

ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ
ИМ. Н.Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМ. Г. ИБРАГИМОВА
АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА: КОНТАКТЫ И КОНТЕКСТЫ

Казань
2020

УДК 79
ББК 85.3
389

*Печатается по решению Ученых советов
Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН
и Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

Ответственный редактор С.И. Рыжакова
Составление и редакция С.И. Рыжаковой и Р.Р. Султановой

Рецензенты:

Данченкова Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения (г. Москва);
Руденко Константин Александрович, доктор исторических наук (г. Казань).

389 Зрелищные искусства: контакты и контексты: Сборник статей и эссе / отв. ред. С.И. Рыжакова; сост. и ред. С.И. Рыжаковой и Р.Р. Султановой; Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 272 с.: ил. (Серия «Этнография, история и культура зрелищных искусств мира». Вып. 1).
ISBN 978-5-93091-323-1

Очевидно, что наш мир, переживающий бум визуализации, одновременно становится все более «звучащим», «представляющим», «изображающим». Исследованием этого феномена занимается антропологическое направление performance studies. Речь идет, прежде всего, об «исполнительстве» в широком смысле слова. С одной стороны, это театр, музыка, танец, игра, спорт (нередко расширяющие свои границы, обретающие политическое, социальное измерения – флеш-мобы, театрализованные уличные акции). С другой стороны, это этикет, церемониал, ритуал, включающие в себя кинестетические особенности общения, публичное поведение людей, особенно в его символическом измерении, когда речь идет о коммуникативных, экспрессивных жестах.

Подготовленный по материалам секции «Этнография исполнительского искусства: общение и связи в мире музыки, танца, театра и игры» XIII Всероссийского Конгресса этнологов и антропологов (Казань, 2–6 июля 2019 г.), состоявшейся в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, сборник статей раскрывает проблемы контактов и взаимосвязей в мире зрелищного искусства. Представленный широкий диапазон культур и обществ позволяет понять те социальные функции, которые играли и играют театр, музыка, танец в разных обстоятельствах и контекстах. Статьи дополнены иллюстративным материалом.

УДК 79
ББК 85.3

ISBN 978-5-93091-323-1

© Институт этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 2020
© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2020
© Коллектив авторов, 2020

ПРЕДИСЛОВИЕ

Все зеркала мира.

Зрелищные искусства: контакты и контексты¹

Светлана Рыжакова

– О дети мои, да разве я сочиняю?! Я в жизни ничего не придумал сам. Я просто выражаю то, что дарят мне река, водяная ряска, дорожная пыльнь, букашки и гусеницы, вспоминая притом забытое имя, бывлые услады.

– Но разве в болотной ряске и гусеницах есть музыка?

– Когда я провожу смычком по струнам, я все равно что рассекаю мое кровоточащее сердце. Мои занятия – всего лишь строгий уклад жизни, в которой нет места безделью и пустым забавам. Я исполняю не музыку. Я исполняю мою судьбу.

Pascal Quignard. Tous les matins du monde
(Паскаль Киньяр. «Все утра мира»)

Искусство – это всегда пространство впечатлений. Одно из самых сильных впечатлений от магии и силы мастерства я испытала в Индии, в Дели, на концерте, организованном институтом *Гандхарва махавидьялаяя*: в 2009 году отмечался его 70-летний юбилей в известной аудитории Камани. Концерт был не публичный, приглашались преподаватели и студенты. Как это бывает и на знаменитой *Dover lane music conference* Калькутты, здесь присутствовали музыканты высочайшего уровня, и в воздухе чувствовалась смесь чего-то «мафиозно»-цехового, богемного и одновременно подтянутого: каждый из артистов ведь практикует труд и дисциплину, хотя каждый – по-своему. На публичном концерте хорошо видны статусы и отношения, в которых находятся все участники:

¹ Работа над текстом выполнена в рамках НИР С.И. Рыжаковой в Институте этнологии и антропологии РАН. Полевые исследования шли в рамках проекта «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почитания и художественного начала в индийских артистических традициях», грант РФФИ № 18-09-00389.

кто кого и как приветствует, кто как держится на сцене, кто выходит последним, кто сам несет свой инструмент, кому его приносят.

Сангит самрат, «император музыки», певец Джасрадж, несомненно, был гвоздем программы. Ныне он занимает место, подобное великому Тансену, придворному певцу при дворе Акбара. Да и происходит он, кстати, из семьи наследственных музыкантов, живших и игравших при дворах правителей. Джасрадж был в ударе. Он исполнил воззвание к богу Ганеше, потом вошел во вкус, начал виртуозно двигаться по звуковой шкале – *сантаку*. Уподобившись гимнасту, он голосом словно исполнял пируэты, прыжки, повороты и сальто, то становился «дайвером», «ныряющим» в глубины звучащего мира, то «пилотом», поднимающимся в стратосферу. Я подумала – неслучайно в древней Индии музыканты, акробаты и фокусники находились в одной социальной категории, а нередко и жили и работали вместе: они многому друг у друга научились. Качаясь на волнах этого безбрежного раскинутого перед нами океана музыки, я вдруг услышала, как Джасрадж породил один особенно упругий и округлый звук, и пустил его в пространство, раскинувшееся перед нами всеми. Я увидела, что звук этот – шар, направляемый умелой рукой, но одновременно и влекомый невидимой, но очевидной силой – покатился вперед, расширяясь и частично растворяясь в светлеющем пространстве, раздвигая горизонт. Зрение мое обострилось и прояснилось, и я ясно увидела особый мир – он с одной стороны не отличался от обычного, но с другой был иным, грандиозным. Шар-звук улетал куда-то в бесконечность, уходил за пределы видимости, словно заходящее солнце, и наконец исчез, затих. Вокруг словно бы воцарились сумерки и тишина, в которой однако чувствовалась полнота, присутствие, и даже какое-то подспудное движение: развитие не заканчивалось. Кажется, все впали в какое-то оцепенение, летаргию, сон, медитативное состояние. И вдруг шар-звук «вынырнул» сзади! Он словно совершил «облет» земного шара, почтительно «описав» его, словно паломник обходит святыню, и вот теперь возвращается в точку своего рождения. Зал ахнул и зааплодировал! Шар возвращался, уплотнялся, делался все более осязаемым; Джасрадж «вернул» его себе и растворил в завершающих звуках, строивших архитектуру всего исполнения той раги. Прошел час? Или три часа? Или год? Или вся жизнь? Не важно. Певец совершил чудо преодоления смерти: он породил новую жизнь, которая – словно в известном трюке Мангового де-

рева – вырастает на наших глазах, цветет, плодоносит, и увядает, но затем певец воссоздал ее, вернул из небытия. Тогда я удостоверилась, что, как и «в старые времена», музыканты могут преобразовывать мир вокруг себя, совершая чудеса и делая невозможное.

В тот вечер я ясно увидела, как звук может обретать видимые очертания, становиться предметом, архитектурным зданием и создавать миры. Индийская классическая музыка в самых высоких своих проявлениях остается ремеслом, похожем на медицину и способным творить чудеса.

Я также поняла сущность двух задач искусства, которые всегда работают вместе: **выражение** и **отражение**. Пристально вглядываясь в мир вокруг, ты обнаруживаешь его связь с твоим «внутренним» пространством. Зеркало, возвращающее твой взгляд к себе, и магическое стекло, дающее возможность лучше видеть вовне. Увеличительное стекло, телескоп и микроскоп. Camera lucida. Camera obscura.

Инструмент, голос, тело музыканта, актера или танцора, как и холст художника, скульптура ваятеля нужны для выражения и для отражения: состояния, настроения, реальности, мечты, знания, мысли.

Зрелищные искусства, древняя область проявления человеческого, выполняют разнообразные социальные и культурные функции. Это развитие когнитивных способностей, воображения, языка и речи, телесного движения, памяти. Одно из важнейших свойств всех зрелищных искусств – их коммуникативные особенности: здесь формируются такие социальные роли как «актеры», «игроки», «представляющие» и «зрители», «аудитория», здесь отрабатываются условия игры и представления, оттачивается абстрактное мышление, а мир идей становится связанным множественными и сложными связями с мирами вещей, движений и действий.

В то время как представление вообще, игра, музицирование, «танцевание», физическая активность универсальны и присущи самым разным из живых сообществ, конкретные виды театра, музыки, танца и спорта появлялись в определенных исторических обстоятельствах. Они обладают огромным числом социальных, культурных, экономических, политических контекстов.

В древнеиндийской театральной теории существует легенда о происхождении сценического искусства. Оно имеет высокое, небесное происхождение и было создано Брахмой как специфическое отражение реальности, для того, чтобы показать «все дела этого мира». В мир людей театр сошел посредством мудреца

Бхараты; человеческими усилиями повторяются действия, совершенные первоначально на небесах, в царстве Индры. Театр, таким образом, предстает здесь как зеркало мира, как его двойник, тень. Смысл же этого отражения заключается в обострении восприятия и размышления, в пробуждении одновременно эмоционального вчувствования и логического мышления обо всем, происходящем во времени, то есть о вещах возникающих и проходящих.

Сегодня наш мир переживает информационный взрыв, частью которого является бум инвизуализации: зрелищность нарастает. Новые средства коммуникации, сопровождающие большинство современных людей, переводят потоки информации в двигающиеся образы или дополняют их «звучащим», «представляющим», «изображающим» материалом. Экранная культура стала неотъемлемой частью повседневности [Разлогов 2012]. Перевод множества типов текстов и образов в формат экрана и дальнейшее использование экрана как инструмента, посредника или даже самостоятельного артефакта, создают новые исследовательские темы и проблемы. Новые формы визуальности сочетаются со старыми, которые демонстрируют большую гибкость, приспособляемость, подчас умеют возрождаться.

Одной из обширных сфер визуальной культуры является исполнительское искусство. Исследованием этого феномена занимается антропологическое направление перформанса (*performance studies*) – английский термин, которому трудно найти точный и адекватный аналог в русском языке см. [Рыжакова, Сироткина 2017]. Речь здесь идет прежде всего о представлении, и в этом слове содержится отчетливый коммуникативный смысл: игра (разыгрывание), изображение, явление (проявление) происходят между условно говоря «актерами» и «зрителями». Так, в теории индийского театра подчеркивается, что именно пространство между залом и сценой, невидимая область, где перемешиваются эмоции – *расы* – оказывается тем местом, где представление осуществляется; все остальное же оказывается инструментами, сегментами, которые могут лишь поспособствовать таинству порождения и истечения, передачи эстетического чувства; см., в частности [Ghosh 1992: 7–9].

Другой важнейшей особенностью исполнительского искусства является динамический, двигательный аспект: сюда можно отнести все эстетические и коммуникативные формы движения

из обширной области двигательной культуры [Сироткина 2018]. С одной стороны, это театр, музыка, танец, игра, спорт (нередко расширяющие свои границы, обретающие политическое, социальное измерения – флеш-мобы, театрализованные уличные акции). С другой стороны, это этикет, церемониал, ритуал, включающие в себя кинестетические особенности общения, публичное поведение людей, особенно в его символическом измерении, когда речь идет о коммуникативных, экспрессивных жестах. Понятие «зрелищности» же вовлекает в исследуемое пространство и «статические» искусства, такие как живопись, архитектуру, выявляя их динамические свойства и коммуникативные способности.

Настоящий сборник работ подготовлен на основе материалов докладов, включенных в работу секции «Этнография исполнительского искусства: общение и связи в мире музыки, танца, театра и игры» XIII Всероссийского Конгресса этнологов и антропологов (Казань, 2–6 июля 2019 г.). Общей темой всего Конгресса стали разнообразные человеческие связи: родство, свойство, формы коллективного взаимодействия. Мне показалось важным рельефно выявить именно коммуникативную функцию в различных формах исполнительского искусства. Присланные заявки прошли тщательный отбор и дальнейшую работу в этом направлении: вместе с авторами мы стремились понять, кого и как связывают анализируемые ими разновидности искусства. Контакты – самые разнообразные, между исполняющими и смотрящими, музыкантами и аудиторией, между самими актерами, а также и между стилями и направлениями – стали основными объединяющими линиями исследования.

