от такого испытания немногие. И в эпосе жрица, дважды провожая своих дочерей, дважды оплакивает их, словно они уже умерли.

По всей видимости, эпос Калевала также как и сибирский эпос, стал складываться в эпоху бронзы. Появляется как бы новый мир, который создает старец Вяйнамейнен – рубятся леса и на их месте засеваются поля, развивается скотоводство, строятся просторные рубленые дома, кузницы и т. д., т. е. строится мир Калевалы. Но где-то на севере продолжает жить старый мир, которым управляют женщины-жрицы. Весь технический прогресс на стороне нового мира, и он начинает безжалостно поглощать в себя древний мир северян. С приходом из северного Китая кочевников в Сибирь приходит новая религия – культ неба, который приносит с собой полную победу патриархата. Поклонение небу совершают только мужчины, старики. Женщины-жрицы и просто женщины не допускаются даже к подножию гор, на которых совершаются моления небу. В связи с этим показательно как схожи характеристики старца Вяйнамейнена и старца Лао Цзы. Оба долго находились в утробе матери и родились уже старцами с бородой, и оба непонятыми соотечественниками покидают свое сообщество и уходят куда-то на Запад в конце истории.

Поэтому можно предположить что образ Вяйнамейнена – образ старца жреца культа, неба жившего именно на момент, когда эпос Калевала собирался воедино. В связи с этим, я думаю, что эпос Калевала отражает в себе борьбу жрецов культа неба за вытягивание сознания общества из старых времен культа солнца. По всей видимости, в эти времена слово абыс обретает значение дяди, старика, старейшины и толкователя священного писания. С приходом христианства и мусульманства на территорию Сибири словом абыс начинают называть священников христианской церкви и мулл мусульманской церкви, а также просто знающих людей, учителей, толкователей библии и корана. О том, что когда-то этим именем назывались женские жрицы, нам подсказывает лишь сохранившееся одно значение слова абыс как старшей снохи, т. е. жены старшего брата у казахов, что схоже с финно-угорским аби – родителей жены.

Театральная история эпоса

В какой-то момент исторического развития все театры Сибири, я имею в виду национальные театры, приходят к пониманию того, что необходимо поставить на сцене свой национальный эпос. Вначале это желание выражается в силу обретения своего национального идентитета, связанного с древним национальным языком. В дальнейшем идет уже более углубленный подход к тексту эпоса – в нем театры пытаются найти свой театральный язык. И, наконец, к эпосу начинают обращаться как к какому-то ритуальному действию, несвязанному с языком, а связанному с поисками универсального театрального действия. Всю эту периодизацию театральных постановок эпоса мы можем проследить на почти столетней истории национальных театров Сибири.

Эпос оказывается всегда современен и из-за этого очень театрален. По какой причине это происходит? Возможно во первых из-за его многозначности, что дает возможность интер-

претирования, во-вторых, из-за понятности его идей которые актуальны и по сей день, в-третьих, из-за разработанности характеров действующих лиц, в-четвертых, из-за собранности текста в виде ритуального действия, что дает неисчерпаемый запас возможностей для сценической импровизации и, в-пятых, из-за эпичности происходящих событий, что дает в театре ощущение присутствия каких-то первопредков как бы второго измерения на сцене.

По сути дела, в театре происходит момент ритуального действия в котором зрители оказываются в роли наблюдателей за актерами, которые совершают какие-то сценические действия в процессе наблюдения ими друг друга и взаимного взаимодействия. Но в силу того, что в театре все происходит понарошку, то в силу вступают такие важные качества актеров как талант, умение внушить зрителям правдивость происходящего на сцене. Получается, что специфически театральное качество исполнения эпического ритуального действия – это умение театральной группы погрузить зрителя в атмосферу эмоциональной веры, в то, что ритуал происходит по-настоящему. Для этого необходимо затронуть такие эмоциональные чувства у зрителя, которые спровоцируют его на неконтролируемую ответную реакцию на увиденное или услышанное, или ощущаемое им сценическое действие. В свое время режиссер Таиров писал о важности именно эмоционального воспитания актерского мастерства в отличие от психофизической школы Станиславского, которая обуславливала создания так называемой четвертой стены между актерами и зрителями. В отличие от этого Таиров призывал к эмоциональному объединению актеров со зрителем как это было в античном театре и ритуальных действиях древности. В своей школе-студии он учил актеров овладевать гаммой эмоциональных чувств, сравнивая эмоции с красками художника, смешивая их друг с другом для создания новой, более усложненной палитры эмоций. И самое важное заключалось в том, чтобы вступить в контакт с эмоциональным полем зрителя и

через свое поле эмоций воздействовать активно на изменение красок эмоций зрителя. В этом отношении очень интересны знаменитые выступления халдейских (шумерских) факиров, которые совершали невероятные трюки рассказывая какую то эпическую историю. Они сжигали друг друга, поднимались по лестнице на небо и исчезали там, потом спускались с неба и рассказывали как там встречались с богами и о чем говорили с ними. Потом вдруг взлетали в воздух или исчезали под землей. Однажды английские кинематографисты засняли такое выступление факиров и как же были удивлены, когда на пленке во все время выступления факиры сидели на одном месте и смотрели прямо на зрителя. Стало понятно, что все выступления факиров был массовым гипнозом, эмоциональным воздействием на зрителя создающее определенные картинки в нашем подсознании. О таком же эмоциональном воздействии на зрителя пишут и исследователи сибирского шаманизма. Например когда шаман на глазах у зрителей раздваивался или превращался в птицу или зверя, начинал летать по юрте и т. д. Это говорит о том что перед нами феномен который действительно существовал и возможно существует и сейчас но уже не используется в театральном действе. Во всяком случае ясно одно – что существовал какой то тип, какая то технология воздействия на эмоциональном уровне или гипнозе на зрителя со стороны исполнителей эпоса. И этот феномен объясняет такую популярность сибирского эпоса в народе. Например в Европе только у финнов в двух маленьких деревнях Карелии сохранилось живое исполнение эпоса Калевала которое и было записано в конце 19 века. А в Сибири, как мы знаем, живое исполнение эпоса сохранялось вплоть до 80-х годов 20 века у всех коренных народов. Сейчас историки пришли к выводу, что живое исполнение эпоса, во-первых, свидетельствует о том, что текст эпоса действительно генетически принадлежит народу который его сохранил и, во-вторых, что сам текст эпоса передаваемый изустной традицией наиболее достоверно сохранился на протяжении

тысячелетий, чем письменные записи эпоса, которые менялись, дополнялись, переделывались и видоизменялись на протяжении тысячелетий – переписчиками, переводчиками, монахами, какими-то поэтами и т. д.

Театральный режиссер Питер Брук при постановке индийского эпоса Махабхарата (длительность спектакля была от 12 до 24 часов и длилась в течение нескольких дней) попытался создать атмосферу присутствия зрителя в индийской деревне при просмотре эпоса. Зрители могли вставать, ходить, разговаривать между собой, покупать тут же продукты и есть, уходить, приходить, когда вздумается. Действие разворачивалось на нескольких площадках одновременно и могло разворачиваться прямо среди зрителей. Таким образом, было сделано все для того, чтобы зрители почувствовали себя, как бы участниками происходящих событий описываемых в эпосе. Создавалось состояние, когда зритель становился наблюдателем не только спектакля, но и себя самого участвующим в этом акте театра.

Это состояние сознания индийской йоги Питер Брук как бы изначально задает условием для зрителя для просмотра эпоса-спектакля. Он как бы заставляет зрителя редуцировать себя самого как зрителя, как личности, как участника спектакля, как участника каких-то далеких ритуальных действий древности. Только такой зритель, с измененным типом сознания, по мысли Питера Брука, способен понять, осознать глубинный смысл самого эпоса. Получалось, что в конце концов человек-зритель начинал индивидуально мыслить на заданный предмет, активизировалась его собственное оригинальное мышление которое бессознательно реагировало на перипетии эпоса, как архетип древних предков. В этом отношении эпос помогает мышлению человека найти точку отсчета для осознания себя во времени. Драматург-актер Антонен Арто писал в своих книгах о постановке спектакля, основанного на эпосе инков о гибели их последнего правителя Мантесумы при появлении испанских конкистадоров. Здесь как бы сталкивались две цивилизации, два образа мышления с разными временными

точками отсчета. На наших глазах происходило жестокое поглощение одной культуры другой, одного времени другим. И момент этого поглощения, по мнению Арто, возможно было породить через так называемый театр жестокости, т. е. театр, основанный на каких-то древних ритуалах, которые через акт жестокости должны были возбудить в зрителях через ужас их восприятия все остальные эмоции к инстинктивному отталкиванию виденного и пробуждения у них внутреннего осознания происходящего на сцене. Самым совершенным актерским мастерством Арто считал эпический балийский театр-танец. В нем вся история эпоса передавалась через жесты-символы, ритм, какие-то невнятные возгласы, мимикой, короткими фразами и целый спектр музыкально-слуховых эффектов и красок одежд. Опираясь образами-символами актер возбуждал в зрителях фантазию и осознания себя как бы одновременно в трех измерениях – наблюдая себя как зрителя, наблюдая себя смотрящим спектакль и наблюдая за собой в мире фантазии. Для облегчения такого восприятия зрители в странах Азии традиционно пользовались психотропными средствами. Эта традиция также относит нас к древним ритуалам из которых со временем и появился театр.

Якутский режиссер Борисов в своей постановке «Кудангс Великий» по якутскому эпосу использовал ритуальные действия как театральное средство для погружения зрителя во внутренний мир шамана. На время проведения ритуала создавалось ощущение будто время как бы замедлялось почти до своей полной остановки в какой-то далекой древней точке. И все остальное действие начинало происходить словно в каком-то вакууме первозданного древнего события, описываемого в эпосе и свободного от всех временных наслоений. Зритель при этом акте испытывал чувство разбуженности от сна и ощущение своего духовной сопричастности к этому эпическому действию.

Хакасский режиссер Эльза Кокова в своем спектакле «Слеза огня» по мотивам эпической древнетюркской эпифании в

честь Кюльтегина создает чувство зеркальности действия. В спектакле действующие лица эпоса-истории участвуют в мистерии древней мифологии, изображая богов, история которых напоминает их собственную, разворачивающуюся на наших глазах историю. У зрителя таким образом создавалась естественная ассоциативное чувство восприятия своей собственной жизни с жизнью описанной в древней эпитафии и с еще более древним мифом мистерий. Время замыкалось в самой себе и появлялось требовательная необходимость осознания своего собственного духа, который оказался словно замурован в камнях эпитафий. И образ шамана-сказителя, который оказывается одним и тем же лицом и в мистерии, и в историческом действии, и в современном мире зрителя – словно ждет момента, когда мы его наконец-то увидим и услышим то, о чем же он хочет нам сказать.

Надо обратить внимание на то, что исполнение эпоса у сибирских народов, а также исполнение эпоса на сцене традиционных восточных театров осуществлялось всегда представителями жреческой касты и имело определенное ритуальное значение. В современных национальных театрах Сибири постановки эпоса осуществляются актерами и художественным составом театра, никак не связанных с жреческой кастой, немыслящих эпическим мышлением и незнакомых с традицией исполнения эпоса. Из-за этого некоторые деятели театра интересующиеся постановками эпоса (такой, как театр Зандекозы или театр Гротовского и т. д.) приходили к мысли о создании полурелигиозных театральных групп, задачей которых был сознательный сдвиг своего сознания с помощью религиозных практик ради подготовки своего мышления к пониманию и возможности исполнения эпоса. Философ Мираб Мамардашвили при анализе связи сознания писателя и сознания произведения искусства обращает внимание на необходимость сдвига сознания авторов произведения для рождения мира произведения искусства. Я бы перефразировал эту идею, как необходимую точку отсчета для создания театральной постановки на основе эпоса.

Заключение

Как мы видим история сибирского эпоса многослойна, в основе своей граничащая со сменой археологических культур. Централизирующим моментом сибирского эпоса является обозначение создания культурного мира, которым является медный век, сменивший собой многотысячную историю каменного века. Также прослеживается в эпосе смена идеологических систем общества через показ столкновений старых и новых мировоззрений и победы новых. В создании и формировании эпоса участвует определенная группа людей, являющаяся духовным лидером общества – жреческая каста, развитие которой автор попытался проследить при изучении слова абыс. Значение этого слова изменяется на протяжении тысячелетий, сохраняя в своей основе обозначение духовного лидера. Жрецы – абысы создали эпос, как инструмент, с помощью которого они влияли на изменение морально-духовной жизни общества. С исчезновением жреческой касты в Сибири начинается театральная история эпоса в постановках национальных театров. В разных частях мира разные деятели театра, занимающиеся постановками эпического театра, приходят к пониманию того, что для успешной постановки эпоса в театре необходима сильная концентрация авторов спектакля на этом предмете ради пробуждения внутреннего сознания, необходимого для понимания новых задач этого вида искусства, ставящего целью духовное развитие современного ему общества.

Текст эпоса

Введение

Для рассмотрения текста эпоса Сибири мы хотели бы взять три известных записанных текста. Это – тохарский эпос «Коргай», финско-угорский эпос «Калевала» и хакасский эпос «Алтын Арыг». Эти тексты объединяет одно – четкое обозначение зарождения мира – медного или бронзового века. Что

относит все три эпоса ко времени цивилизации так называемых сибирских скифов и их предков. А завершающим слоем этих эпосов является переход общества Сибири к железному веку, который в истории известен приходом гуннских племен, а вслед за ними и тюркских народов из Северного Китая. Поэтому очень интересно взглянуть на эти тексты с исторической точки зрения. Так, например, мы не имеем тексты скифской культуры или гуннского периода в силу того, что эти народы не сохранили памятники своей духовной культуры письменно и историки не знают точно на каком языке говорили эти народы. Рассматриваемые нами тексты сохранились в изустной форме на финском и хакасском языках, а также в виде письменного источника, сохранившего текст эпоса Коргай на языке енисейских кыргызов, являющихся предками хакасов. Если обобщить, то можно сказать, что эти эпосы сохранились на угро-финском языке и тюркском. Можно поэтому предположить, что скифы говорили на угро-финском языке и гунны на тюркском языке. Почему так можно предположить? Главным образом из-за того, что устная традиция передачи текстов сейчас считается наиболее точно сохраняющаяся. Для примера часто приводятся тексты вед, передаваемых изустно на протяжении тысячелетий на мертвом санскритском языке в среде жреческой касты. Сибирский эпос, созданный в период скифского и гуннского времени, рисует нам жизнь, обычаи, нравы этих народов а также передает нам языки, на которых эти народы говорили. В этом отношении на мой взгляд очень интересно сравнение записей исследователей карельских деревень традиционного общения – диалога жителей деревень при встрече их с земляками или незнакомцами из других мест в 19 веке – с традиционным общением – диалогом, описываемым в хакасском эпосе. Эти общения-диалоги почти идентичны! Этот факт очень интересен и говорит об одном – о каком-то действительно едином источнике этих традиций угро-финского и тюркского языках. И этот источник, на мой взгляд, их единая скифская сибирская культура. Вот, исходя из такого историче-

ского взгляда на тексты этих трех эпосов, нам и хотелось бы попробовать сделать их сравнительный анализ.

Драматичность текста эпоса

Драма – ритуал – символ. Эти три исходящих понятия традиционно рассматривались исследователями восточного традиционного театра как связующие звенья, предшествующие появлению текста драмы. Действительно, психические реакции человека происходят изначально, как говорят философы, через произвольные физические движения. Из таких движений постепенно складывается язык телодвижений, понятный большинству людей. Но с появлением в обществе касты жрецов, занимающихся профессиональным изучением области сознания, эти произвольные физические движения в их понятийном образе мышления обретают черты символов. Язык символов начинает включать в себя психосознательные реакции человека, и каста жрецов постепенно специализируется на постоянном поиске новых таких символов. Эти символы также, как и простейшие физические движения являлись реакцией на сильный раздражитель (главным образом угрозу смерти), при котором все чувства человека настолько обостряются, что происходит какой-то прорыв понимания в сознании. Существование постоянно такого оппонента в символическом сознании обуславливало появление диалога с ним. Такой диалог мы условно можем назвать диалогом между жизнью и смертью. И такой диалог был присущ человеку с незапамятных времен при общении с силами природы. Мы часто видим развитие такой способности у одиноких людей, которые начинают незаметно для себя вслух разговаривать с кем-то, причем на протяжении всего дня. Они говорят, что то, о чем приветствуют солнце, луну, звезды, камни, животных, птиц, реки и огонь. Они поют временами, временами танцуют, а потом бывает и так, что начинают вести диалог, причем говорят вслух текст своего оппонента. И так день за днем на

протяжении многих лет их жизни. Например, исследователями Севера были зафиксированы факты, когда одинокие старые женщины на севере выживали зиму с помощью постоянных такого рода разговорах, причем они разговаривали с медведями, которые ходили вокруг их чума, постоянно пели в процессе работы (вышивки, приготовления еды, прядения и т. д.), что-то говорили ветру, снегу, своим умершим родственникам, морозу, смерти. Моя прабабушка, перед смертью потеряв зрение, тоже начала целыми днями разговаривать с умершими родственниками, подругами юности, с мужем и родителями, пела им песни, смеялась, просила их поскорей ее забрать отсюда, плакала. Вначале мне было страшно это все слушать, но потом я привык и начал как-то слушать все, как поэму о жизни далекой хакасской деревни, в которую моя прабабушка скоро возвратиться. И вот такой индивидуальный опыт диалога со смертью постепенно собирался в народе в определенную традицию устного народного творчества. Жрецы именно на этой основе языка описывают мир смерти и все с этим связанное. И при этом жрецы доказывают что мир духовного мира, мир после смерти – является истинным миром в отличие от того в котором живут люди в обычной жизни. И именно описание жизни жрецов, как лиц, проживающих героическую, решительную жизнь, становится главным содержанием диалогов со смертью. Эти диалоги полны символического значения и постоянно как бы держат общество в напряжении духовного развития из-за постоянного духовного горения – усилия этой касты жрецов. И вот в какой-то момент исторического развития общества из этих символических диалогов со смертью рождается ритуальное действо. На мой взгляд, ритуал развился в эпоху меди, т. е. рождения культурного мира. В этот момент плодородие и контроль за ним вызывают необходимость какого-то физического и духовного действия. Появляется так называемый диалог с жизнью, с жизненной силой. Жрецы путешествуют – ищут место ее нахождения, добывают и приносят в мир людей. Вести диалоги с жизненной силой могут

только представители жреческой касты. Как оказывается, жизненная сила по своей природе нейтральна. Она не добра и не зла, она одинаково может быть полезна и опасна. Поэтому только от жрецов зависит насколько они способны жертвенно относиться к такого рода контактам. Таким образом, в ритуальном действе кристаллизуется тема того, что жрецы совершают акт, который не способны совершать другие члены общества, и этот акт настолько опасен, что герои-жрецы должны быть готовы в любой миг принести себя в жертву ради своего общества. Поэтому естественно появление в ритуале обращений-монологов жрецов, обращенных народу, в которых они прощаются или как бы прощаются с ним и с их миром-родиной. Описание этого мира-родины становится важной частью ритуала, так как этим действием этот мир как бы воссоздается в духовном мире ритуального действия. И его процветание и благополучие влияет на настоящее благополучие реального мира. Соединение в ритуальном действе диалога со смертью и диалогов с жизненной силой придало тексту драматичность, в котором две линии развития переплетались по ходу действия, соединяясь монологами главного героя – ведущего жреца. С приходом эпохи железа и новой религии культа неба власть и влияние касты жрецов отходят на второй план, но они продолжают традиционно справлять ритуалы связанные с загробным миром. Текст эпоса формируется окончательно в этот период, и в нем история героических жрецов отходит на второй план, в одних случаях сохраняя свой жертвенный героизм, в других случаях превращаясь в отрицательных персонажей.

Мужчины-правители становятся главными героями эпоса. Благодаря этому вся история сказаний приобретает многоплановость и неоднозначность. Эпос исполняют как часть ритуала на похоронах, как часть поклонения культа предков. И вот что интересно. Как мы уже говорили ранее, поэтический эпический язык стали использовать шаманы при описании своих путешествий в мире духов. Это произошло, по всей

видимости, из-за того что мир духов шамана по своей сути идентичен диалогам с жизненной силой жрецов древности. А вот поэтический язык эпоса, описывающий диалоги со смертью (т. е. с окружающим человека миром), вошел в обычную повседневную жизнь народа. Вся жизнь человека при встречах с другими людьми, с явлениями природы, с животным миром, свадьбах, похоронах, рождении детей, работе, охоте и т. д. канонизировалась и в ней использовались диалоги взятые из эпоса. Получалось что люди через эту канонизацию своего общения создавали вокруг себя поэтический, театрализованный мир знакомого им всем текста эпоса. При этом как и в традиционном общении японцев, главным являлось не то, что говорит человек, а то, как он это говорит, с какой интонацией в голосе или эмоциональным посылом. Получалось интересное использование текста эпоса в двух назначениях. При похоронах или шаманском действии – для общения с жизнью, а при обычной жизни – для общения со смертью. Выходило какое-то постоянное стремление общества через драматичность текста эпической традиции приводить свою жизнь к гармонизации, т. е. при смерти, похоронах, болезнях – концентрировать внимание на жизненных силах, а при жизни, свадьбах, встречах и т. д. – на смерти.

Сюжеты эпоса

При рассмотрении сюжетов эпоса интересно определить их первоначальный источник. Дело в том, что здесь можно провести аналогию с библией. Если в Ветхом завете, появление которого мы можем отнести к началу медного века есть два главных персонажа – это бог и святой дух, то в Новом завете, который мы можем отнести уже к появлению железного века, появляются уже три персонажа – бог, святой дух и сын бога. Если взглянуть на сибирский эпос по такой классификации, то мы сразу увидим, что из рассматриваемых нами сюжетов трех эпосов к самому древнему медному веку, мы

можем отнести эпос «Коргай», в котором есть боги (тасхылы) и герой Коргай, который является полудухом, получеловеком способным путешествовать в загробный мир. Как мы помним жрецы абысы в древние времена считались рожденными из огня духами. В христианстве термин святой дух означает также святую мать. Такое определение также сравнимо со жрецами-абысами, которые в основном были женщинами, и их называли святыми матерями народа. Коргай теряет из-за болезни своего сына и отправляется в загробный мир, чтобы вернуть сына в мир живых. В загробном мире он сражается с властелином смерти и побеждает его. Он возвращает сына к жизни, а сам становится властелином загробного мира. Смерть-болезнь становится побежденной этим первым шаманом Сибири. До нас дошел только письменный источник этого эпоса записанный примерно в 10 в. н. э., поэтому можно предположить что за тысячелетия главный герой вполне мог быть изначально женщиной, а потом изменен в письменной редакции – на героя мужчину.

Хакасский эпос «Алтын Арыг» имеет уже три персонажа – бога старика, героини девы-богатырки из рода жриц и сына бога юноши-повелителя, которому Алтын Арыг как бы приставлена служить. На протяжении всего сюжета эпоса мы видим как три поколения жрецов-воинов служат разным поколениям ханов-повелителей. И, воспитывая своих сюзеренов, жрецы постепенно меняют их от алчных и себялюбивых личностей в повелителей уважительных к жрецам и заботящихся о благе своего народа – стойбища. Как мы понимаем, этот эпос можно отнести к бронзовому веку, к переходному периоду, когда главными героями сюжета являются еще воины-жрецы, несмотря на то что по иерархии власти они уже находятся в подчиненном положении.