На секции речь шла о различного типа контактах и взаимосвязях среди артистических, художественных, игровых сообществ, формальных и неформальных: родственных (например, династии, цирковые и театральные), профессиональных, коммерческих, дружеских и других. В центре внимания были труппы, ансамбли, хоры, группы исторической реконструкции, школы воинского мастерства, разные любительские коллективы, как организованные, так и складывающиеся спонтанно.

Нас интересовала как их деятельность на сцене, арене, поле, городской площади, сельской улице, так и отражение этого на экране (телевидение, Интернет), а также то, что стоит за этим – те социальные и культурные взаимоотношения, в которые люди вступают. Игровое начало было основным связующим элементом различных

форм зрелищности. Мы задавались вопросами: как формируются позиции «исполнителей», «зрителей», «посредников» и прочие роли? Как проходит работа фестивалей (музыкальных, театральных, исторических и прочих) различного типа, влияют ли они на этнические культуры, и если да, то как и какого рода изменения можно обнаружить? Нам важно было выявить современные социальные и культурные функции конкретных исполнительских традиций, отметить их «миграцию» и культурную адаптацию – как отдельных видов искусства, так и в связи с породившими их сообществами (в том числе этническими) и культурами.

Представленный широкий диапазон культур и обществ раскрыл перед нами варианты отношений к театру, музыке, танцу в разных обстоятельствах и контекстах (социальном, этнокультурном, художественном), а также продемонстрировал разнообразные человеческие взаимосвязи.

Шаманское камлание – один из древнейших видов ритуальных действий, содержащих в себе значительный зрелищный элемент. Хорошо известен и описан феномен «шаманского перформанса». Интересным же сегодня представляется изучить способы выхода шаманского обряда за пределы его традиционного пространства (прежде всего, индивидуального целительства), в том числе – как, зачем и почему он проникает на сцену, в том числе и на профессиональную сцену; так, можно вспомнить известное представление «Красный шаман». Шаманский обряд, приходя в искусство, начинает выполнять иные функции, главным образом, репрезентативные и символические. Однако встает вопрос: кто здесь оказывается «актером», могут ли люди из шаманских родов и/или сами обладающие шаманским даром выполнять эту роль, и как реагирует зрительный зал на такого рода сценические действия. В культуре народов Сибири, в частности, шаманский элемент играл весьма сильную роль в зрелищной культуре и традициях представления. Практика вселения духа божества также была нередко прообразом формирования театра, что хорошо демонстрирует материал Южной Индии. Однако и в современных театральных представлениях можно обнаружить некоторые элементы, уходящие в обряды, в традиционную культуру, а также и в художественно осмысленную повседневную культуру.

Связь исполнительских искусств и обряда исследуется в нескольких работах. **Светлана Рыжакова** в статье «Исполнители и

заказчики: система взаимоотношений в традиции *дайва-арадхана* Тулунаду (Южная Индия)» обращается к уникальной традиции *дайва-арадхана* южной Карнатаки как своеобразного института искусства и ритуальной драмы, в которой культ, ритуал и театр теснейшим образом взаимосвязаны. Исследуется, как формируются позиции «заказчиков» и «исполнителей», «зрителей», «посредников» и прочие социальные роли в рамках обряда *колам*, одновременно фрагментирующего и интегрирующего сложное местное общество. **Оксана Добжанская** в статье «Имитационный шаманский обряд нганасан: к проблеме сценического воплощения ритуальной практики» анализирует пути трансформации шаманского камлания в своего рода сценическое действие. **Зиля Имамутдинова** в работе «Формы и функции чтения Корана у российских мусульман – татар и башкир» исследует художественные и социальные особенности публичного чтения Корана, в том числе и конкурсы, организуемые в России с 1999 г.

Ряд статей посвящен изучению взаимоотношениям и контактам в различных театрах. **Гюзель Стрелкова** в статье «Народы Индии в сценическом воплощении и творческой деятельности Ассоциации народных театров Индии (ИРТА) и фестиваля “Бхарата Ранг Махотсав”» ставит вопрос, как отражается в искусстве, литературе и драматургии Индии ее огромное этнокультурное разнообразие. К современной этнографии знаменитого уличного кукольного театра обращается **Елена Ковычева** в статье «Современный театр Петрушки: исполнители и зрители. Социальные и культурные функции и эстетика представлений». **Гульнара Кузбакова** в статье «Традиционное народное кукольное представление *ортеке* и его интерпретация этно-фольклорным ансамблем “Туран” (Казахстан)» обращается к традиции *ортеке* – танцу горного козла в искусстве марионеток (автор выдвигает гипотезу о его связи с древним ритуальным танцем охотников и другими обрядами, восходящим к культу охотничьей магии). **Рауза Султанова** в статье «Визуальный мир современного татарского театра: взаимоотношения сцены и зала. Традиции и инновации» обращается к переменам и трансформациям в области профессионального сценического театра Татарстана, детально разбирая несколько недавних постановок и предлагая их возможные интерпретации. **Милеуша Хабутдинова** в статье «Сплав “своего” и “чужого” в татарских спектаклях Туфана Имамутдинова» исследует художественное творчество этого

интересного современного режиссера. **Сания Кабдиева** в работе «Диалог этнических культур в современном театральном искусстве Казахстана» анализирует полиэтническую картину современной театральной сцены Казахстана. **Дмитрий Мухин** в статье «Антропологический театр: опыт работы архитектурно-этнографического музея Вологодской области “Семенково”» делится опытом организации антропологического театра в Архитектурно-этнографическом музее Вологодской области «Семенково», где в 2017 г. был поставлен антропологический спектакль «Родная мать». Анализ художественной задачи этой постановки, связанной с музейной работой и этнографическим исследованием дает возможность автору совершенно по-новому осветить смысл существования музея и этнографического архива, а также обнаружить особые эвристические черты этнографической сцены.

Исследованию контактам и культурным контекстам в области музыки и танца посвящены следующие работы. **Марина Осипова** в статье «Айнский танец: возрождение и реконструкция традиции» исследует место хореографии в реконструируемой с 1950-х годов культуре айнского народа. **Евгения Белая** в эссе «Нанайский танец в селе Кондон: социальные и культурные контексты бытования» обращается к увиденному в ходе своих поездок в это село опыту любительских и самодеятельных коллективов, обращающихся в своих постановках к традиционному нанайскому танцу. Связь танцев и музыки с обрядами жизненного цикла и праздничной культурой у удмуртов, а также особенности особой категории ритуальных танцев шаманов, *туно*, прослеживаются в статье **Дианы Антоновой** «Канонизированные формы приуроченного танцевального фольклора удмуртов», построенной на анализе полевого этнографического материала, собранного автором в 2014–2017 гг. Зрелищное искусство как и другие области культуры в значительной степени окутано социальными нормами, одним из ярчайших проявлений которых является этикет. **Асида Гумба** в статье «Абхазский танцевальный этикет по этнографическим материалам свадебной обрядности» детально описывает обычаи и нормы абхазской танцевальной практики. Специально танцу яллы у азербайджанцев посвящена статья **Кюбры Алиевой** «Танец яллы в Азербайджане: сельские традиции исполнения, сценические постановки и интерпретации происхождения»; автор стремится выявить генезис яллы, его социо-культурную функцию и его параллели в танцевальном

фольклоре других народов. На этнографическом материале выполнена и работа **Варвары Дьяконовой** «Играющие на хомусе: традиционное и современное музицирование на якутском металлическом варгане. Культурные контексты», где автор исследует различные ситуации, мотивы и формы использования одного из самых популярных музыкальных инструментов якутов – варгана, без которого не обходится ни повседневная, ни праздничная культура. **Петр Куликов** в статье «Традиционное обучение *калариппаятту*: современные проблемы и перспективы» анализирует особенности образования в традиционном воинском искусстве штата Керала, особое внимание обращает на неизбежные, но не всегда благоприятно влияющие на сущность этого искусства и этой традиции перемены. **Гайни Мухтарова** в работе «Традиции исполнительского искусства Кояндинской-Ботовской ярмарки» вспоминает обычаи известной и крупной ярмарки на территории Казахстана. **Халима Труспекова** в статье «Современное актуальное искусство Казахстана: социальные контексты и художественные особенности» описывает современное искусство – его направления, формы и подходы, на примере конкретных художников и перформеров, исследуя их художественный язык и формы выразительности.

В ходе подготовки работы секции к нам пришло еще несколько заявок докладов с интересными темами, которые затем не были превращены в статьи. Тем не менее, нам кажется важным кратко упомянуть о них: поднятые в них проблемы существенны для нашей общей исследовательской линии контактов и контекстов. Остановимся на двух из них подробнее.

Трагические страницы истории калмыков, депортированно-го народа, вошедшие в ткань современной театральной жизни, привлекли внимание Светланы Гариевны Батыревой (Калмыцкий научный центр РАН (г. Элиста, Республика Калмыкия)). Она прислала заявку с темой доклада «О депортации калмыков в Сибирь в свете новой сценографии театральных постановок Калмыкии». В нем речь должна была пойти о репертуаре Калмыцкого драматического театра имени Б. Басангова как о своеобразном отражении этнической мобилизации современного общества. Это связано, в частности, с депортацией калмыков в Сибирь в годы сталинских репрессий (1943–1956), – частой темой театральных постановок с 1990-х гг. Автор обращает внимание на обращение в них к буддизму, к теме сострадания и необходимости противостояния злу

(например, в спектакле «Я – будда» режиссера Бориса Манджиева, 2016 г.). Эта тема с монументальной выразительностью продолжена в постановке спектакля «Калмычка» (2018 г.), вынесенной за пределы театрального зала. Здесь динамичной сценической площадкой, углубляющей, расширяющей и наполняющей новым смыслом театральное действие, стало трехмерное пространство монументального изваяния Эрнста Неизвестного «Исход и возвращение», установленное в Элисте в 1990-е гг. С. Батырева подмечает, что архитектоника сооружения, вызывающего к памяти о жертвах сталинских репрессий, многопланова в пространственном решении. Ансамбль содержит такие символические элементы как железнодорожная платформа с вагоном товарного поезда внизу – начало скорбного пути депортированных калмыков, ведущего спиралью ярусов вокруг высокого холма на вершину, где установлен величественный памятник репрессированному народу. Многофигурный скульптурный образ охватывает обширное пространство, мастерски трансформируемое в сценическую площадку спектакля «Калмычка». Творчески осмыслена тема калмыцкого народа, одухотворенного верой в будущее и стойко преодолевающего испытания: концепт причинно-следственной связи бытия, по мнению С. Батыревой детально разработан в философии и иконографии буддизма и продолжен в вертикальной оси театрального действия, обретающего в современной сценографии Калмыкии символическую выразительность буддийского Пути.

Андрей Валериевич Смотрецкий (Институт социальной и политической психологии НАПН Украины (Украина, г. Киев)) обратил внимание на феномен социальных парных танцев как социальный механизм. Тема его доклада – «Практики социальных парных танцев как средство социально-психологической адаптации мигрантов в мегаполисах (на примерах Тель-Авива и Киева)». Проблема, к которой он обратился, состоит в следующем. Социально-психологическая адаптация мигрантов в мегаполисах с необходимостью включает различные формы налаживания контактов и взаимодействия с местным населением, чему может очень поспособствовать творческий подход к выстраиванию повседневной жизни и ориентация на саморазвитие и приверженность гедонистическим ценностям. Все это делает практики социальных парных танцев весьма важным культурным институтом, содействующим социальной адаптации. Особый интерес представляют исследования социо-культурного характера процесса взаимной

адаптации различных в этническом отношении жителей города на фоне ослабления влияния этнокультурных факторов в среде мегаполиса, с одной стороны, и адаптационного потенциала такого сугубо городского феномена как досуговые субкультуры, с другой.

Практики социальных парных танцев выступают универсальным средством взаимной адаптации в силу своей невербальности, непринужденности, наличия духа творческой импровизации и паритетного взаимодействия участвующих в них людей, как мигрантов, так и представителей местного населения. Реальный физический контакт людей, представителей различных сообществ и культур, объединенных жизнью в мегаполисе, в танцевальных группах способствует эффективной интериоризации их социального опыта – ценностей, социальных установок, ролей, моделей и стратегий поведения.

Итак, искусство, впечатления, зрелища. Возвращаясь к тому, с чего мы начали наш разговор, вспомним крылатое латинское выражение необходимости и достаточности для народа – «хлеба и зрелищ». Не случайно оно соединяет в одной упряжке пищу материальную и эмоциональную.

Всякая еда и пища, и всякое зрелище существует в широком культурном контексте, в физическом и психо-эмоциональном пространствах. К трапезе и к представлению относится не только само «поглощение», но и «предвкушение», и «послевкусие», которое длится долгое время, и которое может закрепляться в культурной памяти, в разных культурных кодах и символах.

В индийской музыкальной технике, будь то вокальная, инструментальная музыка или танец, исполнитель стремится к тому, что можно назвать материализацией звука, идеи, фантазии. Всякое представление, будь то концерт перед большой аудиторией или ежедневная практика музыканта или артиста в уединении, нацелено на воплощение – невидимого в видимое, неслышимого в слышимое, в уплотнении реальности. Пища проделывает противоположный путь, она дематериализуется, твердое становится жидким, усваивается, переваривается, становится энергией. Но как пища, так и музыка обладают трансформирующими способностями: ведь, как известно, пением можно вызвать дождь или зной, танцем – создать или уничтожить целый мир; ведь они соседствуют, поддерживают друг друга в преобразовании человеческого тела, его правильного настроя и развития.

Существуют «высокие» кухни, и высокое, классическое искусство, уточненные зрелища, требующие большой дисциплины и воспитания вкуса. Рядом же простирается море простой, незамысловатой, часто не вполне полезной еды. Но как даже самая скудная еда, так и мастерство искусства нужны только для того, чтобы ими поделиться, передать, разделить. Каждая из статей нашего сборника свидетельствует о том, что зрелищные искусства, как и пища – насыщенная необходимость.

ЛИТЕРАТУРА

Рыжакова С.И., Сироткина И.Е. 2017. Перформанс как новая парадигма в гуманитарных и социальных науках // <http://www.anthropya.com/articles/main/100/> 2 февраля 2017 г.

Экранная культура: Теоретические проблемы. Сборник статей / отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб: «Дмитрий Буланин», 2012.

Сироткина И.Е. «Двигательная культура» как объект науки // Этнографическое обозрение. 2018. № 6. С. 12–24.

Ghosh M. Nandikeshvara's Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture used in ancient Indian dance and drama. Calcutta: Manisha, 1992. 140 p.

All mirrors of the world... Spectacular Arts: contacts and contexts

Svetlana Ryzhakova

Spectacular arts, an old sphere of human manifestation, perform a variety of social functions. They also develop cognitive abilities, imagination, language and speech, bodily movement, memory. One of the specific features of all performing arts is their communicative function: such social roles as “actors”, “players”, “representing” and “spectators”, “audience” are formed, conditions of play and performance are worked out here. Abstract thinking and the world of ideas becomes connected by multiple and complex connections with the world of things, movements and actions. This collection of articles is based on the materials of reports of the section “Ethnography of the performing arts: communication and connections in the world of music, dance, theater and play” of the XIII All-Russian Congress of Ethnologists and Anthropologists in Kazan, July 2019.

**ИСПОЛНИТЕЛИ И ЗАКАЗЧИКИ:
СИСТЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ В ТРАДИЦИИ
ДАЙВА-АРАДХАНА ТУЛУНАДУ (ЮЖНАЯ ИНДИЯ)¹**

Рыжакова Светлана Игоревна

*Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая
Российской академии наук (г. Москва)
SRyzhakova@gmail.com*

Историко-культурный ареал Тулунаду (южные районы современного штата Карнатака и северная часть Кералы, Индия) – область бытования уникальной ритуально-драматической традиции *кола*, *дайва-нема* на языке тулу, *тейям* и *калияттам* на языке малаялам; всех их можно обобщить в рамках понятия *дайва-арадхана*, «почитание божеств». Главной особенностью здесь является практика воплощения божеств, осуществляемая циклически и требующая участия расширенной семьи, деревни или округа. Божества воплощаются в телах перформеров, принадлежащих определенным кастам исполнителей, носителей эпических сказаний, владеют навыком трансформации. Заказчиками обряда в большинстве случаев оказываются представители более высоких в социальной иерархии каст, которые связаны с кастами перформеров определенными обязательствами и системой взаимоотношений. В статье анализируется, как формируются позиции «заказчиков» и «исполнителей», «зрителей», «посредников» и прочие социальные роли. Выявляются культурные функции традиции *дайва-арадхана*, пути ее «миграции» и культурной адаптации – как своеобразного института искусства, ритуальной драмы, одновременно фрагментирующей и интегрирующей сложное общество Тулунаду.

Ключевые слова: ритуальная драма, *бхута-кола*, *дайва-арадхана*, Тулунаду, Индия.

**Contractors and customers: relationship system in the tradition
of daiva-aradhana ritual of Tulunadu (South India)**

Svetlana I. Ryzhakova

The historical and cultural area of Tulunadu, covering the southern regions of the modern state of Karnataka and the northern part of Kerala (India), is an area of existence of a unique ritual and dramatic tradition known as *bhuta-kolam*, *daiva-nema* in Tulu, *teyyam* and *kaliyattam* in Malayalam; all of them

¹ Работа осуществлена в рамках исследовательского проекта С.И. Рыжаковой «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почитания и художественного начала в индийских артистических традициях», грант РФФИ № 18-09-00389.

can be generalized within the framework of the concept of *daiva-aradhana*, “worship of deities”. The main feature here is the practice of the incarnation of deities, carried out cyclically (usually once a year, although often every three years, five, seven or even twelve years) and the required participation of the entire team – an extended family or a set of related families, a village or a district. The deities are embodied in the bodies of performers belonging to certain castes of performers of ritual drama (*nalke, pambada, parava* in Tuluva society) who are carriers of epic tales (*paardana*), possess the skill of transformation (with the help of makeup, costume, sets and certain psychosomatic practices) and are musicians, dancers and actors. In most cases, the customers of the rite are representatives of higher castes in the social hierarchy who turn out to be associated with performers’ castes with certain obligations and a system of relationships. The article analyzes how the positions of “customers” and “performers”, “spectators”, “intermediaries” and other social roles are formed. The cultural functions of the *daiva-aradhana* tradition, the ways of its “migration” and cultural adaptation, as a kind of institution of art, a ritual drama that simultaneously divides and integrates the complex society of Tulunadu, are revealed.

Keywords: ritualistic drama, *bhuta-kolam, daiva-aradhana*, Tulunadu, India.

«Говорят, на холмах Западных Гхат одна свинья родила двух детей, мальчика и девочку. Подросли они, и начали думать: “Теперь следует нам сойти вниз. Какому богу будем служить? Если, Сидалинге на Юге, то он-то, наверное, примет нашу службу, но его приближенные не допустят этого. Если мы предложим нашу службу богу Махалингешвара на Севере, то он возможно примет нашу службу, но его приближенные не допустят этого. Теперь, есть бог Джиммаппа на Востоке, более могущественный, чем все боги и духи, *бхуты*. Он очень могущественный, но и здесь вмешаются его приближенные. На холмах есть бог Субрайя. Он примет нашу службу, но его приближенные не допустят этого”. Такие мысли бродили в голове Панджи Гудджаре, царя свиней, цвет тела которого был чернее чем ягоды *кар*, и Панджи Кали, царицы свиней, которая была белее чем цветок дерева *джамбе*.

Решили они обратиться к богу Субрайе, приготовили ему подношение. Пять или шесть жертв принесли, совершили омовение тела и головы, вышли через восточные ворота, обошли полукругом и дошли до западных ворот. Испросили они благословения бога: “до сегодняшнего дня были мы братом и сестрой. Теперь спустимся мы с холмов и станем мужем и женой”. Бог сказал – да будет так. Так и стало. Родились у них дети.

Спустилась свинья с высоких гор пониже; и устроила себе укромное место в лесу. Потом пошла искать сад, в котором могла бы найти пропитание. Не нашла никакого другого и поэтому вошла в сад Ишвары, который запаковала, разорила банановые деревья, лианы и растения *кене*, а потом вернулась к себе в лес. Ишвара, проснувшись и выйдя в сад, увидел все это и сказал слугам: “какое-то дикое животное сотворило все это. Пойдите и найдите его”. Слуги обыскали все вокруг, наконец, нашли свинью, которая сидела, одержимая *бхутами*, под навесом под деревом *шимулу*. Все деревенские люди сбежали, и застрелил свинью и поросят, только самого младшего Ишвара принес домой. У них с Парвати не было детей, и начали они выращивать его с большой любовью и вниманием.

Через четыре-пять месяцев поросенок подрос и начал загонять банановый сад. Ишвара хотел его застрелить, но Парвати взмолилась не делать этого. Тогда Ишвара проклял его: “Больше ты не будешь Панджи [свиньей], но будешь отныне Панджарли, *бхута*. Спускайся в мир и проси подаяние у людей. Налаживай контакты с людьми”» [Burnell 1872–1874: 43–45].

Так говорит миф о Панджурли, одном из самых важных местных божеств в Тулунаду, историко-культурном регионе, расположенном в самой южной оконечности штата Карнатака и охватывающем также северные районы штата Керала в Индии.

Тулува почитают Панджурли повсеместно, в связи с разными задачами и целями, различаются и обряды. Согласно одному из вариантов мифа, Панджурли был сотворен самим Шивой, Ишварой, но проклят Парвати, когда тот начал загрязнять и разрушать ее *кадаливана* – банановую рощу. Проклятие привело к тому, что он родился в мире людей, как божественный дух, чтобы защищать людей от зла и приводить их к добру. Известны правда и другие версии о происхождении Панджурли: в *Банпанаду Киетра Махатме* говорится, что Панджурли родился из капель пота Ханумана, которые упали в море, пока тот тащил холм Сандживани с лекарственными травами. *Дайвы* и / или *бхуты* – таинственные существа, в их историях и их поведении много странного и загадочного.

Однако с тех пор, когда они рождаются, они «приходят»: появляются из иного мира, который где-то рядом, может быть, за поворотом. Они прекрасны и ужасны. Они похожи на растения и животных, на невиданных существ, а иногда они – просто в дуновении ветра. Чаще всего они приходят ночью, и несут за собой

ворох воспоминаний и впечатлений. Они звучат в музыке. Струятся в дыме. Пахнут в цветочных гирляндах. Воплощаются в плодах. Постепенно, на протяжении нескольких дней, они обретают зримый облик: кола. Его частями становятся обычные вещи. Но когда они соединяются, связываются вместе, то обретают поразительный образ. Грани времен и миров становятся зыбкими, пространство начинает рябить и дрожать, и вдруг лопается словно мыльный пузырь. Кто они, кто мы? Жизнь и смерть, прошлое и будущее перемешиваются. Мифы оживают. Рождается и ритуал, и театр. Начинается движение – воображаемого и реального.

Настоящая статья – некоторое продолжение уже начатого мной в 2014 г. этнографического исследования в Тулунаду (см.: [Рыжкова 2017]).

Социальный и региональный контексты почитания бхутов и дайвов

Почитание *бхутов / дайвов (арадхане, колам, калияттам)* – региональная традиция, практически не выходящая за пределы выше очерченного ареала Тулунаду и Северного Малабара.