И наконец, в третьем рассматриваемом нами эпосе Калевале четко прочерчены три главных персонажа – боги, жрица Лоухи, сын богов Вяйнамейнен. Здесь уже и образ жрицы и ее дочерей, и всего ее владения вырисованы в отрицательной

форме, а образ Вьянамейнена и других персонажей мира Калевалы – положительные герои, устанавливающие новый справедливый миропорядок. На протяжении всего сюжета эпоса эти два мира-лагеря постоянно сталкиваются между собой, пока в конце концов Вьянамейнен не организует похищение солнца-сампоу Лоухи. И описание последующей за этим великой битвы между ними. Исследователи эпоса Калевалы с недоумением отмечают тот факт, что жрица Лоухи и ее мир вообще-то очень здравомыслящий, заботливый и гостеприимный. В отличие от людей севера люди мира Вьянамейнена агрессивные, сильные, готовые поживиться за счет соседей-герои. И все же именно о них в эпосе с любовью отзываются песни. Тут немаловажную роль играет соответствие того, с кем общаются божественные силы и как вообще происходит этот контакт. Как мы уже говорили ранее, эпос во множестве как раз и описывает эти контакты, контакты с так называемой жизненной силой. Бог, божественная сила в эпосе выступает в разных лицах. И эти лица бога могут быть как благосклонными – так и враждебными по отношению к людям, народу. Если сравнивать опять с библией, то мы помним, как порою может быть жесток бог к своему народу, насылая на него мор, голод, болезни и даже природные катаклизмы. А если взглянуть, сколько раз бог решал вообще уничтожить весь народ Израиля, то мы собьемся со счета. Поэтому ясно, что бог, божественная сила сравнимы с понятиями жизненной силы у жрецов Сибири. Троица библии и троица тенгрианства (культы неба) очень схожи по своей сути, как и все троицы других религий мира. Весь процесс как бы запуска цепи событий всегда происходит от заявления своего искреннего желания какого-то индивида или какой-то группы людей (народа). Кем является этот индивид или группа людей? Это тайна, секрет. Философы считают, что этот индивид является мыслью из нашего будущего нас самих. От этой мысли, пришедшей из нашего будущего, приходит к активизации наши жизненные силы, которые дают указания к действию (наш внутренний голос,

бог, дьявол). Эти указания слышит наша мать, святой дух или жрица. Из-за двойственности или даже много условности этих указаний она заявляет о своей готовности к выполнению их, т. е. о готовности совершить жертву. И третьим компонентом этого треугольника нашей души является сын бога и святого духа или сама жертва. Сын бога должен также совершить духовный акт заявления о своей готовности принять свою судьбу и быть жертвой, т. е. готовности к самопожертвованию. Идеальным сюжетом троицы является притча об Аврааме жертвующим по приказу бога своим сыном. И вот из-за двойственности наших жизненных сил, нашего восприятия и самого нашего я – во всей этой троице изначально как бы заложен конфликт драматического действия. Неожиданно Авраам понимает, что не так, понял бога через объяснение себе того, что бог заменяет жертву сына на жертву барана. А на самом деле он просто в самый последний момент осознал-услышал изначальный другой приказ бога. И вот этот процесс правильности понимания слов бога, правильности действия совершаемого по этому приказу-слову, правильности принятия этих приказа и действия – и составляют главную сюжетную линию сибирского эпоса. Герои эпоса через ошибки, через неправильность понимания приказов богов идут к поиску правильности понимания той мысли к которой они должны стремиться и которой они должны следовать. Философ Пятигорский по этому поводу очень хорошо высказался – чтобы правильно понять мысль, которая приходит к нам извне нам нужно научиться самим самостоятельно мыслить. И к этому главные герои эпоса Алтын Арыг и Вайнамейнен приходят к концу сюжета, а герой Коргай с помощью силы своей мысли создает целый мир, который действует сообразно его видению. Откуда же у человека есть понимание того, что есть правильно и неправильно? В эпосе это объясняется таким понятием, как воспоминания чего-то из прошлой жизни. В человеке как бы заложено интуитивное чувство понимания этой разницы, которую он как бы вспоминает. Например, у богатырки Алтын Арыг, когда она поначалу делает глупости по наущению

нию своего родственника, появляется видение какого-то человека, который по ее чувству как-то ей близок и знаком. И когда она, наконец, его нагоняет – он активизирует ее память, в которой как бы заложено это чувство понимания правильности. На этом чувстве вообще-то и выстраивается потихоньку правила морали, нравственности и т. д. Этот акт воспоминания очень важен для дальнейшего развития героя, к началу развития его как мыслящего существа. Что, в свою очередь, очевидно ставит его в конфликтную ситуацию с немыслящими существами эпоса. Эти люди-существа в силу разных причин не разбудивших свое чувство понимания – неправильно воспринимают приказы богов, что, в свою очередь, приводит к их неправильным поступкам, которые в свою очередь грозят самому существованию народа. Интересно построение сюжета эпоса Алтын Арыг – героиня сражается с темными силами жизненной силы, вступая в конфликт – бой с ними. Но никогда она не вступает в бой с людьми, которые породили-притянули эти силы. И только сознательно пожертвовав собой – Алтын Арыг добивается того, что новый правитель осознает, что является правильным и что неправильным, и после этого наказывает людей виноватых в катастрофах народа и гибели Алтын Арыг. Образ Алтын Арыг – это образ сочетания в себе всей троицы нашего существа – бога, жрицы и жертвы, которая вслед за Коргаем сознательно создает и меняет мир.

А старец Вьянамейнен к концу сюжета Калевалы, потерпев неудачу во всех своих начинаниях (женитьбы, карьеры воина и др.), начинает использовать свой талант сказителя для рассказывания людям историй своих неудач и понимания ими их смысла. Он как бы соглашается со своей судьбой, быть жертвой, но идет на это сознательно, осознав себя в своих неудачах. Вьянамейнен становится правителем Калевалы.

Персонажи (действующие лица) эпоса

Кем же являются персонажи эпоса? Исследователи эпоса Калевала относят почти всех персонажей эпоса к древним богам, духам и описанию каких-то древних ритуалов с ними связанных. Исследователи хакасского эпоса говорят о том, что персонажи эпоса – древние предки хакасов. На мой взгляд, и предки, и боги – все это объекты поклонения, связанные с далеким прошлым. И эти объекты достаточно конкретны. Это какие-то священные деревья, священные камни, священные животные-птицы, священные горы, озера, источники, растения, цветы и т. д. И, как мы видим, в самих именах персонажей хакасского эпоса они рисуют довольно точно эти священные объекты. Например, Алтын кел – золотое озеро, Харатас – черный камень, Алтын Иргек – гора золотого мизинца, Ай Арыг – чище луны, Кюн Арыг – чище солнца, Чанывар – волчица, Алтын Кеек – золотая кукушка и т. д. Надо сказать, что такие имена не использовались в народе в обычной жизни и не были известны в историческом прошлом народа. Это имена, которые относят к именам из героических сказаний. Сравнивать эти имена с конкретными объектами меня навела на мысль моя соседка, когда осенью взглянув на лиственницу, всю украшенную в желтые листья, она вдруг сказала – какая красавица, чище золота! Когда она так сказала я сразу вспомнил имя Алтын Арыг – чище золота. А дело в том что однажды в доме книги города Турку я делал маленькое выступление о хакасском эпосе Алтын Арыг, и когда меня спросили: а что значит это имя и почему она так названа – я не мог ответить, и мне этот вопрос как-то засел в голову. И вот теперь, когда мне пришлось разбирать слово абыс и то, что дух абыс представляется в виде лиственницы, – все эти сведения как-то объединились в одну идею – героиня Алтын Арыг – это жрица абыс – это лиственница, которая выглядит чище золота и которая охраняет границу мира людей бронзового века, от мира прошлого каменного века

в котором находятся какие-то священные камни, в котором полно в лесу разных священных деревьев, цветов, растений, животных, птиц, скал, гор, озер, источников и т. д. И все эти места, предметы органического и неорганического мира являются объектами энергетического поля, конкретными объектами почитания жизненной силы, которые были известны жрецам бронзового века. И при таком понимании значения имен эпоса становится понятным и то, что в более позднее время сибирские шаманы использовали при описании своих путешествий термины и лексику сказаний – ибо они как бы ходили по карте тех же известных с древних времен объектам жизненной силы, реально существующих в природе.

Отец моей жены был известный финский актер театра и кино Харри Тиркконен. Он рассказывал мне, что при поиске характера новой роли он всегда отправлялся в лес и искал его среди деревьев. И когда находил такое дерево – начинал постоянно посещать его и как бы вживаться в роль. Он рассказывал, что дерево как учитель театрального искусства – дает бесконечное количество новых идей, будит фантазию и словно контактирует с твоей душой. Я думаю, что именно так поступали и древние поэты-жрецы при создании описаний характеров персонажей эпоса. Видя камень или дерево – они видели как бы сам дух этого камня, дух дерева в человеческом обличье и вступали в контакт с ним, и потом так поэтично описывали этот персонаж.

Кроме персонажей, олицетворяющих собой представителей жизненной силы, в эпосе действуют и персонажи олицетворяющие людей вот этого нового культурного мира. И в отличие от персонажей жизненной силы, которые могут быть как положительными так и отрицательными, неизменно – персонажи люди тоже представляющие из себя два лагеря, могут качественно меняться по ходу развития сюжета сказания и переходить из одного лагеря в другой. У угро-финнов в народном поверье считалось, что после смерти дух человека вселялся в дерево (сосну) и там от-

дышал, пока вновь не рождался в мире людей. Поэтому к соснам у угро-финских народов было особенное отношение и их очень редко рубили. И сейчас, когда ученые говорят об экспансии разных видов деревьев и растений по миру, которые уничтожают и изменяют местную флору и фауну – идеи наших предков уже не кажутся такими наивными. Во всяком случае ясно одно – эпос описывает жизнь наших предков, души предков обитают в деревьях (сосны и кедры) – следовательно, сосновый (кедровый) лес и есть персонажи эпоса, которые представляют собой наших героических предков-богатырей. И создатели эпоса поэты-жрецы при описании этих предков, я думаю, использовали описание каких-то особенных деревьев-сосен, растущих в священных лесах и известных только им. В этом отношении становится понятным и тот факт, почему у сибирских народов в традиции было рассказывать эпос или сказки во время охоты. Получалось, что персонажи эпоса – это все жители и объекты леса, и, рассказывая им эти сказки или сказания, охотники-сказители завоевывали себе их благосклонность. Интересен факт что когда душу Алтын Арыг уничтожают – а душа ее была спрятана на священном дереве в священном лесу – она испепеляется и превращается в золу – описание сгорания дерева. И потом, как древний белый старец, взяв эту золу и оставшуюся кость и полив ее водой, как будто описывается посадка нового дерева – создает нового жреца-воина. В этом отношении становится понятным и то, что эпос у хакасов исполняли на похоронах. Естественно было исполнять эпос для духа умершего человека, дабы сопроводить его в священный лес, чтобы этот дух поселился в одном из деревьев до следующего своего рождения.

Учитывая момент этого нового рождения, нужно понимать, что по традиционному мышлению считалось, что у ныне живущих людей при слушании эпоса могло произойти ощущение воспоминания – такое же, как и у главной героини или героя эпоса. Это воспоминание активизировало в человеке также,

как и у героев эпоса, новое осознание человеком самого себя. И далее ожидалось, что человек с новым осознанием себя будет способен к действию равнозначном истории, описываемой в сказании. Человек с новым осознанием себя сможет как бы самостоятельно найти и вступить в контакт с силами жизненной силы и использовать эти силы для создания своей истории в настоящем реальном времени.

Заключение

Текст эпоса складывался на протяжении многих веков. Когда сейчас мы смотрим на книгу с текстом, то воспринимаем эпос как какую-то древнюю книгу. На самом деле текст сказаний существовал как бы в обыденной жизни народа, опираясь на так называемое эпическое мышление людей. Такое мышление подразумевает под собой не только знание текста, но и его понимание. Известно, например, что когда финские исследователи обратили внимание на песни каких-то бродяг, ходящих по улицам городов с распродажей своих каких-то товаров и все время при этом поющих отрывки из эпоса, то было очень сложно объяснить им, для чего нужно записывать тексты их песен. Для них петь песни эпоса было сродни дыханию, разговору, изложению своих мыслей, чувств. В ритме сказания выдумывались песенные стихи, которыми люди обменивались между собой или велись с самим собой. Как потом выяснилось, в обеих деревнях, где исполняли эпос Калевала, песни из сказания пелись буквально всеми жителями этих деревень, т. е. там, где существовало эпическое мышление, в него активно включалось все население. Мышление как бы создавало вокруг энергетическое поле эпического мира. Жители деревень жили в сюжетах текста эпоса и проживали свою жизнь, как жизнь персонажей эпоса.

Одно время я жил в хакасской деревне и заметил как мой сосед – старик здороваается по старинной манере с животны-

ми, деревьями, птицами, людьми, идя по утрам на работу. Я спросил его: зачем он это делает? Он ответил смеясь, что все они смотрят на него, и если он не поздоровается с ними – они посчитают его не вежливым. Я тогда посмеялся над его словами, считая, что он шутит. Но потом много времени спустя мне самому захотелось попробовать здороваться и с солнцем, и с лесом, и с животными. Это простое действие – текст неожиданно приводит к расширению вашего мира – вокруг как бы создается аура бесконечно пульсирующей жизни. Люди с эпическим мышлением естественным образом ассоциировали себя с главными героями сказания и их путешествия на поле, в лес, в горы или на озеро становились в их мышлении путешествиями этих героев. Соответственно они смотрели на мир вокруг себя, как на мир эпоса, и смотрели вокруг как бы глазами этих героев. Мало того, они сами изнутри обретали характер и способ мышления этих героев. Например, если люди приближались к местам жизненной силы, сходными с историями эпоса, они начинали петь песни, где главный герой встречается с этой силой в виде какого-то богатыря, описание которого он пел, кланялся ему и давал какой-то ему подарок.

В чем же был смысл текста эпоса? В эпическом мышлении есть понятие ежедневного воссоздания мира. Каждый день с восходом солнца мир как бы возрождается и с заходом солнца – умирает, исчезает. И каждый день таким образом мир постоянно видоизменяется. И видоизменяется и сам человек. Знание текста эпоса в такой ситуации являлось для людей своеобразным инструментом сохранения памяти, отправную точку из которой как бы вновь воссоздается их утраченный мир. Коллективное знание текста эпоса было гарантией того, что эта память сохранится и будет воссоздана.

Исполнители эпоса

Введение

Об исполнителях сибирского эпоса стали писать в одно время, как начали записывать тексты сказаний. В основном это были старики, старухи, а также и молодые люди, немного знавшие какие-то куски эпоса и исполнявшие их среди знакомых или в пути. В общем, таких исполнителей в народе было большое количество и именно от них и делались первые записи текстов сказаний. Со временем исследователи Сибири заметили, что среди сибирских народов есть особые талантливые люди исполняющие песни эпоса по праздникам и на похоронах, знающие в полном объеме текст эпоса. Таких людей среди хакасов звали хайджи. Эти люди пользовались большим авторитетом среди народа и считалось, что их талант им дарован особым духом горлового пения (хайээзи). От этих сказителей на протяжении многих десятилетий и были собраны разные варианты текстов-песен эпосов. Но только когда исследователям удалось проникнуть к выступлениям шаманов в их религиозных действиях, было обнаружено, что шаман в зимний период становился сказителем, а потом выяснилось, что шаманы и были главными хранителями текстов сибирского эпоса. Их выступления происходили тайно, сибирские народы скрывали своих шаманов от российской администрации и церкви, и поэтому и к ученым было недоверчивое отношение со стороны местного населения. Так что от царского времени никаких записей от шаманов сказителей у нас нет, а в советские годы шаманы были поголовно репрессированы. А вот у финнов сохранилась память о том, что настоящими сказителями когда-то в старину являлись шаманы. И об этом говорит даже главный герой эпоса «Калевала» – старец Вяйнамейнен. Его сказительский талант был настолько волшебен, что расцветали цветы, солнце вставало из-за горизонта, поднималась буря и т. д. В одной из глав эпоса Вяйнамейнен устраивает состязание с одним возгордившимся сказителем. От песен

шамана-сказителя у обычного сказителя перехватывает горло, дыхание, и он не может даже двигаться. А когда Вяйнамейнен поет для людей, весь мир словно раскрывает перед нами свои тайны, их сердца становятся мягкими, и они видят, что все люди хорошие, даже люди враждебной им страны хозяйки Лоухи.

Известный придворный художник Эдельфельт в конце 19 в. делает знаменитую свою картину о Ларин Параске. Это была знаменитая в народе сказительница-знахарка. Говорят, люди приходили на ее выступления эпоса «Калевала» для выздоровления от разных болезней.

Эти сведения говорят нам о том, что текст эпоса, его исполнение было мощным средством в арсенале театрального искусства шаманов-сказителей. Конечно же когда жрец исполнял истории эпоса, в которой рассказывается об истории древних жрецов, когда такой человек рассказывал о встречах с жизненной силой – такое исполнение являлось воистину сокровенным религиозным действием. И каждое слово эпоса становилось священным, когда его произносил жрец народа – шаман.

Исполнители эпоса и их артистичность

Об артистичности исполнителей сказаний сказано очень много слов. Это заметили еще первые свидетели их выступлений из Европы. Их называли народными артистами. Действительно, чтобы передать не только сюжет сказания, но и эмоционально увлечь зрителей сказители использовали свои артистические способности для обрисовки характеров персонажей при их диалогах или монологах. Но немаловажное значение имеет то, что светский сказитель как бы сам играл роль жреца-сказителя. Так как после того, как шаманов не стало в Сибири, светские сказители осознали, что являются хранителями текста эпоса и, осознавая это, естественным образом воспринимали образ шамана как пример для подражания необходимый для народа при потере его жрецов.

Поэтому при исполнении эпоса светские сказители стали как бы вживаться в роль шаманов-сказителей.

В театре якутский режиссер Борисов в своей постановке Айтматова «Белый пес, бегущий краем моря» дополняет новеллу ролью сказителя, который одновременно является и как бы образом Чингиза Айтматова который говорит его текст, и в то же время в нем как бы угадывается древний образ шамана (использование сказителем бубна, каких-то деталей костюма, напоминающих костюм шамана). И этот театральный ход режиссера дал невероятный эффект многослойности происходящего на сцене. Люди современности как бы оказываются погруженными в древний эпос, действия современных людей оказываются частями каких-то древних ритуалов, чувства современных людей словно насыщаются чувствами их далеких предков. Образ сказителя таким образом в этом спектакле был дан в тройном лице – шаман, сказитель, современник.

Хакасский режиссер Эльза Кокова в своем спектакле Любовь Чингисхана по мотивам «Сокровенного сказания монголов» тоже выводит образ сказителя в разных временных и пространственных гранях. Ее сказитель, наш современник, глубоко переживающий состояние страны в 90-е годы и мечтающий найти какую-то точку опоры в шатающихся культурных ценностях общества. Эту опору он находит в эпосе, который описывает рождение и становление такой всемирно известной личности как Чингисхан, создавшем государство кочевников Центра Азии и Сибири. Постепенно углубляясь в описание событий предков, сказитель, наш современник, превращается в сказителя-шамана времен древних воинов степи бросающих вызов самому дьяволу. Мир уплотняется, мы чувствуем на какие жертвы шел народ для достижения своей цели, как сплотился этот народ вокруг своего вождя во имя создания лучшей, качественно новой жизни. Группа актеров со свечками во главе актера-сказителя склоняются у воображаемой могилы Чингисхана. Режиссер как бы спра-

шивает у своих современников – а готовы ли вы к изменению самого себя во имя великой цели?

А в постановке индийского эпоса «Махабхарата» режиссер Питер Брук выводит сказителя в образе подростка, который посвящается в сан жреца-брахмана и в это же время он как бы знакомится – видит всю эту древнюю эпопею. Весь спектакль превращается как бы в миг ритуала – посвящения мальчика в жрецы. Он становится свидетелем всей истории человечества. И после спектакля все исчезает и подросток – жрец с книгой эпоса идет один по темным комнатам мироздания уже ему реального мира. Режиссер верит что пока есть в мире такие подростки, которые посвящают свою жизнь поискам истины, – свет знания не угаснет в нашем мире.

Индийские йоги говорят, что когда человек концентрирует свое внимание на качествах божества – он тем самым активизирует эти качества в самом себе. Вот почему в старое время так важна была преемственность среди исполнителей эпоса. Ученик перенимал у учителя не только знания текста, но и его манеру исполнения этого текста. Так мы обнаруживаем вторую роль, в которую вживался сказитель, – в роль своего учителя сказительского мастерства. Это было естественное освоение исполнительского мастерства, при котором одновременно шло и копирование самой личности своего учителя-мастера. При этом зрители требовали точного такого копирования от ученика, так как считалось, что чем больше он похож на старого мастера – тем правильнее он все делает. Это все требовало от учеников сказителей развития у них артистических навыков.

Третьим фактором развития артистических качеств исполнителя являлось развитие его наблюдательности. Это качество одно из ключевых, так же как и в мастерстве актера театра. Потому что насколько наблюдательным окажется исполнитель эпоса – настолько обогатится его исполнение со временем. Оно включает в себя наблюдение за окружающими людьми ради обогащения описания характеров персонажей эпоса и лучшего понимания природы человеческих поступ-

ков. Следующим этапом наблюдения является наблюдение за окружающей природой. Это уже для увеличения разнообразия вариантов для описания природы в эпосе. Кажется, что это самая простая вещь, но на деле очень редкие люди умеют по-настоящему читать природные явления. Например определять по строению гнезд птиц о будущих ветрах, их направлении, силе и температуре воздуха. А ведь именно о таком чтении природы и идет речь в эпосе. И чтобы текст эпоса понять, а со временем и углубить свои познания и навыки такого прочтения – необходимо посвятить этому определенное время и внимание. И последним этапом наблюдения можно назвать развитие навыков наблюдения за самим собой. Такая практика наблюдения поможет исполнителю увидеть себя в перспективе времени – он видит себя и в образе шамана-сказителя, и в образе учителя-сказителя, и себя в будущем, как новой личности-сказителя, который может себя назвать за счет всех проведенных этапов труда по наблюдению и изменению своего сознания – дважды рожденным.

Многие думают, что артистичность, значит, обезьянничанье. Нет, это неправильное понимание этого слова. Артистичность – это мягкость внутреннего восприятия окружающего мира и мягкое его отражение в произведениях искусства. Мягкость подразумевает под собой жизненность, подвижность сознания, открытость мышления для новых идей. По рассказам моего отца хакасский сказитель Кадышев был всегда очень мягок в общении, очень восприимчив к замечаниям слушателей, несмотря на свой возраст и авторитет. Его горловое пение (хай) было очень мягким, бархатистым, было незаметно когда он прекращал речитатив и начинал на свободном выдохе петь горлом – все сливалось в мягкий говор пульсирующий как само дыхание, который хотелось слушать всю ночь напролет. А моя мама, режиссер театра, рассказывала, что когда слушала сказителя Кадышева, то все время следила за его глазами. Они словно излучали какой-то мягкий свет, в котором отражался весь мир сказания. Все его движения, облик, голос были, по ее словам, невероятно артистичны.

Музыкальные инструменты исполнителей

Мне всегда было интересно наблюдать, как музыканты без наличия инструмента, чтобы присоединиться к коллективному пению или игре, очень быстро выдумывали себе из всего что им попадалось под руку, создавали предмет, из которого они извлекали мелодии или отбивали ритм. В Финляндии я увидел впервые целый оркестр, играющий на таких предметах из народного быта деревни. А со временем мне довелось увидеть, как студенты музыкальной академии Сибелиуса придумали инструменты из современных бытовых предметов для извлечения звуков и мелодий для исполнения современной музыки. После этих увиденных мной концертов мне пришла идея что музыкальными инструментами может быть все что угодно – главным ментором который выбирает этот предмет для извлечения звука является особый человек, который слышит в этих предметах современную ему звуки-мелодию. Очень часто в сибирских национальных сказках какой-то герой слышит такие звуки в дереве и делает из этого дерева музыкальный инструмент. В других сказках герой скорбит по своему умершему коню, обнимает его и вдруг слышит его голос – он делает из кожи и хвоста коня музыкальный инструмент и извлекает из него услышанный им звук – голос коня. В третьих сказках герой ходит, страдает по своей умершей девушке-подруге, слышит ее голос и делает музыкальный инструмент который передает ему ее голос. В эпосе «Калевала» старец Вяйнамейнен после кораблекрушения и полной катастрофы военного похода ходит по берегу и задается вопросом – зачем он родился, для чего его породили боги? И вот тут он ловит огромную щуку из скелета костей которой он делает кантеле (род гуслей) и находит в ее звуках вдохновение как для себя, так и для всего окружающего мира. Щука – это королева рыб в озерах Финляндии, представительница как бы другого, подводного мира. А надо сказать, что все эти истории о создании музыкального инструмента – связаны с другим миром, с голосом умерших

коня, девушки, рыбы-королевы, незнакомки. Получается, что голос умерших принадлежит девушкам, как животного так и человеческого мира. Интересно замечание Ленротта (ученого, впервые записавшего целиком эпос «Калевала») о том, что стихи (песни) эпоса – это дочери кантеле (музыкального инструмента, с помощью которого исполняется эпос «Калевала»). Из этого выходит что кантеле является матерью. А кто тогда отец? Отцом логично назвать самого исполнителя эпоса. Как видим, выходит, что из союза исполнителя с его музыкальным инструментом (который является голосом девушки из другого, загробного мира) рождаются стихи, текст песен эпоса.

Если взглянуть на название музыкальных инструментов сибирских народов, то мы заметим, что они имеют в себе корнем передачу настроения – грусть, вздох, всхлип, крик, мычание. Но наиболее интересно сравнение названий финского (кантеле) и хакасского (чатыкан) инструментов, на которых традиционно исполняется эпос. Есть разные версии по происхождению этих названий но они меня не удовлетворяют. Поэтому позвольте я выскажу свою собственную интерпретацию их происхождения. На мой взгляд, тюркские народы, принешие с собой из северного Китая новую веру, связанную с культом неба и этим как бы завершивших процесс создания текста эпоса, принесли с собой и музыкальный инструмент, на котором этот текст эпоса и исполнялся. Следовательно вполне логично предположить, что этот инструмент должен переводиться с тюркского языка. И тогда у нас получается, что слово кантеле означает: кан – кровь, теле – язык, что вместе составляет – язык крови или голос крови. А хакасский чатыкан можно перевести как чаты – лежащий икан – кровь, что вместе составит – лежащая кровь. И вот тут мы вновь возвращаемся к истокам сибирского эпоса. А именно – к касте жрецов абысов и к совершаемым ими ритуалам жертвоприношений. Мы помним, что существовало три типа таких жрецов, каждый из которых играл ему отведенную роль. Первым из них была жрица, уготовленная для принесения ее в жертву во время

ритуала. Она была девушкой или каким-то животным – самкой. Слово кан означает кроме крови еще и правителя. А как мы знаем, правителей древности выбирали в правители на один год и потом приносили его в жертву. Поэтому мы вполне обоснованно можем назвать такую жрицу, как жертву словом кан (кровь, правитель). К алтарю такую жрицу – кан, подводила другая жрица. Это была жрица, сопровождающая солнцеправителя в круговороте жизни и смерти, и ее называли словом кам (солнце, шаман). Этот вид жреца стал в дальнейшем центральной фигурой в шаманском действе. И третий вид жрецов – совершал заклинание жертвы, затем обнимал жертву (тип сексуального контакта), обмазываясь ее кровью и как бы слушая что скажет ему жертва из загробного мира, и, придя в экстаз, этот жрец начинал что-то невнятно горловым голосом произносить от имени умершего духа жреца абыса. Условно я бы назвал третьего жреца словом хай (горловое пение). Из этого типа жрецов в дальнейшем и появились хайджи (сказители) – исполнители героического эпоса, т. е. люди, слышащие голоса умерших предков и произносящих посредством горлового пения речи умерших героев из другого мира. При жертвоприношении коней было естественно, что идея сексуального контакта была заменена на идею поездки сказителя верхом на лошади по миру историй эпоса. У финнов сочетание сказителя и кантеле олицетворяется с греблей на лодке, при которой щука-кантеле везет сказителя по мирам другого, сказочного, подводного мира.

С ритуалом и эпосом связаны рисунки жрецов в пещере с выбитым текстом эпоса «Коргай». На этих рисунках изображены жрецы в белых одеждах, с масками на головах в виде горных баранов, шествующих друг за другом в колонну и играющие на музыкальных инструментах – в длинные трубы и бубны, наподобие шествий буддийских монахов в Тибете. Так как рисунки выгравированы прямо посреди текста эпоса, можно предположить, что все действующие лица рисунков произносили текст эпоса, как монахи Тибета все время во

время шествия с музыкальными инструментами произносят горловым пением мантры и тексты сутр. Кстати, в буддийской традиции трубы и бубны используются как очистительные звуки во время ритуалов. Этими звуками монахи как бы разгоняют злых духов и привлекают внимание небесных будд, божеств, бодхисатв. По всей видимости, жрецы тохаров и енисейских кыргызов использовали трубы и бубны с такой же целью при исполнении эпоса в ритуальной форме. При таком раскладе вещей мы можем предположить, что во время культа солнца, когда эпос являлся религиозным текстом жрецов главными музыкальными инструментами, которые сопровождали его произношение были бубны и трубы. Со временем, когда эпос из религиозного текста все более становится литературным текстом культа предков и из шествия жрецов в рассказ сидящего одного сказителя – его главным музыкальным инструментом становится привнесенный из северного Китая тюркскими племенами струнный инструмент, который и становится главным музыкальным сопровождением сибирского эпоса. А бубен, в свою очередь, становится главным музыкальным инструментом шамана в его шаманском действе, которое во многом сохраняется именно как религиозное действо. Трубы же сохраняются в ритуалах запугивания злых духов в округе и вокруг дворца императора, которые практиковались в маньчжурском Китае вплоть до революции 1911 г. (маньчжуры – народ, вышедший из Сибири из гор Алтая и правивший в Китае с 17 в.). Можно сказать что труба стала музыкальным инструментом ханов-правителей, которые в том же Китае оставались еще и верховными жрецами страны. Поэтому можно сказать, что все три жреца абыса древности при своем разделении и дальнейшем самостоятельном развитии получили в наследство по одному из музыкальных инструментов их когда-то общего ритуального действа. У исполнителя же эпоса с его музыкальным инструментом существует невидимая связь, при которой сказитель как бы слышит голос духа инструмента. Поэтому во многих случаях при смерти исполнителя – его музыкаль-

ный инструмент ломали и хоронили вместе с ним. В эпоху просвещения, когда люди уже не верили в разные суеверия, музыкальные инструменты стали передавать по наследству или от учителя ученику. И, таким образом в инструменте начали видеть существование духа всех других исполнителей, которые на нем раньше играли. И если раньше умение слышать голос из другого мира само по себе предполагало, что исполнитель сам найдет материал, из которого он лучше всего услышит этот голос и, соответственно, он сам и сделает своими руками этот инструмент, то в эпоху просвещения появляются мастера музыкальных инструментов, для которых главным критерием материала становится чистота звука извлекаемого из него, а не какие-то мистические голоса. Поэтому главным фактором значимости инструмента становится его качество (мастер изготовитель) и то какие исполнители на нем раньше играли. В это же время появляется вера в особого духа, который наделяет исполнителя даром сказительского таланта (у хакасов это хай-эззи – хозяин горлового пения). Понятно, что жрецы (шаманы-сказители) в таком духе не нуждались. Это – продукт светских сказителей, объясняющих их способность к исполнению эпоса. И со временем это наделение исполнителя даром от духа стало восприниматься как наделение человека талантом. Таким образом, у светских сказителей сформировалась своя так сказать цеховая вера в культ предков-исполнителей, в котором дух горлового пения – это дух одного из таких великих исполнителей прошлого – передающем свой талант из поколения в поколение.

Костюмы исполнителей

Исследовательница этнографии тувинцев в Монголии Таубе отмечала, что шаман, когда приступал к исполнению эпоса, делал символическое снятие с себя всех шаманских принадлежностей и одежд и прятал все это в сундук. Он оставался в одеждах, ничем не отличавшихся от одежд других своих

соплеменников, и только после этого начинал сказывать эпос. Это очень интересный факт. Получается, что еще шаманы-сказители делали четкое различие между ролью шамана и ролью сказителя в своей исполнительской практике. И одежда обозначала характеристику этих двух ролей. Почему же у роли сказителя была обычная, современная одежда-костюм? Я думаю, что главной причиной этого было то что шаман-сказитель намеренно себя как бы заземлял к современному ему времени и пространству. Он садился на ту же кошму и то же место, что и шаман, потом помощник подносил ему музыкальный инструмент, он начинал перебирать струнами и покашливать – настраивая тональность инструмента и подготавливая свой голос к пению. Но в отличие от шамана, который в шаманском действе в современном ему времени уносился в разные миры, унося с собою и зрителей со всеми предметами, сказитель все время оставался на одном месте и одном, современном ему времени. В то же время он слышал и озвучивал голоса и истории далекого прошлого времени, и единственный, кто мог путешествовать по рассказываемой им истории прошлого, был дух умершего человека, если сказание исполнялось во время его похорон.

Светские сказители одевались также в современные костюмы или в национальные традиционные одежды. Но взглянем на костюмы жрецов древности исполняющих эпос «Коргай». На рисунках они одеты в какие-то белые длинные холщовые одежды, на головах у них маски бараньих голов, ноги босые, без обуви. Бараньи головы у них, на мой взгляд, по двум причинам. Во-первых, это символ скотоводства, приплод которого гарантировал обществу безбедную жизнь, а также символ нового, культурного медного века мира. Во-вторых, жрецы возможно ассоциировали себя с горными баранами, живущими на высокогорьях, среди снежных гор и являющихся добычей для снежных барсов и горных орлов (символами богов земли и воздуха), и поэтому естественным образом символизирующих собой жертвующую группу животных – та-

кую же группу, как и сами жрецы – посвятившие свою жизнь служению богам и обществу, и живущих в предгорьях этих вечно снежных священных гор, где, якобы, обитают боги. Их белые холщовые хламиды по всей видимости должны были символизировать собой жертвенность жрецов-исполнителей эпоса. При своем движении и пении – жрецы вполне могли подражать движениям и звукам, издаваемым горными баранами. И так, по всей видимости, и появилось горловое пение и сам ритм движения, отображенного в музыкальном ритме эпоса. Это все – подражание жизни горных баранов.

Шаманы-сказители часто исполняли эпос без обуви, их ноги были босы. В этом тоже есть схожесть с древними жрецами-исполнителями эпоса. Возможно, это делалось в силу традиций, как религиозно-символического, так и практического значения. Во всяком случае во многих религиях мира эта традиция также сохраняется при молитвах, контактах с божественным – руки и ноги обнажены. Это – символ доказательство чистоты и жертвенности человеческого духа перед божественной волей. Во время молитвы или медитации все вокруг освещается присутствием божественного, в том числе и земля, по которой мы ступаем. Контакт божественного с человеком в этот момент происходит через пальцы рук и ног, которые являются как бы ветвями дерева, впитывающими в себя благотворные лучи солнца. Из этого нам становится понятным, что для шаманов-сказителей исполнение эпоса являлось религиозным актом, к которому они подходили со всем уважением. Светские сказители при исполнении эпоса использовали обувь. Возможно, это происходило из-за того что они не считали из-за своего статуса свое исполнение религиозным актом, а более развлекательным

Несомненно, костюм исполнителя эпоса играл символическое значение, которое нужно рассматривать в одном комплексе с его музыкальным инструментом. Дело в том, что со временем человеческие жертвы были заменены на жертвы животными и поэтому музыкальный инструмент мог

представлять из себя не только жертву человека, но и жертвенное животное (конь или баран). Недаром у хакасского музыкального инструмента чатыкана струны сделаны из конского волоса, а для их настройки используются бараньи кости (хазых). Поэтому естественно воспринимать сказителя, держащего на коленях свой музыкальный инструмент – как древнего жреца, держащего на коленях жертвенное животное. И, соответственно, искать и находить в костюме исполнителя – элементы одежды этого жреца.

Заключение

Как мы могли заметить из описаний фигуры исполнителя эпоса – его психологическая характеристика полна противоречий, заложенных с самых древних времен. С одной стороны, он принадлежал к касте жрецов, жертвующих собой богам и обществу. С другой стороны, он являлся палачом своих собратьев – жрецов, дабы потом услышать от них истории о потустороннем мире. С одной стороны, он наделен даром слышать голоса духов и из-за этого дара считается избранным. С другой стороны, он ничего не творит сам, а лишь повторяет то что слышит. У шаманов-сказителей эти противоречия подавлялись соблюдением религиозных правил. А вот у светских сказителей они могли приводить человека к непоправимым психическим расстройствам, которые описываются в сказках народов Сибири. Например, в хакасской сказке о сказителе Ах ооле. В этой сказке описывается как сказитель отказывается, испугавшись сказывать сказки горным духам, и как в наказание за это лишается вначале голоса, потом памяти, а в конце концов и самой жизни.

Автор этих строк в 1998 г. ставил свой дипломный спектакль в Хакасском национальном театре под названием «Последний шаман». В этом спектакле присутствовал персонаж сказителя Белого старика. Играл эту роль старейший актер театра Щукин. Во время репетиций он попросил меня объ-

яснить ему его роль более конкретно на действенном уровне актерской задачи. И я, подумав, предложил ему обдумать такую задачу – он, Белый старик, был не только одним из детей, которых спас шаман, но он был одним из тех, кто чувствует свою вину за то, что шаман был репрессирован. И вот он рассказывает нам эту историю с целью хоть как-то исправить то, что произошло и за что он чувствует свою вину даже сейчас, будучи уже духом, который не может успокоиться и уйти с миром. Актер Шукин сказал мне, что вот теперь ему стало все понятно и он все сделает чтобы не подвести меня в моей первой режиссерской работе. Вот с тех пор мне стал неоднозначен образ сказителя и захотелось попытаться разобраться: из чего собственно состоит эта роль.

Зрители и слушатели эпоса

Введение

Вопрос о том что зрители и слушатели эпоса являются участниками ритуального древнего действия, ставился исследователями уже давно. Например при рассмотрении балийского теневого театра было отмечено четкое разделение зрителей на мужчин и женщин. Эти две группы людей сидели друг против друга разделенные ширмой – экраном и сидящим между ними шаманом-сказителем. И уже в 19 в. исследователи театра предполагали, что в далекие времена никакого экрана не существовало, а шаман-сказитель совершал жертвоприношение духам предков, сидя между двумя группами членов общины, которые являлись активными участниками этих ритуалов. В чем же заключалось их участие? Они молились богествам-духам предков и как бы с этой целью приглашали их явиться, посетить это собрание. Духам предков приносилась какая-то жертва, участники просили их о чем-то, и в дальнейшем предполагалось, что эти духи предков благословят всех участников ритуального действия и потом покинут собрание. Если жертвой являлось какое-то животное – его готовили и после благосло-

вления божеств и окончания церемонии поедали всей общиной, так как считалось, что с проглатыванием благословенной пищи человек проглатывает и само благословение, о котором он молил духов предков.

О чем же пели участники церемонии? Они пели о конкретных духах предков, которых как бы вызывали из потустороннего мира. Вот почему эпос состоял из разных песен, где героями могли выступать разные герои-божества. Собираатели текстов эпоса удивлялись, почему тексты песен так разрознены и не собраны воедино. Ответ на этот вопрос ясен – эти песни вплоть до их фиксации в 19 в. использовались в разных ритуалах для привлечения разных духов предков. Этот факт особенно просматривается в эпосе «Калевала», где все герои мира Калевалы являлись уже установленными так сказать древними божествами. Поэтому становится понятным, почему так хорошо в эпосе дается описание характеристики героев и их способности. Эти характеристики являлись главным содержанием песен участников ритуала во время призыва этого героя-предка. Как нам известно, и при исполнении финского эпоса, и при исполнении хакасского эпоса в старые времена зрители рассаживались на две группы – мужскую и женскую от сказителя. А в финской традиции исполнения эпоса сохранилась форма, при которой мужчина и женщина, сидя на скамейке и взявшись за руки, и раскачиваясь, изображали греблю на лодке и, при этом, по очереди как бы подхватывая друг друга, пели песни эпоса. И легко можно себе представить, что раньше эта форма изложения эпоса были намного шире – вместо одной пары сказителей могла быть целая группа сказителей, которая изображала греблю на большой ладье, плывущей по историям эпоса. Из этого получался целый хор, состоящий из двух частей – мужского и женского хора, которыми руководил шаман-сказитель в виде кормчего этой ладьи. Почему же такой хор состоял из мужчин и женщин? По всей видимости, идея заключалась в том, что при раздельном мужском и женском пении и их соединении

создавалось энергетическое поле как бы порождающее мир эпоса и его отдельных героев-божеств. Из этого получается, что зрители эпоса в старые времена вовсе не были пассивными свидетелями исполнения сказания, а активными участниками – помощниками шамана-сказителя в сказании текста эпоса.

Артистичность зрителей эпоса

Как мы видим, зрители эпоса являлись, во-первых, сами участниками сказания текста в виде хора и, во-вторых, имели разные групповые роли в ходе повествования этого текста. Такими ролями могли быть роли гребцов, роли всадников, роли жрецов, роли народа, роли плакальщиц и т. д. Главной задачей зрителей было вместе с шаманом-сказителем так рассказать историю эпоса, чтобы эта история понравилась духам предков, божествам далекого прошлого. Все знали текст и сюжет эпоса. Главным становилось как бы не то, о чем повествовала история, а то, как она повествовалась. И в этом отношении в сказках народов Сибири часто упоминается какими большими знатоками сказок и эпоса являются горные духи и как они особо высоко оценивают сказителя именно за то, как он умеет искусно рассказывать истории эпоса. Я помню, как однажды принес домой музыкальный инструмент чатыкан, чтобы попробовать учиться играть на нем. А у нас в гостях оказалась моя бабушка Абики. Она взяла чатыкан, стала играть на нем и петь хакасские песни (тахпахи). Я был очень удивлен и спросил ее, откуда она научилась играть? А она мне в ответ сказала, что она и не умеет вовсе играть, а это все баловство – раньше все хакасы играли на чатыкане и придумывали разные песни. Радио, телевизора у нас же не было – вот мы и баловались. Да и взрослые все что-то играли и пели все время. А ты, мол, давай учись – будешь чатханистом. Мне этот случай как-то запомнился, и я его вспомнил, когда прочитал, что в средневековом Китае в эпоху Тан было создано

министерство музыки. Его целью был сбор ежегодный песен, которые распевали в народе. Это делалось для выявления настроений, царивших в разных слоях общества – так сказать своеобразный социологический опрос населения. Чиновники министерства музыки записывали все песни, распределяли их по тематикам и делали соответствующие доклады министру. Меня во всем этом удивляет, какой же у людей был когда-то песенный творческий потенциал. Это просто невероятно. А ведь именно о таком народе мы и говорим, когда рассматриваем зрителей, слушавших исполнение эпоса. Можно сказать, эти зрители являлись искушенными знатоками сказания эпоса – благодаря чему уровень исполнительского мастерства сказителей держался очень высоко. Мне довелось быть свидетелем репетиций хакасского театра над эпосом «Албынжи». Это были застольные репетиции, когда труппа знакомилась с текстом эпоса, анализировала его содержание, характеристику персонажей, значение слов и обычаев описываемых в этом сказании. По сути дела, я оказался свидетелем, как труппа театра, которую можно условно назвать зрителем эпоса, читала, анализировала текст эпоса или условно – одно из возможных исполнений эпоса. Не осознавая того, сама труппа театра представляла из себя сказителя (режиссера с его интерпретацией содержания эпоса и читающего его текст) и зрителей (актеров, активно участвующих в пересказе сказания, помогающих и критикующих сказителя-режиссера, требующих изменений и активно думающих, как сценически воплотить перипетии этого сказания). Если бы тогда имелась возможность заснять на камеру эти застольные репетиции, то их можно было бы просматривать, как современное исполнение эпоса с современным сказителем и современным зрителем. И как мы понимаем в актерах-зрителях при чтении эпоса не было нехватки в артистичности. Но эта артистичность была направлена главным образом на то, чтобы понять смысл древнего текста. В то время, как в старые времена эта артистичность

служила общей цели – призыву духа предка или какого-то божества. Ибо насколько интересно, захватывающе, с каким мастерством будет исполнено сказание эпоса, в котором сказитель и зрители действуют заодно – от этого зависело дадут ли им свои благословения эти духи предков. В сказках Сибири мы можем найти истории того, как духи, довольные исполнением эпоса, одаривают сказителя несметными богатствами, выдают за него замуж своих дочерей и прочее, и как, в конце концов, от этого благословения улучшается жизнь всего народа-стойбища, которому принадлежит этот сказитель. Именно поэтому особо талантливого сказителя приглашали из одной деревни в другую, из одного района в другие. Чтобы не осрамиться перед духами предков, а может быть, и в какой то мере обмануть их, выдав сказителя приглашенного за своего. А также для роста мастерства своих исполнителей, ибо многие зрители-участники являлись и сами опытными исполнителями сказаний. Но этот процесс шел главным образом и в другую сторону. У одного знаменитого танцора балета спросили, что его поддерживает постоянно работать над своим мастерством – ответил: ценители моего искусства. Конечно, артистичные зрители – это та благодатная почва, на которой может взрасти талантливый артист-исполнитель. Когда герой эпоса «Калевала» старец Вяйнамейнен покидал свою страну, он сказал – я вернусь, когда народ вновь захочет услышать мои песни.

Помещения для зрителей

Изначально эти места были расположены на местах, считающихся обитанием жизненных сил. Например, известно, что еще в 19 в. финский эпос исполнялся под родовым старым дубом около которого совершались с древних времен на камнях жертвоприношения. Сказитель располагался у корней дерева, а зритель полукругом вокруг него и этого дерева. Исполнение начиналось с заходом солнца. Исследователи хакасского эпоса

сравнивают слово дуб со словом туба, считая их синонимами. Тубинцы – угро-финский народ Сибири, упоминаемый еще в сибирском эпосе Гэсэр, в котором они называются первым народом культурного мира. У предков хакасов – енисейских кыргызов было Тубинское княжество, которое располагалось на правом берегу реки Енисея вплоть до конца 17 в. Так вот, интересно, что у финнов туба – это большая комната-кухня в доме. И именно в этой комнате (туба) в 19 в. располагался сказитель со своими зрителями на женскую и мужскую стороны. Возможно предположить, что если дуб и есть туба, то название помещения, в котором происходило исполнение эпоса, перешло от священных дубов, вокруг которых раньше эти сказания и происходили. У хакасов также известны случаи, когда сказ эпоса происходил у почитаемых священных камней или деревьев. В дальнейшем сказания проводились в юртах (деревянных или войлочных). В них зрители также располагались на мужскую и женскую половины. Сам сказитель сидел на почетном месте у задней стороны юрты напротив двери. Исполнение эпоса также, как и шаманского действия, начиналось с заходом солнца и завершалось с первыми признаками восхода солнца. Как мы видим, в обоих случаях исполнение эпоса происходило с заходом солнца и проводилось у мест обитания духов предков (деревьев или камней). В помещениях роль духа предка могли играть поленья, сжигаемые в печи – их тепло благословляло и согревало участников этого действия. Получалось, что сказ эпоса происходило в теплое время года на природе у священных мест, а возможно, именно у тех конкретных мест расположения этих духов предков, которых хотели призвать, а в холодное время года исполнение переносилось в помещения с элементами тех духов-божеств, которых просили о благословении.

А вот местом исполнения эпоса «Коргай» являлась пещера. Расположенная высоко в горах эта пещера спускалась вниз как бы под землю в загробный мир. Начинаясь с мира обитания самих божеств, расположенных на вершинах

снежных гор (тасхылов). Это очень интересно. Так как все повествование сюжета этого эпоса как бы распределялось жрецами-исполнителями в пространстве. Это действо напоминает собой ритуалы древних жрецов Египта при захоронениях важных представителей общества в пещерах с рисунками древнеегипетского эпоса об Осирисе. Поэтому можно предположить, что в этой пещере тоже были такие захоронения.

Однажды мне довелось побывать около старого дуба в лесу в районе Лохья. Ему было уже более 350 лет, и было интересно навестить такого дедушку. Надо сказать, что меня лично его вид очень впечатлил, он выглядел как настоящий король леса. Огромная толщина ствола, размашистые ветви, выступающие корни, впечатляющая высота и стоящие уважительно на определенном расстоянии вокруг него другие деревья со всем других видов – все это вместе взятое создавало эффект удивления и уважения. Стояла жаркая погода, и вообще было душно из-за отсутствия ветра. И вдруг от дуба пошел как бы волнами легкий бриз – ветерок. Его лепестки задвигались и зашелестели, словно дерево дышало. Это длилось около минуты, и, конечно же, мы были этим очень поражены и восприняли это как его благословение. Позже мы прочитали что дуб время от времени, действительно, чисто из-за биологического свойства, время от времени совершает такие действия, которые люди воспринимают мистически. Но для меня это было благословение, пусть ботаники и объясняют все это по-научному. И вот теперь представьте, как наши предки сидели всю ночь вокруг такого дуба (дерева), который они почитали из года в год как жилище их предка или предков, играли и пели для него эпос, и под утро с первыми лучами солнца это дедушка-дерево начинало само по себе двигаться, шелестеть своими ветвями и листьями над собравшимися у его корней его детей-потомков и начинало дышать, разнося вокруг себя ветерок-благословение... А ведь это дерево на самом деле живое и действительно помнит целые поколения наших предков ... В этом отношении мне всегда вспоминается эпизод фильма Кончаловского «Первый

учитель», в котором герой рубит священное дерево на глазах всей деревни. И в этих глазах режиссер выразил такое море чувств людей, что ты начинал как бы всю увиденную тобой уже историю видеть совсем по-другому, во всем многообразии этих взглядов. А это многообразие рушилось на наших глазах под ударами топора героя этой истории, хорошего человека с очень хорошими намерениями...

Однажды мне довелось присутствовать на выступлении любительского театра в очень старом доме, деревянном, в деревне-музее. И вот меня поразило, с каким энтузиазмом зрители рассаживались в зале-кухне (туба). Лично я нашел себе место прямо за печкой и был от этого безумно счастлив. От спектакля я ничего не запомнил, кроме неожиданного прихода русских казаков, которые начали обыск в доме. И после спектакля я задумался о причине успеха этого выступления. И знаете, я пришел к выводу, что решающим моментом тут был сам этот старый дом, с его историей, с этим старым деревом, из которого он был построен. Этот дом как бы согревал зрителей своими стенами, своей крышей. И мне пришло на ум, что помещения для зрителей эпоса должны были быть тоже какими-то старыми, сделанными из дерева с многовековой историей. Ибо это очень сильно воздействует на человека в эмоциональном плане, когда ты сидишь в доме, в котором жили далекие твои предки, и тепло печи, которого согревает тебя в тот самый момент, как все вместе собравшиеся поют песни о далеких предках и для еще более далеких духов предков.

Ритуальность и зрители

Каким образом распределялся текст эпоса в ритуальном действе, мы имеем возможность проследить благодаря сохранившимся рисункам к тексту эпоса «Коргай» в пещере в горах Тамира. Этот текст записан на камнях с руническим письмом на языке енисейских кыргызов. Рисунки выбиты прямо посреди текстов. Общее количество рисунков с сюжетами семь. А

между этими рисунками повторяется один и тот же рисунок – изображающий шествие шести жрецов с бубнами и трубами в масках горных баранов. На первом рисунке изображена летящая птица, несущая в себе яйцо, из которого по тексту эпоса был рожден мир. На втором рисунке изображается обнаженная женщина – мать, рождающая род человеческий. На третьем рисунке мы видим шамана Коргая, он изображен полуптицей – получеловеком. У него голова птицы с рогами и за спиной крылья. К нему подходят две плачущие женщины, возвещающие о смерти его сына, которого забрала болезнь-смерть. На четвертом рисунке мы видим плывущего в лодке Коргая, лодкой управляет лодочник через реку, разделяющую мир жизни и мир смерти. На пятом рисунке мы видим встречу Коргая и Смерти. Смерть имеет крылья за спиной и голову – скелет барана. На шестом рисунке мы видим сцену сражения Коргая и Смерти. Оба восседают на каких-то созданиях с львиными хвостами. На седьмом рисунке изображены жрецы в масках баранов совершающие жертвоприношение перед алтарем. У одного жреца в руках хлебные колосья, другой бросает эти колосья на огонь алтаря. По другую сторону алтаря мы видим сидящего на троне Коргая, который надел на себя личину бараньего скелета, принадлежащую Смерти и ставшую теперь символом короны Коргая, как нового повелителя загробного мира. Коргай вдыхает дым исходящий от алтаря. Сзади него стоит третий жрец, держащийся рукой за спинку трона Коргая. На мой взгляд, этот третий жрец представляет из себя жреца абыса, приносимого в жертву, чтобы он в загробном мире прислуживал Коргаю и сообщал через другого жреца пожелания-повеления владыки загробного мира. По всей видимости все семь рисунков представляли из себя древние иконы. И группа из шести жрецов с бубнами и трубами играла в свои инструменты и читала тексты эпоса «Коргай» перед соответствующим рисунком, переходя таким образом от одного рисунка к другому по всему тексту эпоса.