Тулунаду (см. [Brückner 1995; 2009]) это область в Южной Индии, зона распространения языка тулу и соответственно этнического сообщества тулува, разделенного на несколько каст и подкаст, и соседствующего с иными кастами и группами, см. [Bhatt 1975]. На вершине социальной иерархии находятся брахманы и джайны; и те, и другие считаются мигрантами (хотя и весьма давними) из северных районов, их родным языком обычно выступает каннада. На одну ступеньку ниже стоят землевладельцы, местная тулуязычная феодальная аристократия – банты. Средние классы составляют относящиеся формально к шудрам кастовые сообщества девадига, биллава (байдья, пуджари), могавира, ачарья, говда, мулья, мадивала, ганига (сапхалья), гатти. Еще ниже их находятся «неприкасаемые», выполняющие самые различные виды ремесленнических и обслуживающих работ, и из числа которых и происходят перформеры *колам*.

Язык тулу, по-видимому, один из самых ранних выделившихся из общего южнодравидийского ствола, но дольше прочих существовавший в устном виде и сохранивший богатейший фольклор. Эпические повествования, тексты в жанре *пардана* – мифологические и легендарные истории, представляющие биографии местных богов и героев, до сих пор бытуют в живой передаче и актуализируются в обрядах.

Большинство тулува практикуют *алиясантана* – систему наследования по женской линии при смешанном счете родства, сочетающую женскую и мужскую линии. На практике это означает, что хозяевами домовладения оказываются мужчины, а передается имущество от дяди к племяннику – сыну его сестры, которая является хозяйкой дома. В семьях тулува возможны разводы и повторные браки как у мужчин, так и у женщин. Главный институт семей бантов (землевладельцев) Тулунаду – *гутту*, наследственный дом, передаваемый по женской линии, с его молельной комнатой, сохраняемой традиционной утварью и рядом священных культовых предметов. Особую известность получили местные гонки на буйволах по полям после сбора урожая – *камбала*, традиция почитания богов и духов в обличие змей – *нагануджа*, повседневное «кормление» змей, и упоминавшиеся сложные длительные обряды *нагамандалам* и *кадьянаата*, а также великолепный музыкальный костюмированный театр *якшагана*.

Крайний северный район Касаргод современного штата Кералы входит в ареал Тулунаду, здесь живет значительное число тулуязычных групп, а соседние с ним Каннур, Вайнад и отчасти Каликат, хотя преимущественно характеризуются культурой малаяли, все же культурно и социально отличаются от других районов Кералы, см. [Gopala Panikkar 1990]. В то время как санскритизация основной части Кералы проходила, начиная с V в. н.э., здесь она была значительно более слабой и поздней; см. [Bhat 1996: 245–251]. Эпицентром традиции *калияттам* являются два района, Касаргод и Каннур, образующие культурную область Колаттунаду, см. [Chandran 2006: 1].

Таким образом, обозначенный ареал оказывается географической и социальной периферией для империй и центров власти древности, и позднее для штатов Карнатака и Керала.

Отличительной особенностью местной религиозной культуры, выделяющей ее на фоне всех соседних ареалов, оказывается ее отчетливая двуступенчатость. Здесь почитают общеиндуистских (эпических, пуранических, их называют здесь также «агамическими») богов, именуемых *дева*, и собственных (см. [Kent 2013]), называемых *бхута* и/или *дайва*, а в Северном Малабаре также *тейям*, четко отличаемых от первых, и в английской литературе обозначенных как «folk gods» и «devils», см. [Burnell, Carnac Temple 1894].

Амбала, или *кшетрам* – брахманические храмы – противопоставлены святилищам *каву*, или *тейяккаву*, *ара*, *тара*, *паллияра*, *стханам* (*бхуастхана*), *мундья*, *коттам*, *дайвасаана* (*дайвастханам*). Храмы первых открыты постоянно, им совершают *пуджи*, но с ними не вступают в личные и глубокие отношения; считается, просить их о чем-то бесполезно, они довольно абстрактны. Святилища вторых варьируют от простейших камней под деревьями до домашних святилищ (скульптуры, помещенные на подвешенные доски или подставки), до небольших хижин или домиков без окон, или наполовину открытых гимнастических залов – *калари* (малаялам) и *гароди* (тулу). Боги обитают и в домах людей, для чего в домохозяйствах состоятельных бантов устраивают особые закутки или небольшие комнаты.

Каждое местное божество имеет свое главное – изначальное, «корневое», «родное гнездо» – святилище, *аладе*, *муластханам*, остальные же считаются дополнительными и связываются, как правило, с событиями в его земной жизни¹. Как правило, это почти пустое помещение, там могут находиться меч и щит божества, иногда трон, маска, *гагара* (на языке тулу; на малаялам – *чиламбу*), массивные ножные браслеты, которые надевает исполнитель во время представления. В *каву* не совершают *даршан* – взаимное лицезрение божества и прихожан. *Каву*, как правило, почти все время закрыты и открываются только в определенное время для совершения обрядов – периодически, но не слишком часто, примерно раз или два раза в году. Они принадлежат данной касте или семье, которая и ответственна за организацию обрядового действия. Эти обряды называются *калияттам* (на малаялам) и *арадхана*, *дайва нема* (*дайва ньяма*, на тулу). Они чрезвычайно «экстравертны», здесь все представляется, все вынесено наружу – биография, события, скрытые эмоции, переживания, все интимные вещи. Главное в действии – сама встреча, физическое соприсутствие и обмен множеством предметов и качеств².

¹ У обожественной героини Сири имеются 25 аладе, хотя, как правило, божество имеет только одно.

² Возведение фундаментальных построек на местах почитания *дайвов* и *бхутов*, появление пышного и разнообразного украшения в их обрядах – по-видимому, нововведение, связанное с аккумуляцией денежных средств состоятельных людей, особенно мигрантов, покинувших свою родину, но не теряющих связей с родственниками и своей общиной, периодически возвращающихся, особенно на обряды *колам* и *калияттам*.

Дайвы / бхуты / тейямы: биографии и трансформации

*Дайвы, бхуты, тейямы, дайваккару*¹ очень разнообразны. Они отличаются друг от друга своими «биографиями»², обязательствами, функциями и областями юрисдикции: есть клановые покровители, или покровители данной деревни или округа. Некоторые имеют определенную специализацию (например, восстановление справедливости), но все же, как правило, они имеют широкое поле деятельности. Божества бывают «вегетарианские» и «мясоеды»³: в первом случае им предлагают только зерновую пищу, фрукты и сладости, во втором случае совершаются кровавые жертвоприношения. Иногда охваченные духом божества исполнители культа в ходе ритуала откусывают головы живым петухам и пьют кровь, имитируя как бы действия самого божества.

В Тулунаду известно около 350 *бхутов / дайвов* [Bhat_01 PF 12.02.2014 Udupi], в Северном Малабаре – около 400 *тейямов* [Namb_03 PF 28.02.2014]; существуют пересечения, так, среди *бхутов* Дакшина Каннада существует Малаяла Чамунда, а среди *тейямов* известен Тулунатан Видья.

Классифицировать божеств однозначно очень сложно. Имеются локальные духи тотемного происхождения, обожествленные предки (Панджурли, Пильчанди, Нандигоне), богини-матери (нередко гермафродиты, Джумади, Уллалти), персонификации болезней (Лаккесири и Мариамма, Чаудамма, Паталамма, Урамма), спутники Шивы или своего рода манифестации Шивы (Вирахдра, Гулига), местные боги, интерпретируемые как Шива, Вишну

¹ Последнее на языке тулу значит буквально «образ, облик бога», «форма бога».

² Биографии *тейямов* называются *тоттам* или *веллаттам*, они произносятся на языке малаялам, и в целом очень похожи на *пааддана* на языке тулу. Это местный эпос, в котором описываются истории божеств, он до сих пор активно бытует устно. Замечено, что *тоттам* более абстрактны и философские, и *тейям* как действо демонстрирует большую рафинированность; тулузычная же обрядность демонстрирует большую архаичность. Земные биографии божеств могут быть наполнены необычайными событиями, или могут быть вполне заурядными.

³ В прошлом, по-видимому, на таких обрядах существовали и человеческие жертвоприношения. Со временем божества-мясоеды научились «обходиться» минимумом крови, ныне им в жертву приносят почти исключительно петухов.

или Брахма, и понимаемые как воплощения пуранических богов¹ (Вишнумурти, Бермеру, Джатадхари), духов убитых героев, встретивших трагическую смерть и воплощающих «апофеоз благородной души» (Коти-Ченнаи, Сири), персонажи общеиндийского эпоса с трагической судьбой (такие как Эллама, Ренука, Драупади), исторические фигуры местных легенд, обозначаемых не как *дайва*, а как *девару* (Кариянне, Кемпанна, Кьяте). Особую категорию составляют и героические персонажи среди *тейямов*, известные с XVI в. [Kurup 1972: 16; Chandran 2006: 14]. Почитаются змеинные божества *нага*, см. [Navada 1996]. Домашние боги, боги данного домохозяйства – *чавади дайва*, получают ежедневные приветствия и подношения, для которых не требуется пышных обрядов.

Среди *тейямов* различаются божества, почитаемые низкими кастами (тийя, вания, пулайя) – Кативанур виран, Тулувиран, и высокими кастами и субкастами (наяр, намбьяр, куруп, потувал) – Урпалачи, Веттакорумакан, Кшетрапалам. Ряд *дайвов* (Джаранда-ая, Джумади) относятся к высшей категории «царских» – *арасу дайва*, или *раджан дайва*. *Банта дайвы* – их «адъютанты»: они описываются как молчаливые слуги, хранители, подчиненные, но очень мощные существа; они как раз и имеют привычку к пожиранию живых петухов. Известны агломерации *дайвов*.

Особое положение среди божеств тулу занимает Бермер (форма и произношение его имени варьирует). Петер Клаус предполагает его связь с культом предков, с темой смерти и с пространством кладбищ и мест кремаций [Klaus 1979: 163]. Бермер ассоциируется и с культом *нагов*, его почитают в виде термитников и муравейников, в виде плоских камней. Бермер ассоциируется или контами-

¹ В процессе не очень успешной и довольно ограниченной интеграции местных богов в брахманизм *дайвы* стали пониматься как боги-покровители Шивы, реже Вишну, или как форму Кали и Бхагавати. Атрибуты *дайвов* начали приносить на храмовые праздники общеиндуистских богов. Есть *дайвы*, в биографии которых включены элементы пуранических историй. «Шактизация» и «шиваизация» бхутов и тейямов началась с VIII в.; в середине XIII в. шла их некоторая «вишнуизация», чему, возможно, поспособствовала иррадиация мощного философского направления двайта веданта Мадхавы, центр которого находился в Удупи [Nambiar B. 1982: 63].

нирует с *дайвой* Уллая и с Сири¹. Однако его культ подвергался и влиянию брахманизма и джайнизма, само его имя похоже на имя Брахмы. Не у всех божеств, почитаемых как «Бермер», есть *колам* [Klaus 1979: 165].

Важная особенность как *дайвов*, так и *тейямов* – их онтологическая промежуточность, принадлежность одновременно миру животных, людей, богов. Панджурли имеет облик свиньи или вербля. Многие божества могут проявляться в виде как животного, человека или даже предмета.

Почти все *тейямы* и некоторые *дайвы* обладают определенной андрогинностью; даже если это «мужские» божества, они содержат долю «женственности», наделены женскими частями тела. По-видимому, вариантом брахманического образа Ардханаришвары (полу-Шивы, полу-Парвати) является *дайва* Брамабаланди, возможно его / ее антропоморфный образ с тремя руками хранится в Музее культуры тулува около Мангалора [Tukaram Pujari_01 PF 02.03.2015].