Интересно, что целый эпос становится в этом случае рели-

гиозным текстом. Например, индийский эпос «Махабхарата» своим чисто религиозным текстом имеет только одну из своих песен – Бхагават Гиту. Возможно, что и в эпосе «Алтын Арыг» и в эпосе «Калевала» можно найти нечто подобное, какую-то одну из частей сюжета, имеющую чисто ритуальную, религиозную основу. На мой взгляд, такое чисто ритуальное значение в эпосе «Алтын Арыг» имеет сюжет трех поколений жрецов, который может прочитываться также, как эпос «Коргай», разделенный по определенным ритуалам-поклонениям, и имеет при этом религиозно-философский смысл. В эпосе «Калевала» таким сюжетом, на мой взгляд, может быть история жриц севера вызывающих солнце. Если мы разделим этот сюжет от основного текста эпоса, то заметим, что он также имеет ритуальную основу с сильной драма-философской идеей. И в этом выделении сюжетов во всех трех разбираемых нами эпосах за их ритуальностью и драматичностью для нас становится видна и их театральность. Действительно, при рассмотрении ритуально-драматической формы этих эпосов мы можем заметить их большую схожесть с античным греческим театром или со средневековым японским театром Но. Схожесть мы видим в наличии хоров-сказителей (зрителей), в наличии главного актера – героя и его помощника (второго актера), в идее жертвенности главного героя (умирающий и воскресающий бог), в появлении действующих лиц женщин-плакальщиц, в появлении в конце действия божества, божественная сущность которого вначале является как бы скрытой от глаз, в разворачивании всей истории на фоне какого-то дерева или камня-алтаря, дух которого также может возникнуть в конце действия.

Надо сказать, что рисунки к текстам поэм и эпосов средневековья обычно рождались от виденных художником мистерий или театральных представлений на сюжеты этих поэм и эпосов. Поэтому можно в случае с рисунками к эпосу «Коргай» предположить, что все эти рисунки не плод фантазии художника, а копирование увиденной им театральной мистерии,

исполняемой древними жрецами. В этом случае перед нами разворачивается костюмированное представление, полное очень интересных театральных костюмов и масок. Мы видим костюмы владыки Смерти и шамана Коргая, плакальщиц, лодочника, жрецов. Мы видим оркестр жрецов, по тексту можем определить ритм сказа эпоса. Возможно, этот ритм совпадает с музыкальным ритмом сказа хакасского эпоса, так как оба эпоса принадлежат предкам хакасов – динлинам (тохарам) и енисейским кыргызам. А во время эпизода с переправой Коргая через реку смерти возможно музыкальный ритм совпадал с музыкальным ритмом эпоса «Калевала», так как это ритм гребцов сидящих в лодке и финны – один из народов считающихся потомками динлинов (тохаров) – народа, создавшего текст эпоса «Коргай».

Заключение

Мы рассмотрели сибирский эпос в его становлении, развитии и завершенности. На всех этих этапах роль зрителей эпоса существенно менялось. На первом этапе зрители представляли из себя группу жрецов, хором поющих текст эпоса. На втором этапе зрители разделяются на два хора – мужской и женский, исполняющие текст эпоса сообща. И на третьем этапе происходит выделение жреца который в одиночку исполнял текст уже завершенного эпоса, хор же превращается в зрителей, активно помогающих исполнителю. Сам исполнитель вначале всегда происходил из касты жрецов и являлся шаманом-сказителем. Со временем появляются исполнители светского происхождения, не являющиеся шаманами. От них главным образом и были сделаны записи текстов эпоса. Зрители, представляющие из себя разные слои общества, на протяжении всего времени истории исполнения эпоса являлись как бы главной движущей силой по сохранению и развитию исполнительского мастерства сказителей. Исполнение эпоса являлось религиозным действием исполнителя и зрителей для

приглашения духов предков и просьбы к ним о благословении. Такое действо производилось как на природе у мест древних культов где якобы обитали эти духи предков, так и в старых помещениях с символами этих духов предков. Отдельно от этих действий происходили такого же рода выступления-действия во время похорон, во время которых дух умершего как бы сопровождался в мир духов предков.

Вторым важным значением исполнения эпоса было его оздоровительное свойство.

Оба типа, религиозного и оздоровительного, выполняли только шаманы-сказители. А вот третьим значением развлекательного свойства исполнения эпоса занимались и светские сказители. После репрессий над шаманами в 30-е годы сталинского режима практикой сказа эпоса занимались только светские сказители. Они же начали выступать на похоронах, замещая таким образом шаманов. И в этом действии им сильно помогали зрители, активно поддерживающие оставшихся в народе хранителей старых текстов.

У современного зрителя, наверное, с трудом можно найти таких, которые интересуются исполнением сибирского эпоса. И это происходит, на мой взгляд, в силу того, что современный зритель привык к пассивной роли наблюдателя за развлечением и однотонное повествование древности наводит на него скуку. Но если современный зритель поймет, что главным смыслом исполнения эпоса является не его пассивное слушание, а активное ритуальное действие, которое может получиться только от совместного взаимодействия сказителя и зрителей, то возможно его отношение к древним текстам изменится. Главной целью этого ритуального действия является контакт с духами предков, которые мыслятся по традиции эпоса живущими в природе – в деревьях, камнях, реках и т. д. И этот контакт возможен и открыт для современного зрителя, нужно лишь его желание.

На мой взгляд сделанный мной театральный анализ истории и значения текста эпоса может пригодиться работникам

театра во время постановок эпоса в театре. Так как при анализе текста эпоса и написании инсценировок по этому тексту всегда встает вопрос о нахождении форм его театрального воплощения. И эти формы обычно имеют совсем другое происхождение, чем сам текст эпоса. Например в сибирских национальных театрах постановку национального эпоса производят на основе европейской театральной традиции. Поэтому я надеюсь, что эта статья поможет театрам выявить в своем эпосе древнюю его ритуально-театральную форму и на ее основе развивать дальнейший замысел постановки.

Литература:

1. Древние курганы Алтая. – Горно-Алтайск, 1998.
2. Хакасский героический эпос «Ай Хуучин». – Новосибирск, 1997.
3. Хакасский героический эпос «Алтын Арыг». – Москва, 1988.
4. Библия. – Москва, 1988.
5. Таиров.
6. Антонен Арто. Театр жестокости.
7. Эпос Гэсэр.
8. Aleksis Kivi Seitsemän veljestä. – Helsinki, 1948.
9. AndrasBatta Ooppera. – Köln, 1999.
10. Korgaj Eepos. – Helsinki, 1998.
11. Kalevala.

УХОДЯЩИЕ ПИСЬМЕНА (ЫРЫХ ПИЧИК)

(театральный анализ)

История вопроса

Введение

«Книга гаданий» или, как еще ее называют, – черная книга, была обнаружена археологом из Венгрии А. Стейном в 1907 г. в пещере Дуньхуана в Китае. Сейчас эта книга хранится в Британском музее в Лондоне. Она состоит из 64 стихотворных текстов, написанных руническим письмом на тюркском языке. Текст написан на бумаге и является единственным известным науке законченным текстом на бумаге, написанным тюркским руническим письмом. Датским ученым Томсеном был сделан перевод этой книги. В России подстрочный перевод этой книги был сделан ученым Маловым, а в 1990-е годы на их основе был совершен литературный перевод поэтом А. Преловским. В 2019 г. был совершен новый перевод книги переводчиком Вологодским и ... на русский язык и издана книга, где приводятся руническая запись текста, запись текста на кириллице на тюркском языке и перевод на русский язык. Автор этих строк был знаком с переводчиком А. Преловским (в свое время он рекомендовал автора в члены Союза писателей Хакасии) и присутствовал на презентации его книги переводов (Поэзия древних тюрков. Абакан, 1993 г.), в которой значилась и книга гаданий. Переводчик А. Преловский рассказывал об этой загадочной книге, зачитывал нам свои поэтические переводы этой книги и даже экспромтом провел сеанс гаданий по этой книге. Все это было очень впечатляюще и оставило неизгладимый след в памяти всех присутствующих. А автор этих строк даже попытался, будучи студентом театральной академии, придумать, как было бы возможно осуществить театральную постановку этой книги. Но при разборе текста этой книги им было замечено, что ему не хватает знаний и

умений не только в постановке, но и для анализа внутреннего содержания этой книги. Поэтому все это было отложено на неопределенное время. И вот сейчас по прошествии почти 30 лет, автор этой статьи вновь решил попытаться проанализировать эту таинственную книгу. За это время в подсознательном архиве памяти скапливался материал на эту тему. И в книге «Шаманское действо», изданной в 2019 г., автором было уже рассмотрено использование этой книги гаданий шаманом. А также использование шаманом другого зафиксированного на камнях руническим письмом записанного текста на том же тюркском языке (эпос Коргай) в районе Тамира в Китае. Кстати, и этот текст был обнаружен археологом из Венгрии А. Стейном. И это очень интересно. Получается, что одним ученым были обнаружены в разных местах и в разное время тексты, которые использовались в сибирском шаманском действии. И вот сейчас, при написании статьи о сибирском эпосе, автор вновь столкнулся с книгой гаданий, которую использовали жрецы абысы – древние создатели текста сибирского эпоса. И появилась определенная потребность к рассмотрению непосредственно самого текста книги гаданий для более полного понимания всей картины ритуального действия, в котором этот текст использовался. Анализ истоков и развития текста книги гаданий поможет нам разобраться и в развитии традиций театрального искусства в Сибири, что является важным фактором осознания своего чувства идентификации для работников национальных театров Сибири.

Название книги

Найденную книгу из-за ее схожести с китайской книгой гаданий «Ицзин», Стейн назвал «Книгой гаданий». Также ее перевел и Томсен, и в дальнейшем это название книги переходило от одного переводчика к другому без изменений. Еще одно название книги используемое в науке – «Черная книга». Это имя пришло из тюркского эпоса, в котором книга гаданий

называется черной книгой (хара пичик). А также это название опирается на имя бога Судеб, который дважды упоминается в тексте книги и который имеет тюркское название (хара чол тенгри), которое дословно переводится как – черная дорога неба. Во втором разе бог Судеб упоминается под другим своим именем (ала чол тенгри), которое дословно можно перевести как – пегая (красно-белая) дорога неба. Именно такой масти жеребцов посвящали тюрки духу Неба. Как видим, из самих названий этого бога – перед нами описание ночного Неба и дневного Неба, по путям которых безостановочно он скачет – движется. Этот бог едет на коне, ослепляя всех встречающихся, счастлив тот, кто увидит его, он соединяет, что сломано, он восстанавливает то, что порвано, он создал народ и эль (чиновничий аппарат благородных людей), он движется во времени и пространстве. В этих описаниях мы видим движущееся по небу солнце. Но кроме этого в них прослеживается описание и самого бога – создателя – Тенгри (бог Неба), верховного бога древних тюрков. Поэтому можно предположить что бог Судеб (Солнце) – одно из манифестаций верховного бога Тенгри. При этом он так и называется на тюркском языке – Тенгри черной или красно-белой дорог. Из-за этого возможно, что и сам перевод этого бога, как бога Судеб, не совсем корректен и уводит слушателей от главного – перед нами описание самого верховного бога – Тенгри, дух которого (Солнце) мы видим на небе днем и не видим ночью.

Это, на наш взгляд, важно. Потому что важен адресат, к которому вы обращаетесь с вопросом. В том же китайском «Ицзине» – это Небо, которое на основе состояний светлого (янь) и темного (инь) в вас и в природе – дает свой ответ-указание или свой путь для прохождения какой то жизненной ситуации. Как мы можем заметить, в «Ицзине» очень много схожести с тюркской книгой гаданий. И по взаимодействию светлого и темного путей в судьбе человека и в адресате их обращения – Вечного Синего Неба. В этом отношении у тюркского поэта Навои в его поэме «Хосров и Ширин» есть отсылка о том, что нужно герою действовать, если Небо ска-

жет – хорошо. Это прямое указание на книгу гаданий, в которой после каждого стиха-ситуации делается ремарка с указанием – это хорошо или плохо. Значит, еще во времена Навои (16 век) адресатом при гадании являлось Небо, несмотря на то, что турки Средней Азии уже давно были мусульманами. Схожесть с «Ицзином» хотелось бы сравнить и в плане их создания. Синолог Шуцкий, исследователь «Ицзина», считает что основой для создания этой книги являлись Вавилонские таблицы, гадание на которых основывалось на изучении звездного неба древними астрономами Вавилона. По мнению ученого, эти Вавилонские таблицы были занесены в Китай кочевыми народами – индоевропейскими динлинами. Эта версия предполагает, что, возможно, тюркская книга гаданий описывающая жизнь кочевников имеет свою первооснову – версию от книг гаданий от их далеких предков-кочевников, принесших в Китай и эпоху бронзы, и культ Солнца, и книгу звездного неба. В связи с этим мы можем предположить, что и книга гаданий турков также, как и китайская книга «Ицзин», имеет в своей основе Вавилонские таблицы звездного неба. И каждая из стихов-историй (в количестве 64) имеет под собой описание определенного звездного созвездия – зодиака и его объяснение.

И вот тут мы подходим к анализу самого названия книги гаданий. Тюркское название этой книги – «Ырак пичик», и дословно оно переводится как далекие или уходящие письма. И на наш взгляд, такой перевод наиболее право верен. Еще синолог В. Алексеев при рассмотрении поэзии древнего Китая отмечал, что поэзия Китая появилась под влиянием песен северных варваров и практик сибирского шаманизма. И далее он делает квалификацию поэзии Китая по темам. А именно: 1) уход от мира; 2) поэт и природа; 3) во храме; 4) вино-чай; 5) жалобы наложницы императора (сына Неба); 6) переписка с другом; 7) описание старости.

Так вот, на наш взгляд, эта квалификация поэзии так же, как и сама поэзия, имеют своей базовой основой практику выше упомянутого сибирского шаманизма. Если мы рассмотрим эти

выделенные темы поэзии как части ритуального действия жрецов, то увидим такую картину: 1) уход от мира подразумевает под собой реальное оставление сознанием жреца этого мира; 2) поэт – это жрец и природа – одно из мест для проведения ритуала духам местности и животных; 3) во храме – второе место для проведения ритуала для духов предков и божеств; 4) вино и чай – используются жрецами для ухода от мира, ухода их сознания из нормального состояния; 5) жрецы – абысы были женщинами и считались невестами, наложницами бога Солнца, в дальнейшем Неба, и их жалобы – это просьбы богу, мольбы о чем-то или для чего-то; 6) другом – жрецы обычно называли своих духов-помощников, а во время культа Собаки – духа собаки. Этот эпитет в поздние времена перешел в обращении к Солнцу и Небу. Китайские поэты в средние века часто называют книгу «Ицзин» своим единственным лучшим другом. Момент переписки с другом может подразумевать реальный ритуал – сжигание письма с вопросом богу-другу и получение ответа от раскрывающего книгу гаданий жреца; 7) старость или старики (белые старики, сяни даосы, небожители) – жрецы культа Неба. Они также, как и жрицы абысы, в свое время выступают в роли посредников между волей Неба и человеком.

Как мы можем заметить, в этой классификации частей ритуала присутствуют два слова – уход от мира и переписка, которые по своему значению совпадают с названием всей книги гаданий – «Уходящие письма». Что подразумевает под собой переписку с помощью уходящих писем в другой мир с небом, которые в свою очередь отвечает человеку через книгу гаданий или посредством слов жреца, или даже прямой записи слов ответа каким-то медиумом.

Еще хотелось бы сказать несколько слов об упомянутом в темах поэзии сыне Неба, китайском императоре (Хуанди – святой дух). Нужно понимать, что сын Неба, также как и черная дорога неба, также, как и красно-белая дорога неба – манифестация верховного бога Неба – Тенгри. Поэтому все народы Поднебесной в своих молитвах обращались к Небу

– Тенгри через обращение к его сыну (императору Китая), что мы видим и в первом стихе книги гаданий .

Персонажи книги

Итак, первым персонажем книги в первом стихе выступает сам сын неба – китайский император. Сын Неба считается порождением Отца-Неба и Матери-Земли. В какой то мере сын Неба и есть само Небо, он – проводник воли Неба, единственный человек на земле, имеющий право на прямую контактировать с Небом. Все остальные правители, коллективы в своих молитвах обращаются к сыну Неба, чтобы он уже услышав их просьбы – донес об этом своему Отцу – Небу.

Во втором стихе говорится о божестве Судеб (или, как мы уже рассмотрели, Красно-белой дороге Неба), который встречается с отроком. Всего в книге юноша-отрок упоминается 7 раз на протяжении всего текста. А в самом конце книги переписчик манихейской общины (старший жрец) говорит, что эта книга – создана для младшего члена общины (отрока-послушника) для овладения им основ управления своей судьбой. Таким образом, мы можем увидеть два основных персонажа этой книги – Небо и отрок, учитель и ученик. Небо дает советы как жить в соответствии с волей неба, чтобы в конце концов отрок стал человеком наподобие сына Неба и получил своеобразный небесный мандат. И, соответственно, все люди, которые через книгу гаданий о чем то спрашивают у Неба – становятся его отроками-учениками. Если принять во внимание, что с Небом имеет право общаться только сын Неба (китайский император), то, по сути дела, все люди через книгу гаданий общаются именно с сыном Неба и получают от него уроки, советы, нравоучения, предупреждения и т. д. И в соответствии с таким сравнением и образ отрока может расширяться до всего народа, живущего в Поднебесной. Получается, что через книгу гаданий происходит общение императора со своим народом.

В третьем и четвертом стихе начинается цикл стихов с прямой речью, ведущихся от имени животных и птиц. Всего таких стихов двенадцать. Это беркут, сокол, змея, тигр, верблюд, корова, олененок, жеребец, марал, барс, сизый сокол. По сути дела, это все голоса хозяев местностей выступающих в образах птиц и животных. При этом птицы (беркут и сокол выступают 4 раза) – это по символике существа приближенные к небу или выступающие от его имени, или даже представляющие само Небо в природе. Змея, тигр, барс – по символике часто представляют Мать-Землю. Марал – символ хозяина животных для охотничьего промысла. Верблюд, корова, олененок, жеребец – символы плодородия скотоводства, хозяева домашнего скота. С учетом того что сын Неба является и сыном Матери-Земли, то все ее образы являются манифестациями его проявлений. В пятом стихе речь начинает вестись в виде рассказа из жизни людей. И сын Неба в разных своих обличьях видит все, что происходит в человеческом обществе. И говорит нам, что в жизни людей он считает хорошим и что нехорошим.

В шестом стихе начинается цикл рассказов из жизни животных и птиц в природе и из жизни домашних животных. И если жизнь диких животных и птиц сын Неба описывает как нейтральный свидетель, то жизнь домашних животных, зависимых от людей, вызывает у него заботу и сочувствие и даже слышатся нотки гнева на людей, не усмотревшими за своими животными. Или нотки похвалы и одобрения к хорошим хозяевам.

В 14 стихе начинается цикл рассказов описывающих Солнце и его жрецов – воронов. Ворон – древний символ жрецов культа Солнца, который сохранился в образах шаманов – наследников жрецов культа Солнца. Шаман олицетворял себя с вороном, имел помощника ворона и даже мог превращаться в эту птицу. При этом в одном стихе упоминается ворон, которого вязали к дереву. Это по всей видимости описываются моменты гонений на жрецов культа Солнца в древности когда к власти пришел новый религиозный культ. А в другом стихе говорится,

что люди молятся своему беку – князю, а вороны – обращают свои мольбы Небу. Тут мы видим, что жрецы солнца, шаманы, становятся поклонниками культа Неба и это – хорошо по книге. Солнце – один из главных символов Неба и главная манифестация божественного предсказания, от имени которой и ведется весь текст книги гаданий. Поэтому с солнцем связывается все в жизни человека и народа – и его радость, и урожайность полей и плодovitость скота и спасение народа.

И в самом конце книги, уже после 64 стихов-предсказаний, идут слова прямой речи от имени переписчика этой книги – старшего жреца манихейской общины, который обращается к своим ученикам – младшему динтару Исиг-сангуну и бурвагуру Итечуку – его слушателей, для которых и была им осуществлена переписка книги, чтобы с ее помощью они смогли управлять своей судьбой. Указание на точный адресат, кому предназначалась в пользование эта книга, говорит о том, что у этих двух членов манихейской общины наблюдались способности к искусству предсказаний. А это, в свою очередь, подтверждает факт того, что в манихейской общине пользовались практикой предсказывания будущего и изучением звездного неба.

Все персонажи, представленные в книге, даются в каком-то очень действенном описании, напоминающего собой какую-то карнавальную кавалькаду – поющую, танцующую, музицирующую, одетую в какие-то маски своих персонажей и особую одежду. Очень может быть, что когда-то все персонажи книги гаданий действительно проходили в таких карнавальных шествиях (например, в канун нового года или солнцестояния) для освящения территории, как это делают и по сей день буддийские общины. И буддийская театральная мистерия Цам, истоки которой ученые относят ко времени культа Солнца – возможно, что в эпоху культа Неба представляла из себя шествие персонажей книги гаданий. В этом есть много подтверждений, если мы рассмотрим маски мистерии Цам и сравним их с персонажами книги гаданий (маска Солнца, лошади, марала, быка, тигра, сокола, беркута и т. д.).

Ведь весь текст книги гаданий исходит от Неба, поэтому во времена культа Неба этот текст являлся, по сути дела, священным, передающим слово бога. И, соответственно, все персонажи этой книги являлись проявлениями этого бога, и их выступление таким образом действительно могло освящать землю. Кстати, среди масок мистерии Цам есть маски и белого старца. А ведь именно белые старцы являлись организаторами культовых мероприятий. В этом же ключе хотелось бы сделать и еще одно сравнение с церемониями буддийской общины. Дело в том, что шествие масок, связанное с очищением территорий, проводилось днем и ночью (днем они ходили по полям и горам, а ночью выступали в храме). И вот тут приходит на ум имя бога Судьбы (Неба), от имени которого и ведется все повествование текста книги гаданий, – Черная дорога Неба и Красно-белая дорога Неба. Получается, что все персонажи как бы проходят по двум дорогам неба – дневному и ночному, совершая обряд очищения.

Конструкция

Переводчик китайской поэзии Смирнов, характеризую традиционную схему поэтической практики китайских поэтов, приводит следующие части, из которых она состоит : 1) низкий складывающийся стук с оленьей кожей; 2) музыкальный инструмент цинь; 3) низкий столик; 4) вино или чай; 5) выход на природу; 6) наличие мальчика-слуги; 7) наличие самого поэта (иногда двух или нескольких поэтов со своими атрибутами). Далее Смирнов отмечает, что считает все эти части практики китайских поэтов, взятыми из культурной жизни северных варваров (т. е. Кочевников).

Действительно, если мы взглянем на эту схему в сравнении с практикой сибирских сказителей-шаманов или рассказчиков сказок, то заметим их большую схожесть. Например, при описании практики сибирских сказителей-шаманов все эти атрибуты имеются в наличии. Сказитель-шаман садится

на маленький стул или оленью шкуру, помощник подает ему музыкальный инструмент чатыган (похожий на цинь инструмент), на низкий столик ставится вино для духов местности, помощник подает сказителю чай, исполнение может проводиться в теплое время года на природе у священных мест жизненной силы, у сказителя-шамана всегда был в наличии один или несколько помощников, и, наконец, сказителей могло быть несколько – они находились среди зрителей и могли вступать в спор, когда считали необходимым озвучить свой вариант поэмы или какой-то части поэмы. Упоминание о сказителях-шаманах связывает эту практику и с шаманским действием, в котором шаман пользовался практикой гадания по книге. И вот тут автор делает новое предположение о том, как происходило это гадание. По его мнению, это было сравнимо с практикой сочинения стихов, сохранившейся в традиции китайских поэтов. Попробуем воспроизвести конструкцию этой практики. Итак: 1) шаман входил в храм-юрту или выходил к священному месту на природе, где обитал дух-хозяин местности; 2) шаман кланялся духу-хозяину местности и просил его услышать его призыв; 3) шаман ставил вино на маленький столик и воскурял ароматические травы для духа-хозяина местности; 4) шаман садился на маленький стул с оленьей кожей, поставленный его помощником; 5) шаман выпивал вино, поданное его помощником; 6) шаман начинал играть на музыкальном инструменте, поданный его помощником, как бы призывая духа местности и в то же время делая ему вопрос на интересующую его тему (просьба о благословении, выяснение причины болезни или несчастья, предсказание будущего, установление произошедшего события, объяснение положения звезд, объяснение пути, получение ответа на определенный вопрос), и моля духа местности помочь ему в этом деле; 7) после выпитой очередной чарки с вином шаман показывал всем своим видом, что дух местности вошел в него; 8) помощник подавал ему книгу гаданий, и шаман, листая ее, – выбирал в ней определенный стих, или шаман произносил

стих без книги; 9) помощник обрызгивал его водой, и шаман приходил в себя – дух местности покидал его тело.

По мнению Смирнова, книга перемен «Ицзин» была создана на основе множества сложенных стихов гадательного смысла от имени разных духов, богов и хозяев местностей. И только после тщательного их отбора на протяжении тысячелетий на основе тех стихов, прогноз которых успешно повторялся, и была со временем собрана «Книга перемен». Так вот, на наш взгляд, тюркская книга гаданий прошла точно такой же путь своего собирания на протяжении многих веков и сменяющих друг друга религиозных культов, пока не была собрана в единую систему с единым адресатом – Тенгри, Великим Синим Небом.