Примечательно серьезное различие между земной жизнью личностей, описываемых в эпосе, и их своеобразными внутренними сущностями – тем, что, собственно, и трансформируется после смерти в *дайвов* или *тейямов*. Здесь невозможно усмотреть никакой логики: так, в *тейямов* могут превращаться как невинные жертвы, люди из низких социальных слоев, те, кто в своей земной жизни сталкивался с унижением и жестокостью (Палантайи Каннан, он же Вишнумурти, см. [Ashley, Holloman 1993: 140]), так и их мучители, представители средних и даже высоких каст [Namb_3 PF 28.02.2015 Alikur].

Террор и насилие – частая тема историй божеств, особенно *тейямов* Малабара; божества в своей земной жизни нередко были

¹ Этот эпос на языке тулу представляет историю семьи в трех поколениях, где главными героинями оказываются женщины (семь героинь иногда ассоциируются с широко распространенной группой богинь-матерей *санта-матрика*), после смерти превращающиеся в божеств. События их земной жизни интерпретируются в религиозно-мифологическом ключе и актуализируются в практике женской одержимости. Эпос Сири редко исполняется полностью, а в обрядах представлен, как правило, с одной стороны, сокращенно, а с другой – с повторами отдельных фрагментов. Полностью он впервые был записан, проанализирован и опубликован командой фольклористов под руководством финского исследователя Лаури Хонко [The Siri Epic 1998].

убийцами, хотя есть и наоборот, невинные жертвы [Namb_3 PF 28.02. 2015 Alikur]. Встречаются и герои-победители. По текстам *тоттам* известны истории обиженных людей, представителей низких каст, кто после своей гибели стал *тейямом* [Chandran 2006: 40]. В историях божеств далеко не всегда говорится о расплате за несправедливые действия, поэтому едва ли можно говорить об их дидактическом и нравоучительном характере. Представление им оказывается одновременно и служением им, и сохранением, и трансформацией исторической памяти о них. Само представление истории данного *тейяма* обладает, видимо, целительной силой для психологии всего общества, состоящего из разных каст и статусных групп.

Так, Палантай Каннан был мальчиком из касты тийя, убитым человеком из касты куруп за нарушение кастовых порядков. После этого семья курупа стала нищать и терпеть всякие бедствия. Наконец хозяину во сне явился бог Вишну, который и велел устроить почитание *тейяма* в честь этого мальчика, который стал *тейямом* Вишнумурти [Chandran 2006: 5–6]. Поттан тейям – буквально «глухонемой», «дурачок» – почитается повсеместно в Северном Малабаре. В своей земной жизни это был человек из низжайшей касты пулайя, он однажды случайно столкнулся на дороге с брахманом. Тот потребовал от него немедленно убраться, но неприкасаемый вступил с ним в дискуссию о несправедливости кастовой сегрегации. После гибели он был возведен в число богов, и начал интерпретироваться как воплощение Шивы, Шанкары, принимающего облик неприкасаемого – чандалы. Поттан кали – «танец дурачка», или человека, притворяющегося дурачком – стал интерпретироваться в русле известной истории о Шиве, явившемся Арджуне в виде охотника из лесного племени [Namb_3 PF 28.02.2015 Alikur].

Жуткими историями пронизана биография *тейяма* Урпалачи, который в течение всей своей земной жизни убивал своих учителей, покушался на родных; говорят, за 36 лет своей жизни он убил 64 человека [Chandran 2006: 36–40]. Известен ужасный образ богини Тайипарадевата, иногда называемой Кали, рожденной из «третьего глаза Шивы» для убийства Дарики. А потом, по легенде, она отправилась в Кижлокам (то есть, Малабарское побережье), выпила здесь часть океана и так породила девственную землю – *матайи*. И поэтому она называется Матайи Кавил аччи. Местный

правитель Колаттунад, Колаттири раджа, начал почитать эту боги-ню как мать, *тайи* [Chandran 2006: 27–29].

Страшные черты в характерах многих божеств сочетаются с благими. Так, *тейямы* Чамунди и Путийоти предстают и как рождающие матери, и как убийцы [Namb_3 PF 28.02.2015 Alikur]. О Чамунди здесь известно, что после убийства Чанды и Мунды она отправилась к берегу реки Кавери, где скиталась, совершая убийства и воскрешения. Путийоти – богиня, произошедшая из ритуального огня, излечивает Шиву от оспы, но совершает и разрушительные действия. Особо жуткая биография у *тейяма* Тайипарадевата, где священный образ выражен в образе ужасной женщины, жертвами которой оказываются мужчины. Объяснения этому возможны различные: может быть, такого рода истории способствовали преодолению страха смерти, или благоговению перед смертью, или были нацелены на умиловивление духов, ожидающих каждого человека за гранью собственной смерти. Смерть – важнейшая часть биографии этих божеств; чтобы ими стать, надо умереть, хотя известны редчайшие исключения: так, в истории Урпалачи нет смерти, он становится божеством прямо в своем живом теле [Chandran 2006: 40].

Локальность, принадлежность данной территории – чрезвычайно существенная черта *дайвов*, поэтому всякая продажа дома и земли для семьи или другого сообщества означает и продажу тех божеств, с которыми они связаны. Так, Балан Намбьяр подчеркивает, что *дайвы* – это «земные боги», они обитают не «на небесах», а здесь, на этой земле, среди своих почитателей, среди людей [Nambiar В. 1982: 63]. Это герои прошлого, существа разного происхождения и облика, обожеествленные предки. Для живых людей они оказываются помощниками в разрешении земных конфликтов, вообще, всех проблем со всеми живыми существами и процессами, которых живут и проходят на их территории. Кроме того, истории и облик *дайвов* и *бхутов* свидетельствуют о них также как о персонифицированных страхах, ужасах, сомнениях, переживани-ях, нереализованных надеждах.

Обретающие одержимость: перформеры, их социальная и культовая идентичность

В центре обряда почитания *дайвов* / *тейямов* лежит одержимость духом данного божества или обожеествленного героя. Согласно местной традиции, эта одержимость в совокупности

с техникой костюмированного представления чётко закреплена за несколькими небольшими сообществами¹.

Перформеры Дакшина Каннада и Северного Малабара объединены в разные касты. В Карнатаке это *памбада*, *парава*, *налке* (*купала*) и *паанаара*, в Керале – *малаян* (мигранты из Тамилнаду, они играют на барабанах и трубах, практикуют черную магию и занимаются экзорцизмом), *велан* (тулуязычные, почитающие божество Панджурли, у них сохраняется особенно древняя форма грима лица для обряда, и они выступают как маги), *ваннан* (целители и прачки, чистят одежды для нужд брахманических храмов; они исполняют героические роли), *копалан*. Происхождение этих каст и значение их кастовых имен все еще не вполне известны и понятны. *Налке* означает «танец», *памбада*² восходит к обозначению ударного музыкального инструмента, барабана, упоминаемого еще в известном древнетамильском сочинении «Шилаппадикарам» (2 в.н.э.). Численность каст налке и парава колеблется в рамках полутора-двух десятков тысяч, памбада же – это сообщество всего около одной тысячи человек. Среди памбада существует версия, возводящая их происхождение к местным землевладельцам, бантам (занимающим гораздо более высокую позицию в социальной иерархии) [Daya_03 PF 28.02.2014], которые это решительно отвергают [Alva_05 PF 05.03.2014].

Очевидно, что некоторые касты перформеров имеют смешанное, или чуждое для основного населения происхождение. Так, в Северном Малабаре известна легенда о конфликте между правителем Мушара Удайя Варманом и брахманами намбудури, в результате чего в 779 г. царь пригласил и поселил на своих землях брахманов из Карнатаки [Namb_02 PF 02.03.2015]. В это же время, и видимо вместе с этими брахманами сюда переселились представители низкостатусного сообщества велан. Их миграция изменила облик ритуала: усложнялся костюм перформеров, особенно пред-

¹ Их условно можно сравнить с парком «лицензионных такси», в которые «салятся» божества для «продвижения» по земному пространству, по миру людей. Перформеры владеют навыками вхождения в транс и контроля над ним (Ф. Смит обозначает это как «self-possession») [Smith 2006].

² В соседнем регионе Тамилнаду, Конку, см. [Beck 1972], помбайкаран известны как каста барабанщиков и связаны с храмом богини Ангаламман. Они участвуют в деревенских обрядах; во время исполнения песен в честь богини они надевают сари, и, возможно, испытывают определенную одержимость [Beck_03 PF 20.03.2017 Gores Landing, Canada].

ставляющих в публичных пространствах¹, появились своего рода декорации вокруг их тела.

Все эти касты занимают очень низкое положение в иерархии общества, считаются «неприкасаемыми». Традиционно они селились в особых поселках около городов и деревень, или в особых кварталах. В последние полвека кастовая сегрегация в Индии во многом сглаживалась, и представители «низких» сообществ получали доступ к образованию и работе в публичной сфере. Тем не менее, в некоторой мере их особенность сохраняется и поныне.

Как правило, перформеры представляют *дайвов* и *тейямов* для более высоких каст. Но каста пулайя Малабара, занимающая чрезвычайно низкое место в иерархии, имеющая много богинь и обожествленных героев, сама представляет свои же *тейямы*, им никто из других каст не служит. *Тейямы* касты веланов представляются в особых святилищах-*каву*, располагающихся подальше от других.

Биографии перформеров различны. Каждый имеет определенную репутацию, некоторые отмечены харизмой и славятся своим мастерством. В настоящее время мало кто из них живет только этим занятием; за свои выступления они получают некоторое вознаграждение, но едва ли это достаточно для жизни семьи. Среди них есть крестьяне, служащие. Так, Даянанда Г. Катхалсар из касты памбада долгие годы работал на почте, в 2015 г. он был приглашен также и на радио вести передачу несколько раз в неделю, а в 2019 г. стал президентом Литературной Академии тулу в Карнатаке. Равиш Падумале из касты парава – один из немногих в своем сообществе дипломированных специалистов, гражданский инженер, получивший степень доктора. Он преподает в колледже в Уджире. Однако оба, Даянанда и Равиш, никогда не прекращали выступать в роле перформеров и медиумов.

Как правило, мальчики учатся ремеслу у старших непосредственно во время действия; лишь один из перформеров, информантов У. Эшли и Р. Холломан рассказывал о своем целенаправленном и структурированном образовании, когда отец учил его эпическим текстам, танцевальным шагам, прыжкам, актерскому мастерству для исполнения *тейям* [Ashley, Holloman 1993: 136].

¹ Перформеры, проводящие обряды в домах, не надевают сложных объемных костюмов с элементами декораций.

Отдельное поселение представителей касты памбада (около 60 домохозяйств, свой клуб и храм) располагается на окраине города Мангалора. Наличие особого квартала интерпретируется представителями разных каст по-разному: высшими – как следствие запрета им селиться в других частях деревни или города, самими же памбада – как формы привилегии, дарованной некогда местным правителем.

Из полевого дневника.

Super life guru! Dayananda G. Kathalsar, перформер из касты памбада.

23 февраля 2015 г. понедельник. Мангалор.

О встрече с Дайянандой в этот вечер я договорилась заранее; его трудно застать свободным, и особенно сейчас, в сезон обрядов. Он освобождался в 4 часа дня, и сказал – приезжай в Мангалор, а я тебя на машине подберу. Ко мне в Удупи приехала в гости Катя Б., и я ее взяла с собой, вдвоем мы отправились. Сомневалась – как Дайя отнесется к еще одной гостье, но все прошло удачно. Получилось, что мы выступили как своего рода «хор восторженных зрителей» его жизненного успеха.

Водитель автобуса Удупи-Мангалор высадил нас на повороте к Государственному музею, где мы еще довольно долго ждали. Наконец, Дайя приехал на маленькой хорошенькой красной машинке, данной ему от радиостанции, на которой он теперь – чуть менее года – работает. Выступает каждый день, вечером делают запись, утром она идет в эфир. Коллеги на радио в шутку называют его «Super life guru»: Дайя учит народ правильному образу жизни, наставляет, что надо вставать в 4 утра, делать Сурья-намаскар, йогой заниматься, лечиться аюрведой, не курить, не пить и так далее. Дайя участвует в антиалкогольной пропаганде, и гордо заявляет: «знаешь, у меня ведь нет ни единой вредной привычки!»