И в этой связи хотелось бы разобрать части схемы конструкции гадания шамана в их смысловом значении: 1) вход шамана в храм или на Природу к священному месту – оба эти места обозначают границу между местом проживания людей (у древних тюрков Сибири для этого обозначения существовал свой бог – Чирым-Сугым – дословно переводится как Моя Земля-Вода или Моя Родина) и местом обитания духов, что также находит свой аналог у древних тюрков – это территория принадлежащая Матери-Земле (в это понятие входят хозяева – духи местности – леса, гор, рек, огня, металла, воды и духи предков) – Умай хатун (госпожа Умай) и территория, принадлежащая Небу-Тенгри (место обитания богов, Солнца, Луны, звезд, времени и пространства); 2) когда шаман кланялся силам на границе обитания людей и вступал с ними в диалог, происходило как бы просыпание невидимых сил, проверка ими жреца в виде ветра, дождя, появление хищной птицы или даже зверя; 3) когда шаман замечал знак присутствия духов – он подавал на маленький стол-алтарь угощения для них – вино, еду, ароматические травы; 4) когда по каким-то знакам (изменению погоды, направления ветра, выглядыванию солнца и т. д.) шаман замечал, что его дары приняты и ими духи довольны – он подавал знак принести стул с оленьей кожей. По мнению

автора этих строк – оленья кожа указывает на происхождение этого ритуала от традиций северных народов. Например еще в 20 веке у народов севера Сибири считалось что на санях в оленьей упряжке ездит хозяин неба – небожитель. В связи с чем для Неба совершались жертвоприношения оленей. Возможно, что стул с оленьей кожей ставился в виде приглашения духу Неба спуститься и сесть на знакомые ему и любимые сани в оленьей упряжке; 5) когда шаман замечал, что дух принял его приглашение и спустился на стул, он выпивал вино, чтобы как бы приветствовать гостя и оказаться в таком же состоянии опьянения, как и его выпивший вино гость – дух; 6) затем шаман начинал музицировать на инструменте, чтобы развлечь своего гостя-друга и в то же время, как бы общаясь с ним, – шаман начинал задавать ему вопросы, излагать просьбы и т. д.; 7) когда шаман чувствовал что дух хочет дать ответ на его вопросы – он выпивал еще вина, садился на стул с оленьей кожей и как бы перевоплощался в самого духа; 8) дух брал в руки книгу гаданий и указывал на стих своего ответа; 9) обрызгивание или удар бубном по голове помощником символически обозначало выход духа из тела шамана. И в дальнейшем шаман анализировал полученный стих-ответ и потом давал свой комментарий к нему.

Заключение

Книга гаданий была переписана в манихейской общине примерно в 10 веке. Интересно отметить что живший в том же 10 веке арабский поэт Абу льАля Маари в своем сборнике об искусстве стихосложения очень жестко высмеивает веру людей в гадания и самих гадателей, поклоняющихся звездам. Получается, что в одно время существовало два совершенно противоположных отношения к книге гаданий в человеческом обществе. Но для манихеев, передававших из поколения в поколение эту книгу, – в 10 веке содержание этой книги также являлось неоднозначно, принимаемое за веру слово Неба. Особенно если принять во внимание, что самой

своей верой манихейцы являлись не адептами культа Неба, которому когда-то поклонялись их предки, когда-то вышедшие из Сибири. Поэтому очень возможно, что книга переписывалась именно как культурное наследие предков тюрков и в литературном отношении, и в плане сохранения рунического тюркского письма. Как заметил литературный переводчик Преловский – книга гаданий написана в стихотворной форме, по своему слогу напоминающему древние тюркские надгробные эпитафии написанные тюркским руническим письмом в 5-6 вв. на камнях в Сибири и Монголии. Получается, что книга гаданий написана в стиле надписей древних тюрков, и из-за этого естественным будет сделать предположение о их связанности не только стилистически, но и смыслово. Надгробные эпитафии написаны от первого лица – также, как и голоса хозяев местностей и голоса Неба в книге гаданий. И то, что в книге все стихи написаны рассказом в отношении человеческого общества, говорит о том, что книга гаданий более древнее сочинение, чем эпитафии героев. Тексты надгробных надписей – это продолжение культа предков во времена сложения тюркских кочевых государств в Сибири. И возможно, что изначально надписи культа предков также велись от первого лица, как и тексты хозяев местности в гадательной практике, но со временем, когда книга собиралась от лица бога Неба – они превратились в рассказ. И это естественно, так как там где есть сын Неба, император – только его слово имеет первоначальную важность, все остальные человеческие голоса поглощаются его авторитетом и смысловой нагрузкой. При этом во времена культа предков часто использовались маски умерших героев. В археологии является загадкой, почему в могилах перестали оставлять маски умерших (в Сибири традиция захоронений масок знатных людей особенно было развито в археологическую Таштыкскую культуру – с 1 в до н. э. – 3 в. н. э.). По мнению автора, главной причиной этого может быть поглощение культа предков культом Неба и соответственно поглощение разнообразных человеческих масок-предков одной маской

– маской белого старика (жреца культа Неба, небожителя, манифестации бога Тенгри), через которого бог Неба как бы и возвещал свои послания в гадательной книге.

Текст книги

Введение

Текст книги гаданий манихейской общины был переписан на бумагу тюркским руническим письмом. В сибирском эпосе часто упоминается черная книга, которую использует старшая сестра героя, чтобы определить, где ему искать невесту, коня и т. д. Как мы уже рассматривали, сибирский эпос – время создания его текста, относится к бронзовому веку в Сибири. Поэтому можно предположить, что уже в бронзовом веке существовали какие-то гадательные книги. Но в то время еще не существовало руническое письмо. О каком же письме и книге рассказывает нам эпос?

Еще в 19 веке ученый Каратанов в своих работах о сибирском и китайском шаманизме отмечал, что обозначение тюрко-монгольскими народами слова – книга (ном) имеет угро-финские корни. И это слово (ном-юм-юма) восходит в угро-финских языках к слову – бог. Поэтому можно предположить, что у индо-европейских угро-финских племен, которые благодаря приручению оленей и лошадей распространились по всей Евразии – когда-то имели свою гадательную книгу (ном) и считали эту книгу богом или словом бога. Как мы знаем из истории Сибири – в бронзовый век кочевые народы Сибири поклонялись культу Солнца. Поэтому их гадательная книга в своем тексте должна была вестись от имени бога Солнца.

Следующим интересным фактом является обозначение угро-финскими народами слова – стих (руна) и обозначения текста эпоса – руны эпоса. Известно, что вплоть до нач. 20 века угро-финские народы использовали рунические символы для обозначения своего скота, обозначения границ своей территории и в орнаментике платьев.

Следующим интересным фактом из культуры угро-финских народов Сибири является их традиция вышивания узоров (в том числе и рунических), в которых прочитывался текст их песен или пословиц, или каких-то посланий.

С учетом того, что текст гадательной книги составлен из коротких стихов-откровений, можно предположить, что в эпоху бронзы эта книга (ном) была сделана из кожи, с вышитыми на ней руническими узорчатыми стихами-рунами, которые велись от имени бога Солнца на угро-финском языке.

По мнению автора, такого рода книга и описывается в сибирском тюркском эпосе. И именно она послужила в дальнейшем главной основой для создания тюркской книги гаданий ведущейся от имени бога Неба. Но есть и более древние тексты книги, которые мы можем отнести уже к каменному веку Сибири. Эти тексты связаны с охотничьими и промысловыми занятиями человека, с жизнью леса, гор, воды и культом хищных животных. В сибирских сказках, которые мы можем отнести относящихся к каменному веку, упоминаний о книге гаданий автору неизвестны. И создание книги перемен в Китае также связывается с эпохой бронзы. Хотя известно, что в каменном веке в Китае уже существовал лунный календарь и была развита наука слежения за звездным небом. Из-за этого можно сделать предположение, что эпоха каменного века являлась временем собирания и отбора первого слоя текста книги гаданий.

Слой текста

Если мы разделим текст «Книги гаданий» на условных три слоя (каменный век, бронзовый и железный века), то заметим, как в течение разных исторических эпох текст развивался, пока не приобрел свой окончательный вид.

Итак, к каменному веку мы можем отнести все тексты стихов, связанных с охотничьим и собирательным видом труда человека и с религиозными культами, присущими

этому периоду истории – культ хищников, культ смерти, культ огня, культ Матери-Земли, культ воды, культ собаки. Все эти культы в конце концов поглощает один культ – это культ Матери-Земли, который представляется в виде хищника животного – медведя, змеи, тигра, марала, барса или хищника птицы – беркута, сокола. По всей видимости, первый текст книги гаданий велся от имени Матери-Земли, ей воздавались жертвоприношения во время ритуалов гаданий, ей молились и испрашивали будущее – главным образом удачную охоту и промысел. Главными действующими лицами выступают охотник, отрок и женщина. При этом места природы в стихах этого периода можно квалифицировать в следующем порядке: 1) перевал, горы, скалы, горная тропа; 2) нора, дерево, лес, логово, лесной остров, гнездо на дереве; 3) камыши, озеро, река; 4) дом. Как мы видим, жизнь людей в этот период проходит в горах, лесах, реках и в доме. Это основные места проведения ритуалов, связанных с гаданием. По-видимому, в зависимости от места природы в котором проводился ритуал – с начала появлялась Мать-Земля в виде хищника, произносящего текст прямой речью. И потом уже ей задавался интересующий человека или группы людей вопрос. И в следующем стихе Мать-Земля давала ответ – описание встречи кабана и медведя, голос умирающей змеи, описание сгоревшего дома, истории сорвавшегося охотника со скал, голоса маленьких птенцов, плач женщины потерявшей зеркало, юноши, нашедшего хвост кукушки, охотящегося тигра, играющего отрока с копьем, нашедшую посуду женщину, голодного олененка, встречу тигра и змеи, попавшего в силки журавля и т. д.

Вторым слоем «Книги гаданий», наступившим в эпоху бронзы, – можно назвать все связанное с культом Солнца и культом Лошади и вообще скотоводства и земледелия. В тексте этого периода «Книги гаданий» речь ведется от имени бога Солнца. Именно тогда и появляется его два вида, описание которых мы уже знаем – Красно-белая дорога Солнца и Черная дорога Солнца, или пути дневного и ночного Солнца. Главными

героями этого периода выступают всадник-воин и сын героя. По местам природы этот период можно квалифицировать следующим образом : 1) море, вода, трясина, водоем; 2) дерево, местность, дебри, лес; 3) степь, земля, поле; 4) стада, табуны; 5) дом, юрта; 6) горы; 7) путь. Как видим, жизнь человека намного расширяется в этот период, в него добавляется степь и поле, но, кроме этого, и чисто хозяйственные места обитания – стада, табуны, путь – дорога перекочевий. Но, кроме этого, понятие путь-дорога становится эквивалентом с путь-дорогой бога Солнца, и, соответственно, человек ищет в предсказаниях сопоставимость своего пути с путями бога Солнца. И тут мы замечаем появление определенных нравственных законов по которым обещает следовать в своем пути всадник-воин. Основное количество ритуалов, связанных с предсказаниями этого периода, относятся к хозяйственной деятельности человека в степи и поле и связано главным образом с увеличением скота и с плодovitостью полей. С прямой речью в этот период выступает бог Солнца, жеребец и верблюд. Возможно, что во время ритуалов с предсказанием, связанных с увеличением приплода скота, – бог Солнца являлся в виде жеребца или верблюда, и потом к ним уже обращались с просьбой и вопросами участники ритуалов. В других вопросах бог Солнца являлся в двух своих ликах – Красно-белом и Черном и давал ответы в виде стихов о рождении скота и сына у бека (князя), о прибытии посланца, о конокраде, о хорошо связанной с землей юрте, о плаче слепого жеребенка, о встрече волка и овцы, о баранах, поставленных на кон игроком, о приросте таволги, об утоплении войлока, о спасении воина, о пожирании старого быка муравьями, о плаче коня в путях, о гибели верблюда в трясине, о заболевании коня от неправильного за ним ухода, о росте злаков и трав, о смелости сына героя, о нерадивости бека по отношению к водоему, о гибели лошади по недосмотру хозяина и т. д.

Третьим слоем текста «Книги гаданий» можно назвать эпоху железа, когда книга уже оформляется в свой оконча-

тельный вид с приходом культа Неба и идеи образования государственного устройства общества. Главным действующим лицом в стихах книги становится хан-правитель, а речь книги ведется от лица сына Неба (китайского императора). Места природы, на которых проводятся ритуалы предсказаний, можно по стихам квалифицировать следующим образом : 1) дворец хана, ставка; 2) дорога; 3) гром, солнце, небо; 4) гора; 5) земля; 6) лес; 7) степь; 8) реки; 9) поход, охота.

Как видим, география обитания человека еще более расширилась за счет ставки правителя и его походов. Предсказания о жизни хана-правителя и государства становятся главными темами текстов «Книги гаданий». Очень важным в стихах книги становится тема молитвы Небу, как залог успеха, и когда человек в печали, и когда человек является калеккой, и когда человек оказывается брошен родными или является рабом. Если путник отдается на милость Неба и молится – его ждет удача во всех трех мирах мироздания и даже во времени и пространстве. При этом с молитвой к Небу может обращаться не только человек, но и конь или корова – они все будут услышаны. Обрисовывается определенная иерархическая картина мира, в которой раб должен молиться своему господину беку-князю, а жрец молится Небу. При этом молитва (благочестие) обязывает, чтобы ее обязательно услышали и господин, и Небо. Эти взаимно обязывающие условия создают благочестивый мир «Книги гаданий».

Значение текста

В одной из сказок «Тысячи и одной ночи» герою истории, угодившему в подземелье, приходится дать обещание королеве змей о том, что если она его отпустит – он никому о ней не расскажет и в связи с этим дает зарок не ходить в баню. И, конечно же, как это всегда бывает в сказках, однажды он все-таки идет в баню и в тот же миг его арестовывают и приводят к очень больному султану-правителю. Оказывается,

только королева змей может его излечить и по рекомендации «Книги гаданий» уже в течение двух лет во всех банях государства была установлена слежка за людьми, на груди которых искали метку королевы змей. И вот наконец-то его нашли, и он обязан теперь помочь султану найти королеву змей, чтобы он мог выздороветь.

Очень интересно, как в этой сказке переплетаются две как бы запрограммированные истории-судьбы двух персонажей – юноши, который дает обещание змее не ходить в баню, и султана, которому «Книга гаданий» указывает, что найти змею он сможет только через человека, пришедшему в баню. Получается, что баня – это как бы место встречи этих двух историй, которое неизбежно должно произойти, как бы человек не старался этого избежать. Это как бы узловый момент судьбы-рока. В «Книге гаданий» таких негативных опасных моментов для жизни человека всего описано в 20 стихах из 64. Но надо иметь в виду, то, что для одного человека является негативным моментом в его судьбе, для другого человека – момент надежды на поворот его судьбы в положительную, счастливую сторону. В «Книге гаданий» всего есть два стиха, связанных со встречами с змеей. Один – негативный, в котором змея в прямой речи говорит о том, что ее тело разрублено на две части. Второй – положительный, в котором тигр сначала испугался от встречи со змеей, а потом обрадовался – когда змея уползла с его дороги. Змея – древний символ Матери-Земли, который мы отнесли к первому слою «Книги гаданий», относящийся к каменному веку. Этот символ связан с культом хищников, от встречи с которыми всегда очень опасно для человека, но в то же время от такой встречи человек может многому научиться, что-то важное осознать в своей жизни. Такого же символического значения мы видим и в образе бани. С одной стороны – это страшный жар, боль от массажа, очищение грязи с тела, а с другой – обновление тела, наслаждение от пережитого жара и мытья. Баня – место очищения человека. Это один

из узловых моментов в судьбе, когда через преодоление негативной ситуации человек приходит к своему обновлению. Интересным моментом в истории сказки является и то, что мы видим, как все-таки несмотря на судьбу – решение идти в баню и тем самым нарушить свое обещание – герой делает по доброй воле. У героя сказки все хорошо в жизни, пока он следует договоренности со змеей, и все-таки он решает пойти на риск. Почему? Если мы рассмотрим его историю, то увидим, что она как бы подошла к своему завершению. Дальше можно ставить лишь бесконечное приумножение счастья и удачи героя сказки до самой его смерти. Но, благодаря тому, что он идет на риск – его жизнь изменяется, становится опасной и интересной благодаря тому, что сталкивается с судьбой другого человека, насыщается красками жизни другого персонажа,двигающемся по своей траектории судьбы. Происходит как бы обновление личности героя сказки, все перемешивается в его судьбе, но в то же время эти изменения дают ему новую энергию для создания новой истории в его жизни. Герой сказки потому и герой что ему интересно узнать, а что будет, если он все-таки пойдет в баню и у него хватает смелости пойти на такой риск-действие.

«Книгу гаданий» можно сравнить со скалолазом, который делает два шага уверенно, а на третий ему нужно найти опору, осторожно и удачно ступив на которую, он снова делает два уверенных шага ввысь. И эти узловые моменты поиска новой опоры – наверное, самое интересное занятие в этом виде спорта.

В этом же смысле можно рассмотреть и понятия красно-белой дороги неба и черной дороги неба. Черную дорогу мы не видим, нам приходится прилагать усилия, чтобы не сбиться с пути, найти правильные знаки, которые приведут нас к возможности продвижения вперед по нашей судьбе. И если все получится, мы легко и свободно движемся по красно-белой дороге неба, когда мы все видим и знаем куда движемся. Из-за этого автор делает предположение, что черная дорога Неба

озвучивает нам 20 стихов с негативным ситуационным текстом, а красно-белая дорога Неба озвучивает нам оставшиеся 44 стиха с положительным текстом предсказаний.

При этом негативные стихи относятся только к текстам каменного и бронзового веков. Все стихи эпохи культа Неба имеют только положительное значение. При этом негативные предсказания эпохи камня имеют под собой как бы наблюдения за природой: поранившие друг друга при встрече кабана и медведя, голос разрубленной змеи, видение сорвавшегося со скалы охотника, голос голодных птенцов и олененка, плач потерявшей зеркало женщины, гонящаяся за добычей хищная птица, неподозревающаяся, что за ней самой гонится более крупная хищная птица, попавший в силки журавль. В эпоху же бронзы почти все ситуации негативны из-за не досмотра в хозяйстве самим человеком: коня украл вор, слепого жеребенка поместили в табун взрослых жеребцов, двух быков неправильно запрягли в один хомут, войлок топят в реке, старого быка поедают муравьи, коню неправильно положили седло и потник, по недосмотру у коня затвердели губы и он умер. В двух оставшихся стихах дается описание состояний души человека – отсутствие чувства радости в обладании табуном или наблюдение за тем, как вяжут к дереву жреца культа Солнца – ворона.

Как мы видим, если в каменном веке негативность исходит из самой Природы и она одинаково негативна и для птиц, и животных, и человека, то в бронзовом веке во всем обвиняется сам человек, его леность, глупость, страх, неумение, бесчувственность, безответственность – становятся причиной не хорошей ситуации и для животных, и для птиц, и для самого человека. Получается, что по мысли создателей «Книги гаданий» главными факторами приводящими человека к узловым моментам, являются судьба-природа и действия самого человека. Только при соединении этих двух факторов человек оказывается в бане своей судьбы.

Дидактика текста

Теперь рассмотрим стихи – в тексте с положительными предсказаниями. Если взглянуть на эпоху камня, то они следующие: прямая речь беркута, сокола, тигра, барса и марала, описание выжившей старухи, которая, оставшись одна, лизала ковш от масла, нашедшего в лесу хвост кукушки отрока, описание охоты тигра, описание нашедшей свою посуду женщины, описание встречи тигра и змеи, описание жизни беркута и сокола. Всего 12 стихов, на 12 стихов с негативным предсказанием в этом слое книги. В основном (9 стихов) это связано с речью хищных животных и описание их охоты, которые все вместе олицетворяют собой речь и описание богини Матери Земли. В оставшихся трех стихах дается описание счастливого случая, удачи – которые могут случаться с человеком. Мы бы сказали, что главный урок этого слоя текста книги заключен в строгом почитании богини земли, наставлению учиться ее повадкам, уменью в охоте и выживанию. И тогда богиня земли будет добра к людям и будет одаривать их удачей.

Из-за того, что в этом слое позитивных и негативных предсказаний одинаковое число, можно сказать, что каждый второй шаг человека в жизни опасен. И от того, насколько он успеет стать сильнее днем, зависит его выживание ночью.

Во втором слое книги расстановка положительных стихов в сравнении с негативными увеличивается – 20 стихов положительных на 10 отрицательных. Вот о чем эти стихи: прямая речь черного и красно-белого Солнца, прямая речь верблюда и жеребца, описание прироста хозяйства бека, описание юрты в степи, встреча овцы и волка, удачная ставка игрока, прирост таволги в поле, спасение воина, обучение отрока воинскому делу, удачное путешествие сына бедняка, рост трав и злаков от дождя, слава сына героя, требование, чтобы водоем бека не иссякал, прямая речь воина о правилах благородного воина, описание восхода солнца, жертва-корова богу Солнца, исчезновение печали человека при появлении

Солнца, молитва жреца-ворона богу Солнца. Как мы видим, в этом слое главным воспитательным уроком является почитание бога Солнца, от которого зависит и приплод скота, и злаков, и радость внутри человека (10 стихов). Второй темой является хозяйственность, умение самого человека (5 стихов). Третьей темой – воспитание воина, мечтающего о славе и подвигах (5 стихов). Это говорит о вере в то, что если человек будет хорошим воином и хозяином – половина условия для успеха человека уже имеется, а остальная половина зависит от благословения бога Солнца. Человек как бы может справиться со своими невзгодами самостоятельно, а если еще будет благословение бога Солнца – шансы на успех и победу у него увеличиваются в два раза по сравнению с негативными стихами предсказаний.

В третьем слое «Книги гаданий» имеются только стихи с положительными предсказаниями. И они уже составляют как бы дидактику, которую мы понимаем в наше время. Всего они составлены из 10 стихов. Это: прямая речь сына Неба, описание посланца и вестника, о милости Неба в пути, о молитве коня Небу, о силе молитвы белого коня, описание хана-правителя и государства, описание хана в походе, описание хана на охоте, молитва калеки Небу, молитва рабыни Небу.

Как мы можем заметить, главной темой этого слоя книги является Небо и молитвы к нему членов разных слоев общества: от раба до хана-правителя (6 стихов). Второй темой является описание жизни хана-правителя и созданного им государства (4 стиха). В этом слое книги идет воспитание человека мыслящего себя как часть государства в котором он должен молиться Небу ради роста своего внутреннего духа и служить своему хану-правителю ради роста своей карьеры и благополучия. И все будет хорошо, пока человек выполняет свой долг перед государством и уповает на волю Неба.

Заключение

В какой то момент в стихах предсказаний появилось дополнение к каждому из стихов, в котором говорится – как люди говорят это хорошо или нехорошо, к добру или все же не к добру. И, соответственно, к негативным предсказаниям значилась оценка – нехорошо, а к положительным предсказаниям – это хорошо. Если принять во внимание, что весь текст «Книги гаданий» велся как бы от лица бога Неба через его посредника сына Неба (китайского императора), то понятно, что комментарии с оценкой слов Неба являются более поздним явлением, чем, собственно говоря, составление текстов предсказаний в единую системную книгу. Это могло произойти, когда «Книгу гаданий» стали использовать только в практическом ее предназначении без религиозного подтекста как книги бога, а скорее, как древние тексты, предсказывающие по звездам судьбу человека. Поэтому вполне логично предположить, что именно манихейские общины при переписывании текста «Книги гаданий» добавили комментарии, которые устно им могли передать люди, которые умели гадать и давать комментарии этой книги. Этими людьми-знатоками гаданий по всей видимости являлись жрецы культа Неба, при котором эта книга в своем полном варианте и была собрана. Этими жрецами в Сибири являлись белые старцы или, как их еще называли, чаяны (небожители), что сравнимо с китайскими жрецами культа Неба – старцами сянами (небожителями). Как мы рассматривали в статье о сибирских сказках, белые старцы составляли между собой советы, на которых они вели диспуты посредством рассказывания сказок бытового и анимистического характера с юмористическим подтекстом. Также в их обязанности входило проведение ритуалов, связанных с культом Неба – нагорные жертвоприношения сыну Неба, посвящение священного животного духу Неба для защиты скота и приношение жертвоприношений животных Небу с просьбой о дарении плодovitости скота и злаков. Жрецами

культа Неба являлись выходцы из людей, занимавшихся кузнечным и гончарным ремеслом, что послужило развитию в Китае алхимии, которой начали заниматься именно сяни – китайские жрецы культа Неба. Также сяни знамениты другим своим занятием – астрологией, т. е. науки, изучающей судьбу человека по звездным картам, отчего сяни и являлись главными знатоками китайской гадательной книги – «Ицзин». Если провести параллели с сибирскими жрецами культа Неба, то мы вполне можем предположить, что тюркская «Книга гаданий» являлась главным компонентом их астрологии и изучения ими звездного неба. Как известно из истории гуннов – во время негативного гадания по книге правитель гуннов повернул свои войска от похода на Китай, что всегда приписывалось одному из чудес спасшему Поднебесную. А монгольский хан Мангу (внук Чингисхана) без положительного гадания не выезжал даже на охоту. Несомненно, в раннем средневековье к тексту книги гаданий относились с большим почтением в среде кочевников, как к слову бога Неба.

Театральность книги

Введение

Гадательная книга с древнейших времен упоминается в театральном искусстве. В античном театре Греции понятие рока, судьбы человека, которая давит над всей его жизнью, – самая главная тематика в пьесах трагедий. Но несмотря на то, что все уже предрешено звездами, у человека-героя истории остается выбор в решении своего отношения к своей судьбе. Этот конфликт между судьбой и духом ставился в театрах и в обратном положении, когда все предрекает героям счастливую судьбу, но из-за их неподготовленности душевной к принятию своей судьбы – они сами своими глупыми действиями все дальше отходят от своих звезд. Так обычно строились пьесы в восточном традиционном театре (Индонезия, Бали, Вьетнам и т. д.).

В сагах Ирландии и викингов гадательная книга часто выступает в виде последней мудрости, которая раскрывает герою его судьбу или как ответа-решения его поисково-путешествий.