Сначала он нас и отвез на эту радиостанцию, студия которой находилась в современном молле на пятом этаже. Нас мило встретили чаем, показом студии, фотографированием на фоне их рекламы и микрофонов, в наушниках, с каким-то их фирменным жестом рук, мол, все ОК! Я тоже, конечно, снимала: новое амплуа актера колам, ежедневный перформанс на радио. Дайю нашли через знакомых, желая разнообразить эфир и придать передачам некую культурность и традиционность. Вот он и старается; уже насоба-

чился, и продемонстрировал нам фрагмент своего эфира – бешеный поток речи, с налету, словно мифологический нарратив, только самым изобретенный и на другую тему. Говорят, его передачи имеют оглушительный успех; радиостудийцы его и так обожают, а тут еще – мы, иностранки, посетили.

Затем он повез нас в гости в свой домик, который он купил, заработав службой на почте – в маленьком отделении в Шанти нагаре, на окраине Мангалора. Он и сейчас там работает, но ходит не полный рабочий день, по часам. Вообще других работ, забот и социальных обязанностей у него – пропасть, все и не перечислить.

Pambada cote (или cody, произношение варьирует), или Pambada collony, расположена на окраине Мангалора. Это квартал в 60 домов, где живут почти исключительно люди касты памбада, и где располагается также и их, так сказать, «культурный центр»: новенький храм их клановой богини, кула-деви (Махисасурамардини, где главный образ представлен фотографией) и клуб, около которого вечерами собиралась молодежь.

Это живописная, холмистая часть города с индивидуальной застройкой. Небольшой домик Дайи. Рядом – крохотный садик, около входа – дерево тулси. Жена совсем молодая, она закончила колледж по специальности «дизайн», но не работает; теща (живет с ними, помогает по хозяйству) и сыночек 9 лет, симпатичный парень, рисует рисунки – в частности, как папа выступает на обрядах. Жена Дайи принадлежит другой касте, более высокой, хотя их брак был осуществлен по сговору. Оба, кажется, вполне довольны жизнью. Нам были показаны награды, премии и всякие почетные знаки. Дайя был в Кувейте, по линии ассоциации народа тулу: он входит в художественную академию поддержки языка тулу – Karnataka Tulu Sahitya Academy, и является секретарем объединения Daiva adigaru Sangha, объединяющей перформеров всего региона Дакшина Каннада – налке, парава, памбада. Кроме того, Дайя – один из создателей юридической организации памбада, Trust, своего рода кассы взаимопомощи.

Выпив непременно чая с печеньем, мы отправились в родную деревню Дайи. По дороге еще посмотрели место кремации, *шмашан*, на склоне холма, посетили клуб и храм. Все здесь чистенько, аккуратненько, нанят жрец, очень симпатичный и серьезно относящийся к делу. Дайя его очень хвалил и указал, мол, все, что тут не пожелаешь, в этом храме, сбывается. По дороге мы обсуждали мно-

жество деталей; например, в каком возрасте и как ребята-памбада начинают представлять колам. По его словам, для этого нужны своеобразные обряды «бракосочетания» перформера и соответствующего божества, что маркируется браслетом на левой руке и кольцами, которые перформеры носят на средних пальцах ступней. На то, что Дайя носит эти кольца, я и обратила внимание, когда он разулся перед входом в храм; тут-то я и поинтересовалась, и он рассказал – мол, да, был «ритуальный брак». Получается, что перформеры-медиумы выступают как своего рода «жены» божества, в независимости от «пола» самого божества. Позднее, правда, эту информацию опроверг фольклорист Ашок Альва; по его мнению, это все – фантазии самого Дайи. Будем проверять и проверять.

В полусумерках мы пообщались с молодыми людьми, собравшимися около клуба; других перформеров среди них не оказалось, работают или учатся – кто где. И уже по темноте, около половины седьмого вечера, отправились в деревню, где живут мать Дайи и брат, тоже перформер, с семьей. У Дайи есть еще три сестры, которые все замужем и живут в других деревнях. Дайя – самый младший в семье, ему 38 лет. Отец умер уже несколько лет назад; Дайя относится к нему с большим почтением, говорил, что тот был настоящим «джентльменом».

Деревня памбада расположена в 12 км от города Мангалор, по дороге к аэропорту. Она находится в лесной местности и не имеет электрического освещения. Мама и брат Дайи с семьей живут в старом доме, хотя рядом строят новый, он еще не готов. Атрибуты профессии – налицо: в комнате около стены стояли декорации для будущего обряда, *ани*, которые памбада делают только сами, на подставке лежали ножные браслеты гагара, пять пар, более и менее старые. Мы много говорили об обрядах и культах. Женщины памбада являются главными знатоками и исполнителями эпических историй – *пааддана*; фрагмент одной из них мне и спела мама Дайи. Она славится среди других женщин как талантливая и знающая исполнительница.

Дайя активно «санскритизирует» почитание своих богов. Он негативно относится к самому обозначению их как «бхутов», и избегает произносить слово «бхута-колам»; для него это действие – исключительно и только «дайва-нема».

Перформеры этого обряда могут сочетать выполнение обрядовых действий с другой работой, даже и уборщиков, хотя в со-

временной Индии они могут иметь образование, даже высшее, занимать должность в государственном предприятии или частной компании. Однако традиционно считается, что семьи этих каст обязаны представлять *колам* или *тейям* – частный, для конкретных семей более высокого статуса, или коллективный, для определенных *дайвов*, чья юрисдикция распространяется на очерченной территории. По словам Дайянанды, даже если у тебя есть докторская степень, и ты преподаешь в университете, но семья твоя находится в системе прав и обязанностей заказчиков и исполнителей обрядов, то когда приходит время, ты идешь, и выступаешь.

Примечательно, что слово *тейям* на языке малайялам происходит от санскритского *дайвам* («бог, божество», «священное», «пророчество») и означает как почитаемое божество, так и перформера, того, в которого воплощается дух божества, а иногда и всё обрядовое действо¹.

Колам, калияттам, арадхане: сценарий и ход действия

Колам, арадхане, нема (нияма) Тулунаду, *калияттам* Малабара – сложный ритуал, в котором сочетаются театрализованный «спектакль» с индивидуальным трансом, обсуждением и разрешением насущных проблем и обрядами служения богам. По времени он варьирует от 15 минут до пяти-шести суток², по количеству участников может объединять нескольких человек одной семьи³ и связанных с ней перформеров до сотен жителей определенной местности, одной или нескольких деревень, принадлежащих к разным кастам и даже религиозным деноминациям, в том числе христиан и мусульман⁴.

¹ Хотя это неточно: представление собственно тейяма – это часть, представляемая глубокой ночью и под утро, от двух часов ночи до шести утра, продолжительного и сложного действия, длящегося около суток, а иногда и больше.

² *Колам* Тулунаду длится обычно не более двух суток; *калияттам* – от двух до пяти и более суток, хотя наибольшая активность достигается в третий и четвертый дни, и особенно важна ночь между ними; отдельные обряды проводятся раз в пять лет и даже реже, поскольку требуют значительной подготовки и финансовых затрат, см. [Ashley, Holloman 1993: 138–139; 131–132].

³ *Дхарма нема* проводятся в домах у состоятельных домохозяев, по особым причинам, и завершаются публичной трапезой. О других вариантах *колам* см. [Gowda 1996].

⁴ Мусульманские сообщества Северного Малабара также устраивают свои *тейямы*. В исламизированной общине тийя около городка Кумбла имеется Али тейям, который представляет каста ваннам. Известен среди мусульман Малабара Баппирийян тейям – в земной жизни он был лодочником.

Вариантами *колам* являются *меччи* и *тамбила* – ежегодные, не очень пышные обряды, *банди* – выезд дайвов на своих ездовых животных или в колесницах/повозках, запряженных ими. Так, Джумади выезжает на слоне или вепре, Джарандайя – на лошади. *Отта колам* Малабара – общедеревенское действо, устраиваемое по случаю эпидемии или для снискания благословения, распространяемого на всех [Ashley, Holloman 1993: 132].

Время празднования назначается с учетом астрологических расчетов; большая часть действий выпадает на период с октября по апрель, но особенный «сгусток» приходится на вторую половину января и февраль. Не проводят *колам* в месяц *каркатака*, июль-август, когда *дайвы*, так сказать, «уходят в отпуск»¹.

Двумя важнейшими особенностями всего действия являются детальное и четкое **распределение ролей**, система ролей (как в спектакле), и **долгая поэтапная подготовка**, или множество стадий «начала» действия. Можно образно сравнить *колам* со своего рода «пятном» в пространстве года, где в центре происходит «сгущение», но иррадиация которого – довольно широкая, и ее следы можно обнаружить как до, так и после самого действия.

Состоятельные люди (часто, хотя необязательно, из числа брахманов, джайнов, бантов Дакшина Каннада, или наяры в Северном Малабаре) выделяют материальные средства, несут расходы. Для коллективных ритуалов, как правило, организуют комитет праздника, состоящий из представителей высоких и средних каст деревни или местности. Иногда *колам* или *калияттам* заказывают отдельные семьи разных каст². Задача комитета – пригласить жрецов (кои-ми выступают в ряде случаев брахманы, называемые в Северном Малабаре *тантри*, но чаще – люди из небрахманских местных каст *пуджари* или *биллава*), оракула (*величапати*) и перформеров.

Для перформеров подготовка начинается с момента, когда они получают приглашение участвовать в действии, обычно за пару месяцев; по их словам, они задолго начинают мысленно приме-

¹ В это время зато проводят *аатикаланджа*: почитаются *каланджа*, божества более низкого чем *бхуты* или *дайвы* ранга.

² В Керале даже брахманы намбудури со временем подключились к обычаю проведения *тейямов*: начали контролировать ход обряда и обзавелись собственными *тейямами*, которые почитаются исключительно в их домохозяйствах. Приходящие перформеры во время ритуала входят в их дома, что совершенно исключается и просто невыносимо в любое другое время.

ривать на себя образ божества, вспоминают его историю. Это уже есть начало акта одержимости, хотя до самого транса еще следует пройти долгий путь. Заранее готовятся декорации и украшения: *ани*, декорации-костюмы на основе бамбуковых шестов и пальмовых листьев, делают только сами члены каст-перформеров. Иногда костюмы очень просты и минимальны, и состоят из расщепленных пальмовых волокон, иногда – сложны и объемны, представляющие яркие раскрашенные конструкции до 6 метров в ширину, до 8 м в высоту.

На пространстве будущего *колам* устраивают петушинные бои¹. Готовят связки бетелевых орехов, бананов, незрелых соцветий арековой пальмы, флаги, запасают масло и делают глиняные плошки – светильники; они называются *хилал* на языке тулу и *джитиге* на малайялам Северного Малабара.

Задачи представителей разных каст четко определены. *Биллава*, *пуджари* или брахманы проводят перед действием очистительные обряды. *Корага* и *девадига* подготавливают барабаны, трубы и другие музыкальные инструменты (духовые и ударные), играют в оркестрах. *Говда* моют и чистят землю. *Мулья* (прачки), *мадьела* (горшечники), выжиматели масла выполняют работу по устройству, украшению пространства, приготовлению обрядовых одежд. Любопытно, что владельцы каву считают: выполнение обрядовых задач членами разных других каст в ходе *арадхане* – это долг тех каст, в то время как перформеры считают, что представление – это их наследственная привилегия [Daya_01 PF 15.02.2014].