В пьесах древней и средневековой Индии в судьбу героев часто вмешивается какой-то жрец брахман, который через свое заклятие меняет расположение их звезд. И только благодаря заклятию другого брахмана или бога со временем удастся все исправить в судьбах героев этих пьес.

А в пьесах Шекспира тема судьбы, гадательной книги и игра с ними просто расцвели на подмостках театра («Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Буря» и т. д.).

Как видим из истории театра, гадательная книга, предсказания очень театральны. Почему? Во-первых, сама эта тематика создавала в жизни героев какой-то параллельный, невидимый нам мир, со своими правилами, мир этот объединял в себе прошлое, настоящее и будущее. В нем герои могли узнать себя, понять себя или даже могли быть раздавлены этими знаниями. И этот второй план в роли создавал загадку, и для зрителя и для самого актера, и она могла вдруг неожиданно в какой то момент взорваться и уничтожить саму идентичность героя или наоборот заполнить пустоту в его личности и удвоить его силу характера.

Во-вторых, само действие гадания по книге очень сценично. Это как кабинет доктора Фауста, когда он через таинственную книгу алхимии призывает к себе духов из другого мира в поисках знаний. И тут все очень таинственно, красочно, с определенной ритуальной систематикой в действии.

В сибирских национальных театрах издавно используются гадательные книги в силу того, что она часто упоминается в сибирском эпосе. И автор этих строк был свидетелем того как в театре (Хакасский национальный театр) обсуждались режиссером, художником и актерами сцены с использованием «Книги гаданий». Дело в том, что в эпосе, несмотря на частое упоминание книги, не говорится как именно использовалась

книга, какие ритуальные действия совершались при этом и даже как выглядела сама эта книга. Поэтому простор для фантазий имелся большой и в то же время всегда ощущался недостаток знаний для более правдоподобного использования этого сюжетного атрибута на подмостках сцены театра. И из-за этого автор надеется, что это маленькое исследование «Книги гаданий» как-то может быть полезно для практического использования в национальных театрах Сибири.

Шаманское действо

В Сибири шаманское действо можно назвать одним из первых форм театрального искусства. И немаловажную роль в этом действии занимает сцена, связанная с предсказаниями, которые делает шаман, используя при этом гадательную книгу. Но как мы знаем из истории развития шаманского действа – его истоки уходят в ритуальные обряды жрецов культа Солнца. И шаманы даже не допускались до ритуалов, которые проводили жрецы культа Неба – белые старики. И, конечно же, шаманы не могли пользоваться в своей практике священным текстом тенгрианства. Поэтому логично предположить, что шаманы использовали древний вариант гадательной книги (ном), предсказания которой были вышиты в виде орнаментов на кожаной книге. А это значит, что не только сама книга представляла из себя бога Солнца, но и вышитые на ней слова-орнаменты. Если мы рассмотрим стихи «Книги гаданий» эпохи культа Солнца, то заметим, что большинство из них описывают разное состояние животных в разное время: конь (7 раз), верблюд (3 раза), птенцы (1 раз), сокол (3 раза), беркут (3 раза), жеребенка (2 раза), змеи (2 раза), медведя и кабана (1 раз), тигра (4 раза), ворона (2 раза), волка (1 раз), овцы (1 раз), быка (2 раза), марала (1 раз). Разнообразие используемых животных напоминает нам искусство звериного стиля скифов. При этом очень часто одни и те же животные представлены в стихах как в положительном, так и в отри-

цательном значениях. То же мы наблюдаем и в отношении других персонажей: воин (2 раза), бек (2 раза), дом (2 раза), охотник (1 раз), женщина (2 раза), юноша (5 раз), игрок (1 раз), таволга (1 раз), рабыня (2 раза), дождь (1 раз), водоем (2 раза). Одни и те же персонажи могут изменяться со временем и с определенным пространственным расположением. Это сменяемость значений персонажей стихов, на наш взгляд, доказывает факт того, что перед нами описание звездных созвездий и их изменяемость влияния на судьбы людей в разное время года.

Исследователи сибирского шаманизма уже делали сравнительные анализы рисунков шаманских бубнов с расположением созвездий и делали предположения, что эти рисунки являются звездными картами путешествий шамана. Автор хочет выдвинуть гипотезу, что рисунки шаманских бубнов, являясь звездными картами неба, одновременно являлись тем древним орнаментальным письмом, на котором и была написана гадательная книга эпохи скифов и культа Солнца.

По всей видимости, когда-то разнообразные рисунки шаманских бубнов составляли из себя одну кожаную книгу гаданий, по рисункам-орнаментам которой шаман мог читать содержание этих стихов-предсказаний. Как известно из истории исследования шаманизма, у шаманов часто было до девяти, а то и до двенадцати бубнов с различными рисунками на них. Это обычно приписывалось к силе, которой владел шаман. Действительно, если у шамана было в наличии такое количество возможных предсказаний, которые он мог читать, его знания увеличивались в разы. При этом интересно отметить, что шаманское действо проходило с заходом солнца и огонь зажигаемый в юрте шамана считался символическим обозначением солнца, при свете которого шаман делал предсказания по своей таинственной черной книге, в которой он вычитывал слова от имени бога Солнца, который как бы спустился с неба в его юрту.

Театр «Карагез»

Исследователи теневого кукольного театра Турции и Китая считают, что искусство этого вида театра зародилось у кочевников Центральной Азии. Но каким было это искусство у кочевников Центральной Азии, мы не знаем, и нет никаких материальных или письменных источников, которые могут нам в этом помочь. Автор этих строк в своей статье о миниатюрном искусстве в эпоху юань (монгольской династии Китая) сделал предположение, что первые миниатюры делались с фигурок теневого театра, который существовал в Центральной Азии и был распространен среди тюркских кочевых народов. Поэтому было вполне логично предположить, что для чтения тюркской и монгольской аристократии использовали в своих миниатюрах театральную традицию, уже имеющуюся у этих народов. Для примера тут можно привести параллель с китайской миниатюрой которая писалась исключительно с театральных постановок китайского театра.

И все же единственным сохранившимся теневым тюркским театром является театр «Карагез». Поэтому рассмотрение именно этой театральной традиции может привести нас к истокам, которые сами исследователи этого искусства ищут в Сибири, которую называют родиной древних тюрков. Турецкий исследователь Анд отмечает, что истоком «Карагеза» нужно считать сибирские шаманские традиции с вызыванием шаманом своих духов-помощников – тесей. Но тесей, сделанных из кожи, мы нигде не встречаем в материальном наследии Сибири в изображении этих духов-помощников. А вот сама отсылка к шаманскому действу нам кажется вполне правомерной. И в этом действии, как мы уже отмечали ранее, – изображения на коже действительно имеются, но они изображают не духов-помощников, а тексты стихов «Книги гаданий» или фигуры созвездий, о которых в них идет речь. И если мы рассмотрим фигуры театра «Карагез», то заметим в наличии всех действующих лиц «Книги гаданий» эпохи бронзы. А теперь

взглянем на главных действующих лиц театра «Карагез». Их зовут Карагез – черный глаз и его друг Хадживат. Карагез является грубым каменотесом, ничего не читающим и не интересующемся жизнью, он говорит горловым голосом, и его другу, образованному и красноречивому Хадживату, всегда стоит больших трудов вызвать его из дома и куда-то пойти. При этом зритель всегда ждет и смеется над тем, что скажет Карагез о ком-то или на какую-то тему, или как он отвечает на заданный ему вопрос Хадживата.

Имя Хадживат обычно относится исследователями к слову ходжа, т. е. человек, совершивший паломничество в Мекку. Автор считает, что слово Хадживат больше сравнимо со словом Хайджи, что у народов Южной Сибири и переводится как сказитель, человек, поющий горловым пением (хай – горловое пение).

Слово имени Карагез – точное описание ночного Солнца, Черного глаза. Ибо с древнейших времен глаз – символ бога Солнца. То, что этот персонаж говорит горловым голосом, опять же символ изображения чего-то сверхъестественного, голоса бога. То, что шаман-сказитель долго вызывает его прийти, а он отказывается, частое изображение того, как шаман вызывает духа, а тот никак не соглашается явиться. То что все ждут ответов на вопросы, которые ему задаются, – опять же относится к схеме вызывания жрецом духа – ради вопросов и предсказаний.

Таким образом, перед нами в виде кукольного представления показывается в сатирической форме момент предсказания в шаманском действе. Почему в сатирической форме? Потому что к моменту создания теневого театра в Сибири и Центральной Азии среди кочевников уже существовал культ Неба и жрецы культа Неба – белые старики могли таким образом высмеивать обряды своих древних оппонентов-шаманов, что они, кстати говоря, делали и в рассказах бытовых сказок.

Сибирский эпос

Третьим театральным явлением в традиционной культуре Сибири является сибирский эпос и искусство его исполнения. Только у одного малочисленного народа Сибири, хакасов, исследователями записано 240 текстов эпоса. А таких коренных народов в Сибири насчитывается несколько десятков. Представьте, какое огромное это духовное наследие, если издать все эти тексты в виде книг – получится огромная библиотека с древними текстами тысячелетней давности. Из всех народов Европы только у финнов эпос сохранился в изустном его исполнении до момента его фиксации учеными, что доказывает на генетическую связь народа с этим текстом. И как мы уже рассматривали в статье о сибирском эпосе, все герои этих историй являются хозяевами местностей, духами предков или даже божествами. И в действительности они представляют из себя какие-то природные явления (дерево, камень, река, огонь и т. д.), животных и птиц (беркута, сокола, тигра, барса, медведя и т. д.), или невидимые явления (ветер, эхо, дождь, гром и т. д.).

И все эти природные явления, животные-птицы и невидимые явления – мы находим среди персонажей «Книги гаданий». В этом отношении опять вспоминается традиция китайской поэзии в образной системе, в которой считается, что все, что есть на небе в виде созвездий, находит себе отражение и в своем земном проявлении. Иначе можно сказать, что все герои эпоса – земное отражение созвездий. А если это так, то и их характеристики связаны с изменением положений этих звезд.

При складывании текста эпоса в художественное произведение в характеристике героев сохранилась только одно значение – олицетворение духов предков, который в виде поклонения культу предков сохранился в памяти народа. У хакасов, например, считалось что эпос – это истории их предков-богатырей, а горловое пение сказителя – это голос этих предков-богатырей. Таким образом, получается, что си-

бирский эпос – это описание жизни персонажей «Книги гаданий», которые жили когда то в виде предков народа. Но в силу того что «Книга гаданий» по своей природе предсказывает будущее, то в момент, когда эпос исполняется вживую и его персонажи как бы оживают и говорят – это воспринималось слушателями как получение ими благословения этих духов предков на будущее. Вот почему, на наш взгляд, сибирский эпос имел такое магнетическое долголетие у народов Сибири. Кроме того, «Книга гаданий» имела воздействие и на сюжетную конструкцию эпоса. В сюжетах эпоса как бы заложена идея судьбы героев, ее неотвратимости. Вся жизнь человека уже прописана. От человека зависит только одно – как он проживет уготованную ему жизнь. И в эпосе часто упоминается «Книга гаданий», которая приходит на помощь героям в прожитии правильном их судьбы.

Заключение

Гадательная книга оказала большое влияние на развитие театральных традиций сибирских народов. Также как китайская книга гаданий «Ицзин» оказала огромное влияние на поэзию, философию, науку Китая – такое же воздействие книги «Ырх пичик» мы можем проследить в сибирском эпосе, шаманском действе и теневом театре. Можно сказать, что гадательная книга является теоретической базой, лежащей в основе этих форм театрального искусства, основой, которая их объединяет: 1) в эпоху культа Солнца существовал слой сибирского эпоса, основанного на сюжетах о женщинах жрицах, совершающих ритуалы на основе гадательной книги той эпохи; 2) в шаманском действе кроме отдельного ритуала, в котором шаман использовал «Книгу гаданий», существовал и свой слой действия с использованием масок наподобие масок мистерии Цам, и, как мы разобрали в этой статье, это действо в своем сценарии использовало текст «Книги гаданий» той эпохи; 3) теневой театр тюрков появился на базе ритуалов,

связанных с «Книгой гаданий» для показа сибирского эпоса (в индонезийском театре ваянг кулит – тени предков, до сих пор куклы делятся на положительные и отрицательные) и в виде сатиры над ритуалами гаданий в шаманском действе (театр «Карагез» и теневой театр Китая). По всей видимости, в эпоху культа Солнца, когда жрецы вызывали дух бога Солнца, – совершалось жертвоприношение мальчика. Отголоски этого ритуала мы можем проследить в китайском теневом театре, перед выступлением которого символично дают мальчика, который проходит за поднимаемый перед ним экран и опускаемый за ним, духу местности для благословения спектакля и всей деревни. Дух мальчика приближался к духу бога Солнца и задавал вопросы жрецов и передавал его ответы. И вот эту их встречу и диалог как раз и мог представлять театр «Карагез». Черный глаз (бог Солнца) через дух мальчика давал свои предсказания (возможно, что горловое пение являлось и символом перерезанного горла жертвы – мальчика). Во всяком случае, в шаманском действе во время ритуала гадания шаман мог использовать кожаную книгу, как экран теневого действия, а фигуры рисунков бога Солнца, мальчика (хайджи – говорящий горловым голосом) и других персонажей «Книги гаданий».

То, что индонезийский теневой театр в самом своем названии имеет тюркские корни (кулит – тень на тюркском языке), говорит о том, что, возможно, существовал тюркский театр теней предков, в котором исполнялся тюркский эпос (в Сибири исполнение эпоса называют голосом предков). Во всяком случае, именно такой театр мог в своем репертуаре знакомить тюркские племена с произведениями Фирдоуси, Низами, Хосрова и т. д., а впоследствии послужить материалом для оформления монгольских миниатюр в эпоху династии Юань и династии великих моголов.

Исполнители и зрители

Введение

В традиционном Китае гадателями являлись слепые люди. Их так и называли – слепые гадатели. Синолог Смирнов считает, что слепота помогала людям лучше слышать, запоминать и чувствовать разные тексты. И поэтому даже собирателями песен среди народа в Китае являлись группы слепцов, которые запоминали, что люди пели в деревнях и потом докладывали эти песни под запись чиновникам, занимающимися сбором этих песен. Слепцами же являлись и поэты, которые слушали что им скажет дух местности.

Мир смерти в традиционном мировоззрении представлялся темнотой. Поэтому сны, ночь, не видение, видения – все это представлялось связанным с миром смерти или как бы находящимся на границе с этим миром. Из-за этого к слепцам относились как к проводникам, способными видеть невидимое, так как их глаза находились постоянно в мире темноты и в силу этого уже и сами относились к тому миру.

Кроме того, в эпоху культа Солнца само общение с богом Солнца предполагало, что человек слеп. Только невидящий человек был способен видеть лик бога Солнца. Из-за этого у нас есть предположение, что мальчика, которого приносили в жертву богу Солнца во время ритуала гаданий, могли до этого и ослеплять. У киргизов Центральной Азии до сих пор сохранилась традиция, когда мальчики с закрытыми глазами, впадая в определенный транс, рассказывают киргизский эпос «Манас» (киргизы вышли из юга Сибири в средние века и в своих традициях сохранили большое количество ритуалов, связанных с сибирским культом Солнца).

Действительно, солнце ослепляет человека – слепец начинает меняться даже в физиологическом отношении. У него меняется и манера поведения, и походка, и голос, и цвет, и температура кожи и увеличиваются в разы другие чувства – слух, вкус, осязание. Эти естественные физиологические

изменения в традиционном мировоззрении представлялись, как новым перерождением индивида в нечто отличное, чем человек существо.

И естественным было считать, что именно такие люди лучше всего способны воспринять звуки природы, голоса хозяев местности или волю самого бога Солнца.

Их глаза были черны (закрыты), как глаза бога Солнца ночью, их путь был черным, как и путь бога Солнца в ночи. И, идя по этому пути, они могли видеть то, что сокрыто от людей в темноте в ночи. И это видение темноты предполагало что слепцы, идя рядом с солнцем в его ночном путешествии (а мы помним, что то, что есть на ночном небе в виде созвездий, потом отображается в земной жизни в видимом дневном мире человека) могли видеть то, что потом вскоре произойдет на земле. Таким образом слепцы часто становились гадалками предсказывающими будущее. Почему же именно мальчики приносились в жертву бога Солнца? Возможно, этот ритуал начался в эпоху матриархата, когда девочки более ценились в обществе и жрицами являлись женщины. А также из верований, что богу должны приноситься только невинные существа.

Исполнители

Если взглянуть на ритуал гадания с театральных позиций, то перед нами определенное действие, в котором есть как исполнители, так и зрители. Слепой гадалец и человек вопрошающий о своей судьбе на какое-то мгновение должны объединиться в своем сознании, чтобы гадалец мог наугад чисто спонтанно выбрать стих-ответ на заданный вопрос. В свою очередь слепой гадалец задает вопрос к какой-то силе (дух местности или бог Солнца) и от лица этой силы он произносит стих-ответ. При этом для успешного сочинения стихов в традиционном Китае советовалось съесть шашлык из оленьего мяса. А потом, как мы помним из сказанного ранее, человек садился на стул с оленьей шкурой. Из этого следует,

что во время гадания в древние времена, когда этот ритуал зарождался, совершали жертвоприношение оленя для хозяина местности или бога Солнца. Мясо оленя жарили на алтаре для бога и давали гадателю. Шкуру, только что снятую с оленя, клали на стул, и после того, как гадатель попробовал мяса, его усаживали на эту шкуру. По мысли человека тех времен – дух жертвенного оленя возносился к богу и гадатель (испробовав его мяса и сев на его шкуру, и тем самым как бы став частью жертвенного оленя) возносился вместе с ним к богу Солнца, и вступал с ним там в диалог. Из-за этого и родилась мысль о полете духа поэта во время его творчества. Символично, что гадатель здесь как бы обманывал бога, вступая с ним в диалог от имени жертвенного оленя, который в эпоху бронзы становится домашним животным человека, и поэтом его жертвоприношение воспринимается как часть самого человека. И возможно, что именно с приручением оленя в человеческом обществе прекращаются человеческие жертвоприношения. Известно, что книжные миниатюрные трафареты делались из кожи северного оленя во времена великих мооголов, которые доставлялись по великому шелковому пути в Индию из Сибири. Из этого факта автор позволит выдвинуть гипотезу, что и «Книга гаданий» эпохи бронзы была сделана из оленьей кожи.

В образе оленя гадатель вступал в диалог с богом, ответ бога озвучивал в своем обличье с закрытыми глазницами, т. е. перед людьми исполнитель роли бога Солнца являлся в виде слепца-человека. Поэтому персонаж теневого турецкого театра «Карагез» (черный глаз – слепец – бог Солнца) рождается именно от образа слепца-гадателя, выступающего в роли бога Солнца во время его ответов-предсказаний. Как мы говорили ранее, небожитель или бог Солнца у народов Сибири представлялся в виде человека, сидящего на санях в упряжке с оленем. Он очень много трудится и очень занят. По мнению автора, этот образ сложился от образа гадателя, сидящего на стуле (возможно, в древности вместо стула были реальные сани) и представляющего из себя бога Солнца и

олень, в образе которого гадатель общается с богом Солнца. А главный труд и занятие бога Солнца – это давание предсказаний людям, изучение положения звезд и через это чтение сердец людей и животных. Со временем в «Книге гаданий» олень был заменен на лошадь (черную и пегую), но ритуал общения так и остался связанным с оленем.

Зрители

Кем же являлись зрители гаданий? По всей видимости, это в первую очередь те лица, о которых в стихах предсказаниях идет речь. В каменном веке это: 1) охотник; 2) старуха; 3) женщина; 4) юноша.

В бронзовом веке: 1) вор; 2) игрок; 3) нерадивый хозяин; 4) хороший хозяин; 5) жрец; 6) бек; 7) воин; 8) больной душевно; 9) сын героя; 10) блудный сын; 11) раб; 12) человек в печали; 13) сын бедняка.

В железный век: 1) сын неба (китайский император); 2) вестник; 3) посланец; 4) народ; 5) хан-правитель; 6) рабыня; 7) калека.

В каменном веке зрителями гадательного ритуала является как бы одна семья – муж-охотник, его мать-старуха, его жена и их сын. Главная тема гаданий – выживание членов семьи.

В бронзовом веке зрителями становится уже группа людей во главе с беком (князем). Гадания концентрируются вокруг хозяйства скотоводов и землепашцев: опасность воровства скота, нерадивость бека, не следящим за водоемом. Следующая тема гаданий – это воспитание молодежи и беспокойство о их будущем: страх, что они не интересуются в ведении хозяйства, находятся в печали, не уважают жрецов, не слушаются родителей, о недостаточной их смелости, чтобы быть воинами или смекалке, чтобы вести торговлю, о страхе, что они могут жить в бедности или даже в рабстве.

В железном веке зрителями гаданий становится уже все государство, народ во главе с сыном Неба. Главное внимание

гаданий в этот период, которое добавляется к уже существующим темам, – это страх о нарушении иерархической власти в государстве, о неподчинении рабов, о возмущении калек – ветеранов войны, о бунте беков или правителей. Совершаются какие-то общенародные ритуальные гадания, касающиеся общегосударственного благосостояния.

Таким образом, мы видим, что зрителями гаданий могли становится одна семья, поселение бека или целое государство-народ.

Ко времени эпохи Цинь в Китае гадателей стали приглашать на семейные праздники вместе с театральными группами, фокусниками и цирковыми группами, как развлечение для публики. При этом слепые гадатели выступали как индивидуально, так и составляли из себя целые артели-группы, выступающие одновременно (Сон в красном тереме). И театральные выступления и выступления гадателей вышли из древних ритуальных действ. И через столетия сменяемости разных религиозных культов сохранили свою связанность и интерес у зрителей. В эпоху Цинь в Китае правила династия маньчжуров – кочевого народа вышедшего из Южной и Восточной Сибири. И в своих традициях маньчжуры строго соблюдали традиции культуры своих предков, ибо боялись лишиться силы этих своих предков (как лишились ее монголы в годы правления династии Юань). Поэтому стоит предположить, что книга гаданий «Ырх пичик» древних тюрков была востребована в Китае и в среде кочевых народов, а также и в среде выходцев из этих народов (маньчжур, монгол и тюрков), на языке которых до революции выходили все императорские указы.

Место

В каменном веке местами гаданий могло быть два места: 1) на природе, в лесу; 2) в доме людей, в описании одного из стиха «Книги гаданий» дается описание большого деревянного дома.

В бронзовом веке к этому добавляется еще два места: 1) на природе, в степи; 2) в доме людей, в описании двух стихов «книги гаданий» говорится о войлочной юрте.

В железном веке к этим местам добавляется: 1) место, где на престоле сидит сын Неба, возможно имеется в виду что-то вроде храма Неба, в котором на своем престоле восседает китайский император; 2) ставка хана-правителя, где гадания также, как и молитвы, обращенные к сыну Неба, могли проводиться на священных горах.

Гадания очень сильно связываются с таким понятием, как молитва. Все вопросы, просьбы, мольбы о благословении – объединяются в это понятие. При этом наравне с человеком к молитвам могут прибегать и животные и птицы, растения и деревья. И все они должны обращать свои молитвы к китайскому императору – верховному жрецу, посреднику между небом и всеми живыми и неживыми (духами) существами в Поднебесной. И когда сын Неба совершал свой контакт с Небом – он лежал всю ночь на алтаре храма Неба до восхода солнца, одетый в платье, замоченное в черной горной туше краске, и по очертаниям и цвету краски на платье от воздействия воздуха неба и тела императора гадателями делались предсказания относительно всего года будущего в хозяйственной и политической жизни страны. В связи с этим ритуалом автор делает предположение, что последний слой «Книги гаданий» касающийся эпохи культа Неба, был составлен именно такими гадателями из касты белых стариков – служивших в такого рода храме Неба.

При этом чернильная краска на платье сына Неба обрела красно-белый оттенок полос на черной поверхности. Получалось как бы, что на этом платье отпечатывались две дороги Неба – красно-белая дорога Неба и черная дорога Неба, день и ночь, солнце видимое и невидимое. И от их взаимодействия гадатели делали свои предсказания.

Надо сказать, что еще в бронзовом веке, когда кочевники Евразии вначале приручили оленя, потом лошадь, а к концу

эпохи верблюда ими был создан Великий шелковый путь, соединивший торговые пути между Западом и Востоком. Контроль, охрана и поддержание в порядке этой дороги стало главной целью в хозяйственной жизни кочевников, вначале из среды скифов, а затем сменивших их тюрко-монгольских государств. Сама эта дорога и ее многочисленные разветвления по всей Евразии сравнимы с философией «Книги гаданий». Эта дорога словно земное воплощение двух путей бога Судеб (солнца). Поэтому автор предполагает, что по всем путям торговли, наряду с гостиницами и кофейнями для торговых людей, существовали и услуги гадателей по «Книге гаданий», обслуживающих как кочевников, охраняющих эти дороги, так и зарубежных торговцев и путешественников, ищущих знаний о своем будущем.

Заключение

Небесный мандат – моральное право сына Неба править над своим народом, даваемое ему самим Небом на основе его выдающихся нравственных качеств. Как-то с древнейших времен повелось считать, что император, обладающий этим мандатом в ходе ритуальных гаданий, обязательно получит благоприятные предсказания будущего и для государства, и для народа. Казалось бы, всем известно, что миром всегда правили главным образом сильные и богатые люди, или их представители. Зачем же выдумывать такие странные мандаты? И вот тут мы подходим к такому явлению, которое не поддается разумному объяснению. Но кем-то эта идея была придумана и озвучена, затем принята на государственном уровне и поддержана народом. Значит, этот кто-то, кем была эта идея озвучена, должен был обладать авторитетом достаточным для того чтобы к нему прислушались в таком важном вопросе, каким должен быть император Поднебесной. Так вот, автор предполагает, что в древности таким человеком мог быть жрец, занимающийся гадательной практикой. Если принять во

внимание, что сама «Книга гаданий» – это текст, который приписывается самому Небу посредством сына Неба (верховного жреца культа Неба), то вполне логично предположить, что верховным жрецом и была озвучена воля-требование Неба к своему сыну – идеи наличия у него небесного мандата. Если это так, то нужно действительно признать что эта идея пришла от Неба, от Природы – слово, которое услышал ее адепт-гадатель. А это влечет за собой вывод, что вся духовная жизнь человека связана с миром гаданий. Получается, что сама Природа (Небо) желает, чтобы человек духовно развивался, и озвучивает это посредством гадалей, жрецов, поэтов.

Небо правит над небесными созвездиями, отражаясь на земле, это воспроизводится как правление сына Неба над своим народом. В свою очередь, если правление сына Неба аморально, безнравственно – Небо реагирует и лишает его небесного мандата. А это значит, что и Небо с созвездиями и сын Неба с народом воздействуют друг на друга, являются одновременно и исполнителями представления гадания и его зрителями.

Время создания «Книги гаданий» неизвестно. Но если принять во внимание, что первый мифологический император Китая Желтый Хуанди был первым сыном Неба, то мы удалимся на 60 тысяч лет в прошлое, когда первым императором была приручена собака, благодаря которой он смог создать государство. Если же учесть, что сам культ Неба в Китае появился в эпоху Чжоу (16 в. до н. э.), то мы погружаемся на 3 тысячи лет в прошлое. А сохранившаяся запись книги гаданий датируется 10 в. н. э. Как видим, история создания «Книги гаданий» темна и покрыта тайной, как и ее содержание, и как наша судьба.

Литература:

1. А. В. Преловский. Поэзия древних тюрков. – Абакан, 1993.
2. Б. Виноградов, В. Малявин. Ырк Битиг – Книга знаков. – Алматы, 2020.
3. Шуцкий. Книга перемен. – Москва, 1990.
4. Абу ль Аля аль Маари. Избранное. – М. 1990.
5. Сборник Тысячи и одной ночи. – Т. 5. – М., 1959.
6. А. Навои Поэмы. – М., 1972.
7. Каратанов. Китайский шаманизм.
8. В. М. Алексеев. Труды по китайской поэзии и литературе // Восточная литература, 2002.
9. Л. П. Сычев. Китайский костюм. – М., 1975.
10. И. С. Смирнов. Китайская классическая поэзия: понимание и перевод. – Эксмо, 2005.
11. Анд Карагез.
12. Гундзи Театр Но.
13. Путинцева. Тысяча и одна ночь арабского театра.
14. К. В. Чарков. Шаманское действо. – Абакан, 2019.

ЭПИТАФИИ НА КАМНЯХ

(театральный анализ)

История вопроса

Введение

Как пишет Стеблева, первые сведения о тюркских рунических надписях появились в начале 18 века. О них сообщает шведский (финский) капитан Ф. Страленберг, взятый в плен под Полтавой и сосланный в Тобольск, где он стал заниматься изучением Сибири. Надписи в честь Кюль-тегина и Бильге-кагана были обнаружены Н. М. Ядринцевым в 1889 г., надпись в честь Тоньюкука найдена Е. Н. Клеменц в 1897 г. После открытия Ядринцева по его маршруту отправились две экспедиции: финская в 1890 г. и русская в 1891 г. под руководством В. В. Радлова.

Эпитафии были найдены финскими учеными М. А. Кастреном в Хакасии в 1847 г., Г. И. Рамstedтом, И. Р. Аспелиным в северной Монголии в 1909 г. и в Туве в 1888 г., учеными Русской Академии наук П. С. Палласом и Г. И. Спасским в Хакасии в 1786 г. и русским ученым А. В. Адриановым в Туве в 1916 г.

В 1893 г. датский ученый В. Томсен сделал расшифровку перевод рунических надписей с помощью китайских иероглифов которые повторяли текст надписи в честь Кюль-тегина.

В дальнейшем ученые В. В. Радлов в 1894 г., Г. Рамstedт в 1909 г., П. М. Мелиоранский, С. Е. Малов, В. В. Бартольд, А. Н. Бернштам, А. С. Аманжолов, А. Габен (Германия), А. Базен (Франция), Х. Н. Оркутом (Турция) и др. были сделаны переводы разных надписей.

В 1991 г. А. В. Преловский по переводам С. Е. Малова делает литературные переводы эпитафий и издает их в журналах и в отдельной книге – «Поэзия древних тюрков» (1993 г.).

Автор этих строк пишет историческую пьесу «Слеза огня» (1991 г.) на основе переводов, сделанных С. Е. Мало-

вым, – надписей в честь Кюль-тегина и Тоньюкука. Хакасский национальный театр совершает постановку этой пьесы в 1993 г. (режиссер Э. М. Кокова). Этот спектакль был показан на таких фестивалях, как «Тысячелетие эпоса Манас в Киргизии» (1994 г.), фестивале тюркоязычных театров Науруз в Казани (1998 г.) и фестивале Красноярская весна (2002 г.).

Как мы можем заметить, из истории находок и переводов эпитафий огромную роль в этом сыграли ученые из Финляндии. Это происходило и чисто случайно и в силу того, что рунические надписи до их дешифровки вызывали огромный интерес у ученых Скандинавии, ибо они очень напоминали собой рунические письма викингов, откуда и было дано само название этого вида письма – руническое письмо. А для финских ученых, ищущих в Сибири свои исторические и культурные корни уже с начала 18 века, эти письма вызвали особый интерес.

Есть интересные воспоминания Г. Рамстедта о его находке первых надписей на камне в северной Монголии. Монгольские проводники отказались проводить его к этим камням, так как боялись, что древние боги могут им как-то навредить. Когда Г. Рамстедт сделал запись и перевод своей первой находки – оказалось, что в ней идет речь о герое, который прославился тем, что ходил послом от своего государства во многие страны и знал их языки и обычаи, и везде достигал успеха. Эта надпись для молодого ученого (учителя финского языка) оказалась как предсказанием его будущего. Г. Рамстедт после образования независимой республики Финляндии – становится ее первым послом в Китае, Японии, Корее, Монголии, Индокитае и благодаря своим знаниям этих языков и глубоким знанием и уважением к обычаям этих стран добивается невероятных успехов в дипломатических проектах.

Есть какая-то магия в текстах, словах людей. Судьба находит и соединяет их с разными эпохами, с самыми разными человеческими персонами. И неожиданно через тысячелетия надписи древних богов начинают говорить, вызывать эмоции, отклик в душах наших современников.

Виды

Эпитафии можно разделить на три вида: 1) Надпись Бильге-кагана в честь Кюль-тегина; 2) Надпись Тоньюкука, алп Элетмиша; 3) Надписи героев и беков. Первые два вида надписей находятся на севере Монголии на реке Орхон и третий вид надписей в основном был обнаружен на юге Сибири (Тува, Хакасия, Алтай) на реке Енисей. Поэтому и вся руническая письменность древних тюрков называется в науке орхон-енисейской.

При этом енисейские надписи относят к зарождению первого тюркского каганата (5-6 в. н. э.), а орхонские надписи к периоду второго тюркского каганата (8 в. н. э.). Ученые предполагают, что само руническое письмо начало использоваться уже в начале 1 в. н. э. и только позднее стало выбиваться на камнях. По мнению археолога И. Л. Кызласова, надписи на камнях изначально использовались как символы границ земельных владельцев (такие надписи были обнаружены в некотором количестве на юге Сибири). У кочевников Евразии была развита традиция обозначения владельца скота в виде рунического знака (тамги) с древнейших времен и до самого начала 20 века.

Интересно отметить, что первый вид надписей – в честь брата правителя тюрков – полководца Кюль-тегина написан в виде прямой речи от имени самого правителя – кагана Бильге. При этом правитель тюрков называет себя сыном Неба (императором всей Поднебесной). Это означает, что в то время китайские правители являлись данниками тюркского правителя и почитали его верховным жрецом и императором всей Поднебесной. Титул сына Неба очень важен – он означает, что весь центр мира смещается туда, где находится ее верховный правитель, посредник между людьми и Небом. И в 8 в. н. э. таким человеком являлся Бильге-кагана, который не переезжает жить в Китай во дворец китайского императора (сына Неба), а остается жить в степи как кочевой правитель

по традиции своих предков и устанавливает в степи храм – центр мира, в котором он совершает церемонии верховного жреца культа Неба. И соответственно, все, что он говорит, – мы можем отнести к слову посредника самого Неба или словам исходящим от Неба (бога). Таким образом, вся надпись на камне исходит из того же источника, что и тюркская «Книга гаданий» – от самого бога Неба.

Второй вид надписей исходит от имени двух предводителей тюркского государства – советника нескольких каганов Тоньюкука и верного правителя области Алп Элетмиша. Они также написаны в виде прямой речи и обращены ко всем тюркам. Это – слова двух старейшин, мудрых советников и правителей государства.

Археологи обнаружили и у этих надписей также, как и у надписи Бильге-кагана, – присутствие храмовых сооружений, то есть и эти места являлись местами поклонений и совершения жреческих церемоний. С учетом того, что все эти места ритуальных действий были созданы приблизительно в одно время (время правления Бильге-кагана), ученые считают их единым погребальным комплексом, созданным для общегосударственных ритуальных церемоний культа Неба. По сути дела, это символы белых старцев, которые благодаря своей верности и службе дому сына Неба обретают статус небожителей. Это символы мудрых старцев-охранителей, которые из-за своего возраста могут связать человека с его предками, а из-за своего положения в обществе – донести его весть самому духу сына Неба.

Третий вид надписей принадлежит эпитафиям в честь героям и бекам. Он также ведется в виде прямой речи от имени усопшего. Такие надписи на камне найдены в большом количестве по всем Евразийским степям. Но наиболее древние и в наиболее большем количестве в Южной Сибири и Монголии. По самому своему тексту они также указывают на свою принадлежность к ритуалам культа Неба. В основном эти надписи принадлежат воинам-героям, погибшим в бою, но

есть и надписи старцев, прожившим героическую жизнь в служении своему государству. Это – песни-плачи верных вассалов государства, вся жизнь которых прошла в боях и служении своему правителю. И благодаря этому они также обретали статус небожителей, сопровождающих своего правителя и в загробном мире. Их захоронения – места поклонения духу верности, смелости, смекалке предков, а также благодаря своему статусу небожителей они являлись посредниками обычных людей с сыном Неба.

Значение: Все тексты эпитафий пронизаны одной общей идеей – божественности государства. Ради его строительства сражаются и погибают воины, служат до самой смерти чиновники, и даже у сына Неба главной обязанностью является сохранение и утверждение этого государства, данного самим Небом. Получается что сама идея государственности – божественна. И если «Книга гаданий» и надпись Бильгекагана ведутся от имени Неба (бога), то и само письмо, на котором написаны (переданы) эти слова Неба, тоже считалось божественным (небесным) знаком. И тексты всех эпитафий таким образом написаны на этом божественном письме, заключающим в себе символ государственности и воли Неба. Известно, что князья енисейских киргизов в своих посланиях к русскому царю и воеводам использовали два вида письма – монгольский и свой собственный, который был непонятен для русских переводчиков, из-за чего русские воеводы требовали, чтобы князья енисейских киргизов изъяснялись только монгольским письмом. На что киргизы отвечали что у них такая древняя традиция – писать государственные письма на своем письме. К сожалению, эти послания не сохранились. Но мы можем констатировать через эти косвенные сведения, что руническое письмо тюрков использовалось в Сибири до 18 века то есть до вхождения в состав России являлись письмом государственности.

Важность написания надгробных надписей на руническом письме заключалось в том, что благодаря этому усопший как

бы официально объявлялся небожителем, говорящим через небесное письмо. Этим занимались, по всей видимости, жрецы культа Неба – белые старцы (сяни или чаяны), которые уже при жизни назывались небожителями. Известно, что автором, записавшим текст от имени Бильге-кагана, является человек по имени Йолыг-тегин. Он был племянником Бильге-кагана и по значению его имени (Йолыг-тегин – Странствующий принц) можно предположить, что он являлся членом касты белых старцев – в Китае жрецы культа Неба (сяни) представляются вечно странствующими мудрецами, отшельниками. Таким образом, мы можем предположить, что именно каста белых старцев занималась сочинительством и написанием на камнях надгробных эпитафий древних тюрков. При этом сам сын Неба являлся Верховным жрецом культа Неба, то есть главой касты белых стариков. А это значит, что официально во главе государства древних тюрков стояли жрецы-небожители.

Театральность

Все три вида эпитафий с самого своего установления имели под собой ритуальную основу в исправлении церемоний в системе культа Неба. В самом тексте в честь Кюльтегина – сын Неба говорит о том, что этот камень с текстом и храмовым комплексом поставлен на пересечении дорог, чтобы путники, караваны, жители страны всегда могли увидеть их, прочесть эти тексты. Речь, по всей видимости, идет о Великом шелковом пути с его разветвлениями – к владению которых всегда стремились кочевники Центральной Азии. Установление такого храмового комплекса как обозначение центра мира, говорит о важности шелкового пути в эпоху государства древних тюрков. Это символ торговли, обмена, взаимного обогащения востока и запада. Эпоха династии Тан (8-9 в. н. э.) в Китае считается самой процветающей эпохой Поднебесной, во время которой одежды населения были очень пестры и экзотичны, а города Китая были наводнены

самым разнообразным людом из самых отдаленных стран и континентов. И вот центр всей этой торговли – источник всех богатств Поднебесной, был сосредоточен в степях Монголии, в храмовом комплексе Кюль-тегина, Бильге-кагана, Тоньюкука и Алп Элтемиша. И все путешественники Великого шелкового пути обязаны были поклониться в храмах Небу, предкам и великим героям древних тюрков. Они читали тексты, смотрели за ритуалами белых старцев, получали благословения, приносили жертвоприношения, молились, испрашивали будущее у гадателей культа Неба и потом продолжали свой путь. Все это выглядит очень театрально, празднично. Из самих текстов надписей видно, как важно было для руководителей древних тюрков показать, что у них есть собственная история, культура, письменность, и показать это всему миру, прямо на пересечении всех дорог и караванов. Это желание древних тюрков очень похоже на движущую силу у национальных театров Сибири в 90-е годы 20 века. И Бильге-каган и Тоньюкук в своих речах говорят о том, что тюрки, прельстившись богатством китайских городов стали жить, как китайцы, позабыли свои обычаи, культуру, язык и в конце концов стали второсортным народом или даже рабами. И вот они восстали против этого, ушли в горы, где жили их предки и стали создавать свое государство. Поэтому для них очень важно было написать свои тексты на древнем руническом письме, которое они, по всей видимости, нашли у енисейских киргизов, с которыми даже породнились (сестра Бильге-кагана была отдана замуж за Барс бека – правителя енисейских киргизов). Национальные театры Сибири были объединены с русскими театрами, спектакли в основном ставились на русском языке, пропагандировалась русская культура, язык. Поэтому, когда началась перестройка и национальные театры стали искать свои пути в развитии театра – автору этих строк при написании им пьесы о Кюль-тегине и Барс беке по мотивам надписей Орхона сразу бросилось в глаза сходство его мотивов написания с авторами этих древних текстов. Например, Тоньюкук говорит, что вырос

среди китайцев, что он был потерян и не знал кто он есть – эти чувства наверное очень четко обрисовывает положение национальных меньшинств Сибири – во многом утеравшим свой идентитет во времена советской власти.

Заключение

Руническое письмо тюрков было, по всей видимости, широко распространено среди тюркоязычных народов. Ибо именно для них в первую очередь и адресованы эти надписи. В тексте в честь Кюль-тегина главное содержание уходит на описание походов и войн, которые синие тюрки вели с другими государствами и племенами тюркских кочевников. Эти войны являлись наиболее критичными и драматичными в истории объединения всех тюркоязычных народов Центральной Азии и Сибири. И после этих побед у тюрков появляется свое государство и свой правитель, который становится сыном Неба. Поэтому храмовые комплексы и надписи на Орхоне ведущиеся от имени сына Неба и его верных помощников обращены ко всем объединенным ими тюркоязычным народам. Эти памятники, таким образом, являются как бы символами единства и призыва к сплочению всех этих кочевых объединений в единое государство.

Интересно отметить, что в самом тексте в честь Кюль-тегина Бильге-каган говорит, что мастера резчики для написания этой надписи на камне пришли из Китая. Это показывает, что создатели этого храмового текста были озабочены качеством написания рунических писем. Их не удовлетворяло то, как эти письма высекались на Енисее или других местах местными мастерами. Они взяли все древние традиции и грамматику написания этих писем, но благодаря лучшим в Китае резчикам подняли уровень исполнения написания на камне этих писем в разы – как образец для подражания.

Таким образом, авторы надписей на Орхоне показывали Китаю и всему миру, что у их государства есть свое древнее

письмо и культура его написания а с другой стороны показывали всем объединенным ими тюркским народам какова качества и эффекта может иметь их родное письмо в объединенном государстве.

Также нужно отметить, что до создания империи синих тюрок – все тюркоязычные народы Сибири и Центральной Азии поклонялись китайскому императору как их верховному жрецу, посреднику между ними и Небом, сыну Неба. Когда сыном Неба становится Бильге-каган, который переносит даже сам центр мира на Орхон – понятно, что он наследует за собой все традиции и жреческий контингент культа Неба который принадлежал китайскому императору. Но с учетом самого текста Бильге-кагана мы понимаем, что жреческий состав сына Неба составлялся из представителей жречества тюркоязычных народов – белых стариков, а также жрецов всех других народов Поднебесной, знающих тюркский язык и руническое письмо – так как сын неба (бог Неба) говорил и писал свои послания на этом языке и этим письмом. При своем восшествии на престол принц Могилян принимает новое имя – Бильге-каган (Знающий, понимающий император). В этом действии есть что-то очень театральное, словно актер меняет маску по ходу действия спектакля и становится другим действующим лицом. Почему он принял такое новое имя ? Автор предполагает, что главной мотивацией этого могло послужить знание и понимание рунического письма. Это знание было ново для бежавших из Китая синих тюрок, оно дало им чувство идентичности со своими предками и всем тюркоязычным миром.

Тексты

Введение

Наиболее древние эпитафии (находящиеся на Енисее) представляют из себя плачи усопшего героя или выдающегося бека. Он прощается со своим правителем, государством, со своими женами и детьми, со своими конями и имуществом, с луной и солнцем и т. д. Эти плачи напоминают плачи-прощания с этим миром героев сибирского эпоса. И обычно они представляют из себя женщин-богатырок, жриц культа Солнца. А в сибирских сказках эпохи каменного века, мы можем обнаружить примеры плачей-диалогов, ведущихся между жрицей и жертвой (мать и дочь). Таким образом, мы видим что сама традиция таких ритуальных плачей очень древняя и в Сибири существовала с каменного века. При этом археологами отмечено очень высокая культура ритуальных захоронений, присущих народам Сибири в тот период времени (такие примеры, как Пазырыкский курган 5 в. до н.э. на Алтае, Салбыкский курган 3 в. до н.э. в Хакасии и т. д.). Это целые огромные комплексы заупокойных сооружений, на которых проводились, по всей видимости, ежемесячные ритуальные действия, связанные с культом Солнца (на одном из таких курганов эти ритуальные действия записаны на камнях по приказу царя Антиоха – курган Немрут в Турции).

С 3 в. до н. э. из северного Китая наблюдается миграция в Сибирь тюркских племен. Постепенно смешавшись с местными народами (в основном, угро-финского происхождения), тюркские народы перенимают у них многие культурные традиции, в том числе связанные с захоронениями (киргизские курганы по своей форме – наследие более древних археологических культур). Тюркоязычные народы приносят, в свою очередь, свои культурные традиции. Например, музыкальные инструменты (гуслевидные инструменты, которые используют при исполнении эпоса, который поется при захоронениях). Героический эпос тюрков всегда был очень историчен, их можно

сравнить с китайскими историческими хрониками древних времен. Еще казахские певцы-акыны в советские времена славились своей моментальной импровизацией, когда они пели о том, что прямо сейчас видели перед собой. Это – фиксация реальной истории, которую мог подтвердить коллектив земляков. И вот мы видим, как в первые века нашей эры у тюрков при захоронениях появляются эти речи усопших героев, которые складываются из хора женщин-плакальщиц и мужчины-актера (археолог Киселев), изображающего усопшего героя и поющего песни о реально совершенных им героических деяниях, которые подтверждает хор его земляков-мужчин.

С тюрками же в Сибирь приходит и новая религия – культ Неба. И, как мы уже говорили, ранее именно ее адепты, белые старики, сочиняют заупокойные тексты усопших героев и они же их и исполняли во время ритуального действия.

Отличительной чертой Орхонских надписей является повествовательная речь сына Неба об усопшем герое – своем брате Кюль-тегине. Кроме того в речи Бильге-кагана и Тоньюкука присутствует большое количество диалогов разных персонажей реальной истории. А также в речах Бильге-кагана, Тоньюкука и Алп Эльтемиша присутствуют монологи-размышления о жизни, о народе, о государстве, воззвания к народу и своим потомкам. И это большое усложнение в текстах традиций эпитафий.

Поэзия

О том, что тексты эпитафий имеют стихотворную форму, впервые заметил переводчик А. В. Преловский. Им же было замечено сходство этой стихотворной формы со стихотворным сложением героического сибирского эпоса на тюркском языке. Это как раз и доказывает преемственность развития поэтического языка надписей от местной сибирской традиции стихосложения со времен культа Солнца. А если принять во внимание, что сибирский эпос складывался во времена, так называемых сибирских скифов, которые автор причисляет к предкам финно-

угорских народов, то в самом построении этого поэтического языка, которым написаны эпитафии, можно обнаружить сходные мотивы не только в тюрко-монгольском эпосе, но и в финно-угорском эпосе. И эту часть в надписях на камнях на основании ранее сказанного следует искать в текстах-плачах (женский хор) которые как бы сопровождают монолог-речь усопшего героя. Надо сказать, что в надписях на Енисее эти хоры плакальщиц представлены наиболее полно. Они все сопровождаются восклицанием: О горе мне (нам)! – И далее сопровождаются призывом к плачу, горю по усопшему и к переживанию горя и плача духа самого усопшего героя. В традиции угро-финских народов бытовал обычай во время исполнения плакальщицами песен брать в руки камни и как бы вкладывать в них всю грусть – эти камни относились на природу или складывались у могилы усопшего. Возможно, что именно для этого в эпоху скифов вокруг курганных насыпей устанавливались каменные ограды. И именно в этом заключалась главная причина почему древние тюрки устанавливали над могилой героя надписи на каменных плитах. Песни-плачи имели магическое предназначение – они очищали дом и души людей от чувства непереносимого горя с помощью магической поэзии, которая традиционно сочинялась с помощью импровизации.

Со временем роль плакальщиц все более начинают собой заменять белые старцы, которые уже следят за формой надписей на камнях. И в эпитафиях на Орхоне мы уже можем проследить как текст, связанный с историей героя, с историческими высказываниями других лиц, с речами-обращениями героя, намного в большей степени представлены в текстах, чем тексты, которые мы можем отнести к песням-плачам.

Руническое письмо, таким образом, представляло из себя зафиксированный магический стихотворный текст-плача по усопшему герою его сородичей и плач духа самого духа усопшего. Получался как бы своеобразный диалог, который, фиксируясь на камне, должен был служить своеобразным порталом, через который дух и сила этого героя связывалась с его племенем-народом на будущие поколения.

В надписи в честь Кюль-тегина Бильге-каган говорит, что государство возможно создать тогда, когда у народа есть герои, которые мудры и старцы которые сильны. Это очень интересное изречение, заставляющее задуматься. Действительно, герои, обладающие только одной силой, не смогут сделать правильный выбор без мудрости, а старики, обладая лишь мудростью, но не имеющие сил ее применить, оказываются бесполезны. Этот баланс необходим, и развитие этих качеств у потомков – воззвание многих эпитафий. Этому же посвящены и создание поэтического образа воина-героя и мудрого советника в героическом эпосе Сибири и в надписях на камнях. Второй поэтический образ текстов – это божественное государство. Ради его строительства, его защиты и поддержания должны объединяться все герои народа. Культивирование поэзии таких героев – запрос народа, желающего иметь свое собственное государство.

Сюжеты

Эпитафии можно разделить на две части. Это: 1) эпитафии погибших в бою воинов-героев и 2) эпитафии умерших уже в возрасте своей смертью беков-героев. При этом в обоих случаях дух умершего очень скорбит от потери своей жизни. Ему в ответ вторит как бы хор плакальщиц, который также выражают свою глубокую скорбь (то есть всех его сородичей) из-за его смерти. И чем больше скорбит дух героя, тем больше о нем и о себе скорбят его сородичи. И в этом, наверное, и заключалась идея успокаивания метущегося духа. В эпитафиях Тоньюкука и Алп Эльтемиша уже нет этой скорби и сожаления в речи духа усопшего. Его речь спокойна, уравновешенна и полна достоинства. Хор сородичей-мужчин в этих надписях как бы подтверждает все те геройские исторические поступки, которые совершены этим героем.

А вот надписи в честь Кюль-тегина исследователями выделяются особо. В ней скорбь, которую выражает Бильге-каган по своему брату, сродни песням-плачам женского хора енисейских

эпитафий. В то же время в ней мы находим и хор мужчин-сородичей, подтверждающих героические подвиги его брата. И в то же время впервые появляется роль прямой речи, которая ведется: во-первых, не от лица умершего духа, во-вторых, от лица живого человека (его брата), в-третьих, эта речь ведется от лица сына Неба (верховного жреца и императора Поднебесной) и, в-четвертых, эта речь ведется от лица самого Неба (бога культа Неба). Из этого мы можем заключить, что изначально эту речь мог произнести сам Бильге-каган, а в дальнейшем эту роль мог представлять следующий за ним верховный жрец и император тюркского государства. А еще через какое-то время эту роль, возможно, перешла обычным жрецам (белым старикам).