Пространство *калияттам*, по-видимому, устроено более иерархично; У. Эшли и Р. Холломан описывают места представительных каст, которые те занимают около святилища по ходу

¹ Эта деталь, да и другие черты описываемого нами института почитания местных богов прибрежных районов Карнатаки и Кералы, имеет множество сходных черт, если только не прямых аналогов, в религиозной культуре, обрядности, традициям храмовых праздников острова Бали (а в прошлом, видимо, и других земель Юго-Восточной Азии) и Шри-Ланки (где, кстати, тоже известен свой обряд колам). Всюду здесь имеются существенные признаки анимизма, боги представляются как своего рода духи, периодически появляющиеся, актуализирующиеся в мире людей, и главным образом – посредством «воплощения» в людей, одержимости. Встреча богов и людей разыгрывается как драматическое действо, пространство которого – всегда под открытым небом – изобильно украшено. Используются нежные соцветия арековой пальмы, обладающие легким дурманящим действием, гроздь орехов супари, множество цветочных гирлянд; как одновременно украшение и подношение используются бананы и другие фрукты, кокосовые орехи и сладости.

действия, причем брахманы и наяры наиболее отдалены [Ashley, Holloman 1993: 133–134].

Перформеры приходят и устраиваются неподалеку от пространства действия, как правило, к северу от *каву*. Еще одно начало действия маркирует церемония подачи перформеру прачками или горшечниками подогретого растительного масла, которое он наносит на тело после омовения. Это понимается и как форма дополнительного очищения тела, и как начало его «разогрева». В ходе всей ночи обряда значительное время отводится как декору всего обрядового пространства, гриму и облачению исполнителей, так и своего рода «разгону» и «торможению» разогнанной энергии действия: среди «разогревающих» механизмов – нанесение масла и грима, музыка, танец, произнесение речей, среди «охлаждающих» – обмывание, снятие костюма, неподвижный отдых, омовение.

Трансформация личности – человеческой в божественную, конечной в извечную, телесной в бесплотную – самый существенный и таинственный здесь момент. Текучая, словно «жидкая» природа священного отражается в «пограничном» характере божеств – их природы, их места обитания, их облика. Перформер, после повязывания красной повязки на голову, преобразуется. Все вокруг (музыка, темп действия, предметы) помогает ему преобразиться. Все участники должны санкционировать это преобразование. На время обряда перформер полностью теряет свою предыдущую идентичность и становится словно бы проводником божества, его «ездовым животным», действует как воплощенное божество, выполняя функции врача, советчика, судьи, предсказателя.

Осуществляется *бхандара* – вынос масок и других атрибутов богов¹ на небольшой временный алтарь, устанавливаемый во дворе *каву*, иногда под балдахином.

Двери святилищ открываются. Все пространство, как внутри, так и снаружи, изобильно украшается. Постепенно собираются посетители, которые приносят подношения, обходят святилище вокруг, и рассаживаются на уготовленные места; многие приносят с собой циновки, покрывала и шали, обосновываются на всю ночь.

¹ Это могут быть сосуды или деревянные или глиняные фигуры, иногда раскрашенные. В них жрецы вселяют духов посредством нанесения священных диаграмм – янтр и чтения мантр. Богов «заточают», забивая гвозди в эти фигуры. Однако эти инсталляции не хранят долго, после обряда их разбирают.

Рассаживается и начинает играть оркестр духовых и ударных музыкальных инструментов; в *калияттам* – это трубы *чхенда*, флейты *кужал*, цимбалы *илатхалам*, в колам Тулунаду – трубы *маури* и барабаны *саммела*, *тассе*. Нередко приглашают 16 музыкантов; это число существенно во всех обрядовых действиях: так, используется 16 палочек для очищающего костра, известны 16 обязанностей перформера, 16 божественных возможностей духов. Говорят и о 16 ступенях трансформации, которые оказываются также и атрибутами божества [Alva_02 PF 13.02.2014]. В *калияттам* это круглый стул с четырьмя изогнутыми ножками (*пидхом*), на котором восседает перформер, красная повязка на голову (символ мастерства преображения и пророчества), белая повязка на голову и красная лента на тело (*торту*), грим (*тепу*), головной убор (*муди*), маска (*эжуту*), украшения (*чхамайям*), оружие (*аюдхам*), огонь и т.д. [Nambayar_04 PF 02.03.2015].

Зажигают светильники. Известна практика, что как в *колам*, так и в *калияттам* огонь берут из более «высоких» священных мест – брахманических храмов. Изредка брахманические боги тоже могут «присутствовать» здесь, для них исполняют *бхакти ганам*, и иногда даже все пространство *каву* именуют «кшетрам» [Daya_02 PF 15.02.2014].

Жрец совершает *арати* – круговращение зажженных светильников перед образом божества. Заметим еще раз, что перформер, будучи человеком низкого происхождения, зачастую не имеет права входить внутрь *бхутастхана*, и в транс он входит опосредованно – сначала жрец-*пуджари* оказывается охваченным духом, и он «передает» это состояние перформеру. Перформер «трогает» огонь, приобщаясь таким образом к ритуалу. Перед божеством лежат и освящаются *гагара* – ножные браслеты. Их ему подают, его посыпают цветами, сандаловым порошком, соцветиями арековой пальмы.

В нанесении грима и постепенном облачении в костюм¹ перформеру помогают ассистенты – как правило, люди из его же касты. Сложный грим несет в себе символы и черты божеств. Грим лица перформеров Тулунаду в основе своей желтый, а Северного Малабара – красный и с множеством рисунков, проявляющих личность данного божества. Каждый шаг сопровождается передачей

¹ Главное в нем – юбка из волокон, рассеченные пальмовые листья; раньше кроме этого на теле перформеров практически ничего не было, сейчас же они надевают штаны и рубахи, обычно красного цвета.

перформеру бетелевых орехов, листьев, соцветий; эта передача и прием, называется *буула*, символизирует потерю собственной личности в начале колам и возвращения к ней по завершению обряда. Пока наносят грим, мать, сестра или жена поет балладу – описание рождения духа божества, его нисхождения в мир, героические поступки, его путешествия, сфера деятельности. Перформер постепенно входит в «роль», проникается духом божества (но еще не находится в трансе). В конце облачения ему подадут зеркало, в которое он смотрится и окончательно идентифицируется с божеством, которое, как считается, уже начало нисхождение в его тело, воплощение¹. После некоторого времени смотрения в зеркало перформер может подбросить его в воздух, что означает, что божество воплотилось в нем, и транс начался.

В это же время музыка начинает звучать, или – если уже до того звучала – то звучит громче и яростнее, и перформер, который уже стал телесным воплощением божества бежит в сторону алтарей, и / или является перед собравшимися.

Существенным моментом всего обряда оказывается надевание перформером *гагара* – ножных браслетов. В одном из колам это было превращено в длительную церемонию: перформер держит их в протянутых вперед руках и ходит перед собравшимися, подходит вплотную к участникам – «зрителям», пристально смотрит в их лица и потряхивает звенящими браслетами. Это действие, как мне объяснили, – обретение своеобразной «санкции» на само представление, так сказать, «разрешение» на одержимость, транс и все дальнейшие действия, которое все собравшиеся дают перформеру. После этого он надевает *гагара* на лодыжки, и тело его (как иногда до того и тело жреца) начинает сотрясаться. Рядом с ним держат светильники, и сам перформер в это время может рассказывать фрагменты своей биографии перед изображением божества, делая символические жесты². Это маркирует еще одно начало длитель-

¹ В традиции *калияттам* это делается более демонстративно.

² Это действие, по словам некоторых моих информантов, обозначается санскритским термином *абхиная* – мастерство актера, коммуникативные навыки сценической игры, умение представить сюжет посредством пантомимы и жестикуляции. В игре перформера может быть обнаружено исполнение *расанубхавы*. При этом прочие участники колам, подобно театральным зрителям, оказываются *сахридайя* – «сопереживающими», они «вкушают» эмоции, и тоже отчасти испытывают на себе одержимость, хотя и в гораздо более «мягкой» форме.

ного представления. Далее следует церемониальное представление божества, явление его аудитории, которое, как и в представлении якшаганы, называется *оддолага*.¹ Потом начинается общение божества с заказчиками обряда и с остальной аудиторией, транс, танцы, ритуальный обход святыни, произнесение пророчеств. Музыка при этом то звучит, то на какое-то время смолкает.

Отличительной особенностью почитания женских богинь (в том числе Элламмы, Ренуки, Друапади) оказывается круговращение горшка (*калешам*) вокруг каву, за которым двигаются перформер, исполняющий танцы *чаудике* и *карага*, оракул, жрец и представители разных каст этой местности.

Определенные божества, как сугубо мифологические, так и имеющие некоторую историческую подоплеку, связаны с определенными танцами. Так, Кариянна, Кемпанна и Кьяате девару ассоциируются с танцами (точнее, «плясками», *кунита*) *нилагаара*, *камсале* и *горава*. В честь божеств Вирахадры и Нанди исполняют *вирагасе* и *нандидхаджа кунита*. Исключительно в рамках колам исполняют такие пляски как *маари*, *сугги*, *сумана* и *пангада* [Suvarna 03 PF 02.03.2014].

Перформер, находясь в трансе, совершает действия без слов. Он может пронизывать части своего тела копьем, брать в рот горящие угли и выплевывать их, держать горящий сосуд в руках, ходить по углям.

Почитаются божества-покровители восьми частей света, совершается *валасири* – обход святыни, после чего наступает время некоторого общего отдыха: музыка замолкает, посетители засыпают или отходят выпить чаю и перекусить, а могут расположиться чуть поодаль и играть в игры.

Наконец, около трех-четырёх часов утра, наступает самая торжественная часть всего обряда, его кульминация. В *колам* это

¹ *Оддолага* имеется и в театре якшагана. Это этикетное приветствие, явление характеров. В пластике движений, музыкальной ритмике, танцевальных движениях можно проследить черты, сходные с представлением якшаганы. Кроме того, очевидно, сложный костюм и грим исполнителей *колам* был той художественной основой, на которой развивался образ актера якшаганы. Сложный, объемный костюм обрядов *колам* и *калияттам*, очевидно, повлияли на формирование костюмов и грима театров якшаганы и катхакали. Также, по-видимому, имеется влияние обрядов колам на логику, структурность и семантику сценического движения, пластику, жестикуляцию и музыкальное сопровождение этих театров.

облачение перформера в декорацию *ани*, в *калияттам* – собственно представление *тейям*. И то, и другое – явление божества собравшимся в своем максимальном, проявленном облике. Это событие встречи и общения божества и людей. Считается, само божество – посредством перформера – совершает движения, танцует, обходит святыню. Затем оно садится на стул или встает в декорации-*ани* перед собравшимися, ему дают атрибуты (обычно меч, щит, копье, колокол и т.п.). Божество спрашивает, зачем его призвали, и получает ответы, заготовленные формулы-реплики. Это просьбы о защите, благоволении, помощи в разрешении трудных ситуаций.

Обещая помогать и поддерживать, божество наставляет, иногда требует признания ошибок, искупительной жертвы. Иногда подобное общение похоже на судебное разбирательство. Происходит экзорцизм: приводят людей, охваченных духом болезни, то есть тоже одержимых и не способных справиться с этим. Божество в теле перформера врачует их. Затем опять может совершаться обход *каву*, сочетающий черты процессии и пляски.

Примечательно, что *колам* и *калияттам* – действия, полностью открытые для лицезрения всеми присутствующими. Однако некоторые его части оказываются – по словам моих информантов – несколько опасными для зрителей; так, когда перформер, одержимый *дайвами* со страшными характеристиками, оказывается в состоянии особенно глубокого транса, мне не рекомендовали фотографировать и снимать на камеру эту часть действия, и советовали сесть немного подальше.

Группа перформеров могут действовать сообща, а могут сменять друг друга в представлении того или иного божества. Дополнительная «украшенность» проявляется в том, что их могут сопровождать, например, группа танцоров, облаченных в костюмы тигрят (как в *колам дайвы* Бабу Свами и его сестры, в деревне Куккичате около Удупи). Ближе к концу обряда божество может «воссесть» на свое ездовое животное, которое предстает как в настоящем облике (приводят разрисованного слона или лошадь), так и в виде искусственной фигуры. Под утро следует одно из первых завершающих действий – принесение горшка, *бадикара*, наполненного фруктами, рисом и сладостями, освященной пищей, *прасадом*, и украшенного нежными соцветиями арековой пальмы и листьями бетеля.