Интересно, что роль скорбящего умершего духа в этом случае принимает на себя живой его родственник. Получается что страха перед духом умершего героя среди его сородичей уже нет. Они больше обеспокоены состоянием скорби его живого брата и все силы прилагают для успокоения его духа. Возможно это происходит в силу развития мировоззрения культа Неба, когда главным становится единый бог – Небо, с которым и связана вся жизнь человека. И страдания, переживания, скорбь и радость живого человека становятся главным объектом внимания жречества. Вспомним тут, что в своей статье о «Сибирской сказке» автор уже рассматривал одно из главных занятий белых стариков – рассмотрение бытовых и анимистических сказок и их составление под углом мировоззрения культа Неба, что предполагало под собой юмористическое отношение к старым верованиям и культам.

И в данном случае – страху перед умершими духами. Действительно, страх вызывал больше всего живой правитель, чем мертвый, и бояться следует в этом мире только воли Неба и его сына – императора Бильге-кагана.

В такой парадигме, по мнению автора, и развивался сюжет эпитафий. И такая сюжетная линия, в которой главное действующее лицо живой человек – по сути дела создавало театральную пьесу жречества культа неба. Если мы поставим

вместо роли буддийского монаха – жреца белого старика в театре Но, который скорбит об умерших духах прошлых культов и помогает им найти путь успокоения в буддийской вере – молясь за них, то мы увидим что именно о таком театре Центральной Азии и пишет японский исследователь Гундзи (под влиянием которого и возник собственно театр Но).

И этот театр был вначале ритуальным театром храмов культа Неба (японский синтоизм), а в дальнейшем был доработан в придворный светский театр с буддийским мировоззрением.

Персонажи

Персонажи эпитафий очень разнообразны. Они представляют в основном героев-мужчин. Это время суровых воинов выстроившихся в иерархической лестнице государственной машины. В енисейских эпитафиях это: исполнители приговоров суда, приказной судья, военный правитель области, военачальники, полководцы, главы племен, смотритель скота, чиновник доверенный государства, сокольничий, великий воин, придворный, служащий государя, смотритель рогатого скота, посол и т. д. При этом женский хор плакальщиц в этих надписях изображает из себя: жен, наложниц, рабынь, матерей, сестер, бабушек усопшего героя. Женщины часто называются ланями, дочерьми богини Умай (матери Земли). Мужчины именуются волками, барсами и сынами Тенгру (отца Неба).

В орхонских надписях список персонажей еще более расширяется: советник кагана, главнокомандующий войск, верховные правители племен, правители городов, китайский император, глава десяти тысяч, высокий титул, каган, князь, старейшины, лазутчики, вельможа с правами, наместник кагана, китайский военачальник, младшие члены семьи кагана, правители крепостей, посланцы китайского императора, хранитель печати и т. д. Появляются и женские персонажи: мать Бильге-кагана – Ильбильге хатун, сестра кагана, выданная

замуж за правителя енисейских киргизов Барс бека, хатуны – женщины высокого происхождения. При этом в дополнении к женскому хору в орхонских надписях появляется и мужской хор, и он, по всей видимости, представляет из себя уважаемых земляков – свидетелей происходивших событий описываемых в тексте, знающих предков и историю тюрков. Но кроме этого появляется совершенно новый персонаж, никогда ранее не упоминаемый – автор надписей, записавший со слов кагана его историю (Йолыг-тегин, племянник Бильге-кагана). Упоминаются также такие персонажи, как китайские резчики, сделавшие надписи на камне и представители разных соседних стран, прибывших на погребение Кюль-тегина с перечнем их имен и титулов.

Всех персонажей енисейских эпитафий если их разделить по лагерям, то получится: 1) лагерь государства героев во главе с их государем; 2) лагерь, окружающий это государство со всех сторон от врагов; 3) лагерь бога Неба и других божеств, являющихся нейтральным. Сверхзадачей эпитафий в этом рассказе является привлечение на свою сторону лагеря божественных сил, показ, что герои этого государства не жалеют своих жизней и всех своих сил ради истинного свершения воли Неба.

В орхонских эпитафиях мы можем сделать следующее распределение лагерей: 1) сын Неба и его герои; 2) китайские враждебные силы; 3) тюркский народ; 4) боги Неба и Земли; 5) окружающие тюрков неродственные враги-племена; 6) окружающие тюрков родственные народы – враги.

Как мы видим, в этих надписях многообразие персонажей и их принадлежность к разным лагерям увеличиваются в разы. Главными полярными силами здесь выступают тюркские каганы и китайские императоры, борьба которых рассматривается в многовековом историческом промежутке времени. Их борьба идет за сердца тюркского народа, за благословение Неба и Земли, за дружбу соседних стран и покорность родственных племен-народов. Победа в этой борьбе в конце концов приводит к тому, что тюркский каган обретает статус сына Неба.

Заключение

При написании автором театральной пьесы (Слеза огня) по мотивам надписи в честь Кюль-тегина, им было замечено как бы особое отношение, связывающее тюркских правителей с правителем енисейских киргизов Барс беком. В истории Саяно-Алтая принято считать, что этот персонаж являлся первым независимым правителем этого региона. Именно его в надписях Орхона Бильге-каган называет самым сильным и опасным противником синих тюрков. Он был женат на сестре Бильге-кагана и Кюль-тегина и имел потомство. Мало того, в храмовом комплексе в честь Кюль-тегина самым большим балбалом (камнем, обозначающим убитых в бою врагов Кюль-тегином) является изображение Барс бека. Поэтому мы можем констатировать, что тема войны тюрков с енисейскими киргизами является по сути дела самым центральным событием надписей. Описание похода тюрков через заснеженные горы Саяно-Алтая присутствует в трех орхонских эпитафиях – в честь Кюль-тегина, в честь Бильге-кагана и в честь Тоньюкука. Вероятно, этот поход и победа тюрков над енисейскими киргизами стало решающим событием в борьбе тюрков за господство в Южной Сибири и Центральной Азии. Это господство было объективной закономерностью выживания кочевников в борьбе с могущественным императором Китая. Но в надписях мы можем прочесть какое-то чувство сожаления о предательстве Барс бека, которому они верили, доверяли и даже отдали в жены свою сестру-принцессу. И вот эта обрисовка завуалированных чувств правителей тюрков создает в тексте надписей как бы невидимый нами конфликт между долгом правителей и всем тем, о чем они говорят в своих обращениях и их чисто человеческими чувствами, отношениями.

Именно об этом конфликте автором и была написана пьеса, в которой дружба Кюль-тегина и Барс бека вступает в противоречие с политикой их государств. Но была ли эта идея изначально задумана Бильге-каганом или ее уже добавил автор текста Йолыг-тегин – мы не можем знать. А вот то, что древние тюрки

даже в мелочах придерживались достоверности и историзма, нам известно доподлинно. Поэтому можно утверждать, что эти чувства сожаления действительно имели место у реально живших героев этих надписей, а вот как они были затем оформлены – это уже другой вопрос. Возможно, что этот литературный ход опирается на древнюю традицию тюркских надписей. В енисейских эпитафиях чувство сожаления героя – одно из главных тем. Там это чувство сожаления связано с уходом героя из этой жизни. В орхонских эпитафиях сожаление о смерти почти отсутствует. Но сам поэтический ход, возможно, остался с переносом его на сожаление героя о его межличностных отношениях, чувстве обиды и предательства и так далее.

Во всяком случае перед нами благодаря этим конфликтам раздирающих чувства героев изнутри – вырисовываются полнокровные реалистические персонажи истории.

Как показала сама практика постановки пьесы автора (Слеза огня) в Хакасском национальном театре в 1993 г. (режиссер Э. М. Кокова) – персонажи этих надписей явились прекрасным материалом для театрального коллектива при создании ими театральных ролей. Ибо, несмотря на все слабости самой пьесы автора, их восполняли прекрасный язык, образы и характеристики героев, выбитые на камнях Орхона в виде надписей поэм древних тюрков.

Театр масок древних тюрков

Введение

Так же, как исследователи кукольного театра пишут о том, что теневой театр зародился в среде кочевников Центральной Азии (этот вид театрального искусства автор рассмотрел в своих статьях о миниатюрах к поэме «Шах намэ» 1333 г. и в статье о гадательной книге древних тюрков) – исследователи восточного театра масок в своих работах ссылаются на то, что зарождение театральных масок пришло от ритуальных действий народов Центральной Азии (имеются в виду театральные

маски Японии, Кореи и Китая). И когда мы говорим о масках Центральной Азии, то, конечно же, это главным образом маски Тибета и Монголии. И все это связано с буддийской религией. Но, как пишут исследователи (Л. Н. Гумилев), буддизм взял на вооружение костюмы, маски, ритуальные действия древней тибетской религии Бон (тибетского шаманизма, то есть культа Солнца). И давно уже было замечена схожесть в костюмах и масках Тибета с костюмами и масками сибирских шаманов.

Как рассмотрел автор этих строк в своей статье «Театральность масок Сибири», у древних тюрков было развито два вида масок: 1) реалистические, сделанные со слепка умершего человека; 2) демонические, связанные с ритуалами плодородия, удачной охоты и войны. Реалистические маски стали известны благодаря археологическим находкам в Южной Сибири (Таштыкская культура). Демонические маски стали известны благодаря миниатюрам 10 века, изображающих тюркские ритуальные танцы, которые, по мнению ученых, относятся к периоду, когда тюрки жили на Алтае, то есть опять же в Южной Сибири. Таким образом перед нами два вида масок существующих в религиозной практике древних тюрков во времена создания енисейских эпитафий на надгробных камнях. При этом, так же как и в Тибете, – в Южной Сибири происходил процесс поглощения новой религией тюрков (культ Неба) старой религии (культ Солнца) и, соответственно, использование в ритуалах культа Неба – масок культа Солнца. И, по всей видимости, демонические маски тюрков – это и есть наследие древних религий Сибири, уходящих своими корнями в эпоху каменного века. А вот реалистические маски – продукт философии культа Неба, когда сам человеческий образ начинают сравнивать с образом бога.

В енисейских эпитафиях в текстах нашлось как бы место для старого культа Солнца – хор женщин плакальщиц и нового культа Неба – речь усопшего героя, реального исторического лица со своей написанной историей, желаниями, чувствами. И в этом же синтезе, по мнению автора, происходило и вы-

ступление жрецов, исполняющих эти тексты в погребальных церемониях. Маска усопшего героя – исполнялась в реалистической манере и надевалась на голову жрецам-актерам, изображающим дух умершего. А хор женщин-плакальщиц одевал на голову маски изображающие ланей, а хор мужчин-сородичей одевал маски с изображением голов барсов или волков. Маску умершего героя затем клали на его лицо или укладывали рядом с телом и подвергали сожжению. Так эти маски и дошли до наших дней, и были обнаружены археологами. Масок же животных в этих захоронениях обнаружено не было (в курганах эпохи сибирских скифов обычно находят обильное количество масок и фигур животных).

Маски

В орхонском храмовом комплексе в честь Кюль-тегина археологами найдено и сделана затем реконструкция скульптур. Внутри храма находились две головы скульптуры изображающие в реалистической манере Кюль-тегина и его жены. По мнению автора, эти скульптурные головы – наследники традиции изображения усопшего героя в реалистической манере в виде маски или скульптуры, существовавшей в Южной Сибири и используемой именно в погребальных комплексах.

У входа в храм Кюль-тегина стояли две статуи баранов. В статье о «Сибирском эпосе» автором по рисункам погребального комплекса на Тамире было сделано предположение, что жрецы культа Солнца одевали маски горных баранов в знак того, что олицетворяли себя с этими животными (жертвы богу Солнца, живущими как и жрецы в снежных горах – место обитания богов). По всей видимости, во время церемонии сожжения и погребения тел Кюль-тегина и его жены жрецы в масках горных баранов изображали из себя сопровождающих их души лиц в мир богов.

Вдоль аллеи, соединяющей храм Кюль-тегина и ворота ограды, стояли скульптурные изображения предков. По

мнению автора – это изображение группы жрецов в масках предков Кюль-тегина, которые сопровождали его дух и дух его жены до границы земель обитания богов, до передачи их жрецам в масках горных баранов.

За оградой и рвом с водой, вдоль дороги в сторону востока были установлены 169 каменных балбалов – полускульптурных изображений всех убитых в бою врагов Кюль-тегина. По мнению автора, именно такое количество жрецов в масках изображающих поверженных врагов, сопровождало маски Кюль-тегина и его жены до рва с водой окружающего храм и, по всей видимости, символически обозначающем реку Смерти.

Стеллу с надписями в честь Кюль-тегина сверху украшает выбитый рисунок дракона, а сама стела установлена на скульптурном изображении черепахи. Рисунок дракона – традиционное изображение бога Неба и его сына. Черепаха – одно из обозначений Матери-Земли (долголетие).

Во время выступления сына Неба (Бильге-кагана) или жреца в маске, изображающей Бильге-кагана – перед этими символами Неба и Земли им совершались какие-то жертвоприношения на алтаре. При этом возможно что маска сына Неба имела и вид дракона.

Как мы помним, в текстах надписей Орхона действует множество действующих лиц, ведущих диалоги и монологи. С учетом рисунков тюркских миниатюр в которых на разных ритуальных действиях изображены жрецы в масках демонов-псов, можно предположить, что все персонажи текста надписей изображались в масках волков. Они вели все диалоги и монологи по ходу действия этого ритуального спектакля. А маска Кюль-тегина совершала действия с изображением боя и победы над врагами масками (169 масок). Тюркские и монгольские кочевники очень любили смотреть действия о боях и победах своих предков. Об этом говорят исследователи китайского классического театра. И возможно, что надписи Орхона являлись одним из примеров театрального изображения таких сюжетов.

Песни

Известно из тех же китайских источников, что эти сценки из эпоса и из истории предков тюрками и монголами исполнялись в песенной форме. И поэтому у автора есть предположение, что и надгробные надписи во время их сценического исполнения жрецами-актерами исполнялись в песенной манере. А с учетом того, что сама рифма эпитафий героям написана в том же размере, что и тексты героического сказания тюрков (А. В. Преловский), можно сделать также предположение что и исполнение песенное этих эпитафий было близко к песенному исполнению сибирского эпоса.

Сибирский эпос традиционно исполнялся на похоронах, что само по себе уже сближает эпитафии надгробных камней с этим видом искусства. Кроме того, герои эпоса назывались героями-предками народа, а голос этих героев (традиционное горловое пение) – назывался голосом богатырей-предков. Таким образом, мы видим, что песенное горловое исполнение связывается с предками – то есть с уже усопшими героями. А это значит, что текст эпитафий, который ведется от имени усопшего героя также должен был вестись с помощью песенного горлового исполнения.

При этом в исполнении эпоса в Южной Сибири сохранилась традиция: вначале декламация текста, а затем пение этого текста горловым голосом. Получалось, что сказитель как бы в обычной понятной речи обращался к зрителю, а затем пел этот же текст непонятным горловым пением – голосом предков-богатырей. И получалось, что сказитель выступал в роли переводчика того, о чем говорили предки-герои в своих эпических историях.

Сказитель – выступал в роли посредника между двумя мирами. Это заставляет нас предположить, что декламация текста изначально существовала, как разъяснительная речь перед зрителями ритуального действия того, о чем будут петь сейчас перед ними в масках предков герои эпоса. В этом от-

ношении на тексты эпитафий можно взглянуть, как на разъяснительный текст для зрителей ритуального театра масок.

В сюжете театра Но разъяснительную часть текста декламирует, проговаривает хор. В античном театре Греции часто текст хора идентичен тексту актера. Поэтому мы можем предположить, что и в сценическом действе масок древних тюрков роль сказителя, объясняющего зрителям о происходящем также выполнял хор. При этом женский хор плакальщиц мог выступать с исполнением ролей и описаний врагов тюрков, а мужской хор земляков – роли героев-тюрков и описание тюркского лагеря. Ибо с древнейших времен в культе Неба Китая – женское начало ассоциировалось с темным началом, отрицательным и негативным, а мужское в свою очередь со светлым началом, положительным. Кроме того, как мы уже рассмотрели ранее, хор женщин выступал в масках ланей, а хор мужчин в масках барсов или волков. Поэтому все действие истории и побед тюрков на сцене выглядело как охота барсов или волков на ланей. В своей статье о «Сибирских сказках» автор уже рассматривал песни хора собак или волков в ритуальных действиях эпохи каменного века Сибири. В театральном действе древних тюрков мы можем проследить продолжение этих древних традиций песенного исполнения. Хотя в эпоху матриархата жрицы представляли из себя маску барсов (образ Матери-Земли).

Костюмы

Монгольский исследователь искусств Н. Цултэм при описании тюркских миниатюр говорит, что демонические существа в них представляют из себя изображения каких-то антропоморфных существ, сильных на вид, свирепых по нраву, ловких и быстрых, одетых в человеческие одежды, передники, с браслетами на руках и ногах. Из цветов преобладают красный, синий и коричневый.

Но на некоторых рисунках этих миниатюр мы видим эти

же существа (в таких же позах), но без масок. И это люди совсем не молодые, а скорее, белобородые старцы. По мнению автора, это и есть белые старцы – жрецы культа Неба, которые и занимались организацией и выступлением в ритуальных действиях древних тюрков. В описании этих жрецов мы видим наличие браслетов на руках и ногах. Это также говорит нам о традиции ношения китайскими жрецами культа неба нефритовых браслетов на руках и ногах для усиления их жизненной силы. На этих же тюркских миниатюрах мы видим, как эти белые старцы в масках сидят и музицируют на музыкальных инструментах, исполняют танцы борьбы или сражений на мечах, изображают охоту, захват лошади, невесты и так далее. В своей статье «Театральность масок Сибири» автор этих строк сделал предположение что все эти действия жрецов на миниатюрах воспроизводят круглогодичные ритуальные действия тюркских кочевников Алтая. И было бы резонно теперь предположить при рассмотрении орхонских эпитафий, что именно на такие обрядовые действия предков могли опираться белые старцы при создании общетюркских государственных ритуалов, которые и описываются в храмовых комплексах Орхона. Поэтому, несмотря на историчность и реалистичность текстов героев, жрецы продолжали использовать маски и костюмы своих предков, которые уходят своими корнями в культ Солнца и культ хищников. А с учетом того, как белые старцы скептически относились к старым религиям, мы должны понимать, что уже в ту эпоху все эти маски и костюмы использовались в чисто театральных целях, с целью создать и показать связь синих тюрков со своими далекими предками и к сплочению государственности на основе общетюркских древних обрядовых традиций.

На миниатюрах видно, что жрецы выступают без обуви, на босу ногу, их тело по пояс обнажено – бедра прикрывает набедренная накидка-передник, на плечи наброшена длинная рубашка, видный халат. Цвет костюма красно-синий. Надо сказать, что сама форма и цвет этой одежды напоминает собой костюм традиционной монгольской борьбы. Возможно,

что этот костюм – реликт в монгольской культуре, оставшийся от жрецов культа Солнца. Цвета одежды, по всей видимости, символизировали цвет солнца на небе.

А вот костюмы белых старцев во время жертвоприношений небу всегда представляли из себя халаты белого цвета и белого же цвета колпаки (Н. Ф. Катанов). Белые одежды, возможно, и создавали само название жрецов – белые старики.

Одно из последних проявлений культа Неба в Южной Сибири можно назвать религиозное движение на Алтае под названием белый бурханизм в начале 20 века. Жрецы бурханизма также одевались в белые одежды и даже ездили на белой масти конях.

Заключение

Анализируя тексты надгробных эпитафий Енисея и Орхона, мы заметили присутствие в театральных формах, лежащих в основе этих текстов, следующие элементы, присущие театру: 1) наличие автора; 2) наличие актера-жреца, изображающего реального живого человека; 3) наличие театрального хора, изображающего действующие лица, повествующего о происходящем на сцене, дающего комментарии происходящего; 4) наличие разнообразных масок, используемых в действии, зооморфных у хора и реалистических у актера-жреца; 5) наличие историзма в сюжетах, что делало отрыв этого действия от традиционных ритуальных действий в сторону светского представления; 6) наличие определенного песенного и декламационного исполнения текста; 7) наличие определенных костюмов, предназначенных для театрального эффекта; 8) наличие специальной храмовой сцены и зрителя, к которому обращены тексты эпитафий; 9) наличие у хора музыкальных инструментов для сопровождения театрального действия; 10) наличие в тексте внутреннего драматического конфликта, борьбы противоположных лагерей, позиций, мнений и взглядов; 11) наличие разнообразных полнокровных характеров,

присущих главным ролям этих действий; 12) наличие развития этих ролей-персонажей во времени и пространстве этого сюжета; 13) наличие группы людей профессионально занятых в этих выступлениях – касты жрецов белых стариков.

Археологами были обнаружены по всей территории Центральной Азии разнообразные храмовые комплексы относящиеся к эпохе велико державности древних тюрок. Их объединяет общее архитектурное построение – наличие множества колонн, водного арыка, прямоугольного строения, огня-алтаря в центре храма, раскраска стен сюжетами историй, длинной аллеи, выложенной из камней изображающих поверженных врагов. Исследователи обычно относят эти храмы к эпохе распространения у тюрок зороастризма. Но аналогичный храмовый комплекс на Орхоне – все относят к эпохе культа Неба. Поэтому мы можем предположить, что зороастризм пришел к древним тюркам в уже готовые храмы культа Неба. И изначально эти храмы мы можем считать первыми строениями, в которых разыгрывались жрецами культа Неба истории и эпос предков древних тюрок. Эти храмы начали появляться с момента, когда стала оформляться изобразительное отображение образа строительства государственности. И главной целью этого древнего театра масок тюрок была идеологическая пропаганда этой государственности. Новые религии пришли в храмы культа Неба, новые жрецы стали создавать и исполнять свои ритуальные действия в них. Но и через тысячелетия эпитафии на камнях волнуют нас своей искренней верой в особую судьбу народа, рожденного Отцом-Небом и Матерью-Землей.

Содержание

Предисловие.....	3
КУКОЛЬНОСТЬ МИНИАТЮР РУКОПИСИ ПОЗМЫ	
«ШАХ НАМЭ» 1333 г.	5
Введение	5
История рождения поэмы	7
Заключение.....	18
ОБРАЗ КУКЛЫ В УГРО-ФИНСКИХ СКАЗКАХ СИБИРИ	
Игра со смертью	21
Введение	21
Куклы смерти	22
Общение со смертью	25
Песни смерти	26
Заключение	28
Театральность сибирской сказки	30
Введение	30
Сказочник	30
Развитие сюжетов.....	32
Заключение.....	33
СИБИРСКАЯ СКАЗКА (ТЕАТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)	
Магические сказки	35
Введение	35
Истоки	36
Мелодии	42
Текст песен	45
Заключение	48
Исторические сказки	50
Введение	50
Исполнители	53
Сюжет	56
Инструменты	60
Заключение	63
Бытовые и анимистические сказки	64
Введение	64
Структура	68
Связанность героев	69

Функции	72
Заключение	74
Театральность сказки.....	76
Введение	76
Драматичность	78
Сказки в театрах Сибири	81
Сценичность	83
Заключение	86
 СИБИРСКИЙ ЭПОС (ТЕАТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)	88
История сибирского эпоса.....	88
Введение	88
Слои эпоса.....	89
Анализ слова Абыс	98
Театральная история эпоса.....	106
Заключение	112
Текст эпоса	112
Введение	112
Драматичность текста эпоса	114
Сюжеты эпоса	117
Персонажи (действующие лица) эпоса	122
Заключение	125
Исполнители эпоса.....	127
Введение	127
Исполнители эпоса и их артистичность	128
Музыкальные инструменты исполнителей	132
Костюмы исполнителей.....	136
Заключение	139
Зрители и слушатели эпоса.....	140
Введение	140
Артистичность зрителей эпоса.....	142
Помещения для зрителей.....	144
Ритуальность и зрители.....	147
Заключение	150
 УХОДЯЩИЕ ПИСЬМЕНА (ЫРЫХ ПИЧИК) (ТЕАТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)	153
История вопроса.....	153
Введение	153
Название книги	154

Персонажи книги.....	158
Конструкция	161
Заключение	164
Текст книги	166
Введение	166
Слои текста	167
Значение текста	170
Дидактика текста	174
Заключение	176
Театральность книги	177
Введение	177
Шаманское действо.....	179
Театр «Карагез»	181
Сибирский эпос.....	183
Заключение	184
Исполнители и зрители	186
Введение	186
Исполнители	187
Зрители.....	189
Место	190
Заключение	192
 ЭПИТАФИИ НА КАМНЯХ (ТЕАТРАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ).....	195
История вопроса.....	195
Введение	195
Виды	197
Театральность	200
Заключение	202
Тексты.....	204
Введение	204
Поэзия	205
Сюжеты.....	207
Персонажи.....	209
Заключение	211
Театр масок древних тюрок.....	212
Введение	212
Маски	214
Песни	216
Костюмы	217
Заключение	219

Карим Владимирович Чарков

**СИБИРСКИЙ ЭПОС
(Театральный анализ)**

*На 1 стр. обложки рисунок Иво Габбианелли к афише
спектакля Сон Маннергейма в новогоднюю ночь в Тибете*

Компьютерное обеспечение: *Дувакина Н. М.*

Оформление по материалам INTERNET

Подписано в печать 06.07.2023. Формат 60х90 1/16.

Усл.печ.л. 13,95. Уч.-изд.л. 14,00. Тираж 50 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

e-mail: ninelk@ya.ru