Перформер еще некоторое время остается среди зрителей – участников обряда; некоторое время он полулежит на циновке,

и его обмахивают веерами из пальмовых листьев. Затем снимает с помощью своих родственников костюм, принимает омовение, переодевается в чистые одежды. Примерно к восьми часам утра обряд *колам* завершается.

Калияттам, как правило, длится дольше. Перформеры в костюмах и гриме остаются среди собравшихся до полудня или даже дольше. Они церемонно общаются, многие подходят к ним, общаются о своих личных проблемах, просят совета или помощи, подают им денежные купюры. Тот успокаивает, благословляет, обещает решить проблемы. В присутствии этих «зримых божеств» проводят обряд взвешивания подношений, когда на огромные весы садятся люди-дарители, и кладутся мешки с рисом и прочее: вес тела дарителя должен сравняться с весом его дара.

Таким образом, главной задачей *колам* и *калияттам* оказывается физическое, зримое воплощение священного при соединении действий представителей разных каст, объединенных жизнью в данной деревне, данном округе, данном регионе.

Итак, *колам*, *нема (нияма)*, *тейям*, *калияттам* – ряд обозначений регионального социально-религиозного института, в которые вовлечены все касты и локальные сообщества представленного субрегиона. Речь идет о почитании божеств, предстающих в самых разнообразных обликах, и главное – воплощающихся в телах одержимых людей.

С одной стороны, область действия божеств ограничена данным линиджем, деревней, городом, местностью. Но внутри этих границ они актуальны для всех людей, вне зависимости от их происхождения, кастовой, религиозной принадлежности или каких бы то ни было мировоззрений. В этом проявляется высочайший инклюзивистский механизм в обществе, которое с другой стороны характеризуется сложной кастовой иерархией и сегрегацией. Традиции почитания местных божеств дают обильный материал для наблюдения эволюции культов от локального, племенного, семейного или кланового до регионального и национального, их полифункциональности и многослойности, а также для выявления процессов и проблем эмансипации светского искусства, его отделения от ритуального контекста.

Главный смысл обряда *колам* / *калияттам* заключается в объединении усилий всех жителей определенной территории, в накоплении и перераспределении ресурсов и установлении гармонии.

В ходе обряда обычные принятые границы стираются, и выстраивается пространство тотального общения. Обряд имеет свои, отличные от повседневных, условия и границы. Не имеет границ только сила, энергия божества, которое может перемещаться и преобразовывать все и вся. Хотя в *колам* и *калияттам* почитаются небрахманские, местные божества, очевидны контакты и взаимодействие: передаются светильники и другие предметы, огонь для *колам* могут зажигать из священного огня брахманских храмов, атрибуты *дайвов* «приходят» в брахманские храмы, из семейных святынь *гутту* они на время передаются храмам других божеств. Так «семьи» *дайвов* «породняются» и «дружат», устанавливается и поддерживается, так сказать, «искусственное родство» божеств разного происхождения. В свою очередь, это закладывает основание для брачных связей и другого типа отношений (родственных, культовых, межкастовых) людей. Показательно, что мусульмане и христиане тоже включаются в систему *колам* и *калияттам*, и иногда даже по завершению действия по обычаю первыми получают освященную пищу, *прасад*.

Колам / *калияттам* очень четко выделяется локально, слегка распространяясь на всю остальную Кералу, на конканское побережье Карнатаки, и, возможно, на соседнюю область штата Тамилнаду Конкунаду [Beck_01 PF 19.03.2017]. Это уникальный институт; хотя его отдельные элементы встречаются в религии и искусстве других областей Южной Индии (грим наносят в плясках *карага*, *каасекунита* и *горава кунита*, в *пураванита* и *вирагасе* имеется традиция прокалывать части тела и особенно язык, в *камсале* берут руками горячую камфору), но помещение горящих масляных плашек на груди перформера и по периметру его костюма, экстаическое откусывание голов у жертвенных петухов – исключительные ритуальные обычаи.

Можно проследить высокую системность и инструментальность частей обряда, таких как символика цвета, звуков, жестов, движений, социальных статусов. Цвет связан с эмоциями, состояниями, болезнями, ритм – с характерами. Все в этом ритуале является одновременно и символом (указывает на божество), и инструментом (является способом общения с ним), и воплощенным «телом божества». Все элементы теснейшим образом взаимосвязаны, поскольку все, находящееся в его пространстве, пронизано невидимой, но всепроникающей священной энергией, которую можно метафорически сравнить с радиацией. Каждый предмет и

каждое живое существо, находящееся в пространстве действия, оказывается под ее влиянием.

Может показаться, *колам* / *калияттам* неподвластны времени и переменам. Отдельные элементы этих обрядов уходят в глубокую древность, сходны с шаманскими действиями, нацелены как на индивидуальное исцеление и решение личных проблем, так и на «обновление» коллективной идентичности. Но *колам* впитывают в себя и мифы, и предания, и исторические события, и оживляют их, актуализируют их. Можно увидеть определенную эволюцию и связанность *колам* с другими формами религии и искусства. В *колам* прослеживаются элементы племенных религий, танцев с барабанами. В пластике движений, музыкальной ритмике, танцевальных движениях можно проследить черты, сходные с представлением *якшаганы*. Кроме того, очевидно, сложный костюм и грим исполнителей был той художественной основой, на которой развивался образ актеров *якшаганы*, *кудияттам*, *катхакали*: преемственность видна в костюме, особенно головном уборе, гриме, украшениях, пластике движений (шаги), отчасти музыке. Более того, уже с 1980-х гг. *тейям* начал осваиваться в рамках развития туризма Кералы, региональных фестивалей, использоваться политическими партиями в своей саморепрезентации; см. [Ashley, Holloman 1993: 148–149], и постепенно осваивает новые, глобальные пространства и технологии [De Martino 2016: 23–54].

Истории и облик *дайвов* и *бхутов* свидетельствуют о них также как о персонифицированных страхах, ужасах, сомнениях, переживаниях, нереализованных надеждах. Но *кола* меняет их отношения с людьми, делает все контакты и связи более органичными и благоприятными. Это всегда – разговор, о том, что болит, что непрожито, что беспокоит. Становясь выговоренным, трудное облегчается.

Вернемся к истории божества Панджурли. Согласно мифу, это был поросенок, раздражавший самого Шиву, загрязнявший и разорявший его сад. Проклятие отослало его в мир людей, но он пришел в облике свиньи, ищущей пространство благости, места, где соблюдается закон, и нашел Дхармастхалу, обитель дхармы. Здесь он обрел свою главную манифестацию, Annappa Panjurli. Потом он проявился и на Севере, и проявился как Tembikalla Panjurli, и на Востоке, как Kuppettu Panjurli, и на Западе как Bolada Panjurli.

Панджурли – маг: он творил много ужасных дел и на земле, заставлял буйволов исчезать. Ослеплял жрецов несущих

изображение бога в процессии в Дхармастхале. Насылал болезни на слонов, на скот и людей. Совершал и прочие чудеса. Но когда люди учредили святыни и праздники для Панджурли, начались исцеления. Панджурли стал *киетрапалой* – стражем земель, поддерживающим мир и покой жителей, почитающих его.

Перед нами – непрерывная и развивающаяся традиция, вбирающая в себя на протяжении истории определенные инновации (например, в costume и декоре), и с необходимостью отвечающая на актуальные проблемы сегодняшних людей. Это важная форма работы с исторической памятью: она впитывает с себя рассказы о реальных событиях, в том числе и катастрофических, преобразует их в мифологическую историю, постоянно разыгрываемую, подновляемую и заново переживаемую. А само понятие *кола*, в конце концов, означает ни что другое, как красоту, шик и блеск.

СОКРАЩЕНИЯ

PF – личный архив автора. В ссылке маркируются код записи интервью или беседы, дата и место.

БИБЛИОГРАФИЯ

Рыжакова С.И. «Кормящие и вкушающие при свете масляной лампы». Кудияттам – традиционный храмовый театр Кералы // Восточная коллекция. М., 2006. № 1. С. 122–129.

Рыжакова С.И. «Песни якшей» и игры людей: социальные и культурные особенности традиции *якшагана* Карнатаки (Южная Индия) // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 136–155.

Рыжакова С.И. Одержимость, служение, лицедейство: о границах культурного и художественного в традициях колам (дайва-нема) Южной Каннады и калияттам (тейям) Северной Кералы (Индия) // Антропологический форум. 2017. № 34. С. 213–246.

Ashley W., Holloman R. From Ritual to Theatre in Kerala // The Drama Review. 1982. # 26 (2). P. 59–72.

Ashley W., Holloman R. Teyyam // Indian Theatre: Tradition of Performance. Ed. by F. P. Richmond, D. L. Swann, P. B. Zarrilli. 1st ed. Honolulu: University of Hawaii Press: 1990. P. 131–150. 2nd ed. Delhi: Motilal Banarasidas Publishers Private Ltd., 1993. P. 131–150.

Bhat K. V. Bhuta Cult and Vedic Culture // Coastal Karnataka. Studies in Folkloristic and Linguistic Traditions of Dakshina Kannada Region of the Western Coast of India. Ed. by Dr. U.P. Udadhya. Udupi: Rashtrakavi Govind Pai Samshodhana Kendra, 1996. P. 245–251.

Bhatt G. P. Studies in Tuluva History and Culture. Manipal: Manipal Power Press, 1975. 452 p.

Binder K. A. World of Many Colours: yakṣagāna rangabhūmi // Cracow Indological Studies. Vol. XVIII (2016). P. 3–21.

Brückner H. Fürstliche Feste: Texte und Rituale der Tuḷu-Volksreligion an der Westküste Südindiens. Wiesbaden: Harrassowitz, 1995. 178 s.

Brückner H. On an Auspicious Day, at Dawn ... Studies in Tulu Culture and Oral Literature. Wiesbaden: Harrassowitz, 2009. 185 p.

Burnell A.C. The devil worship of the Tuluvas. From the Papers of Late A.C. Burnell. 1972–1874. Ed. by A.V. Navada and Denis Fernandes. Mangalore: Karnataka Tulu Sahitya academy. No date. 268 p.

By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual. Ed. by R. Schechner, W. Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 320 p.

Carstairs G.M., Kapoor R.L. The Great Universe of Kola: Stress, Change and Mental Disorder in an Indian village. Berkeley, C.A.: University of California Press, 1976. 250 p.; London: The Hogarth Press, 1976. 253 p.

Caswell S. Oh Terrifying Mother: Sexuality, Violence and Worship of the Goddess Kali. New Delhi: Oxford University Press, 1999. 340 p.

Chandran T.V. Ritual as ideology. Text and Context in Teyyam. New Delhi: IGNCA, D.K. Printworld (P) Ltd, 2006. 98 p., ill.

Chanthera C.M.S. Kaliyattam. Kottayam: National Book Stall, 1978. 87 p.

Cheerath-Rajagopalan B., Komath R. Theyyam. The other Gods. Bangalore: Stark World Publishig Pvt Ltd, 2012. 214 p.

Clark-Deces I. Religion against the self: An Ethnography of Tamil rituals. Oxford University Press, 2000. 256 p.

De Martino G. Between Local and Global. Teyyam Goes Cyber and Beyond // Cracow Indological Studies. Vol. XVIII (2016). P. 23–54.

Freeman J. R. Performing Possession: Ritual and Consciousness in the Teyyam Complex of Northern Kerala // Flags of Flame: Studies in South Asian Folk Culture. Ed. by H. Brückner, L. Lothar, M. Aditya. New Delhi: Manohar, 1993. P. 109–138.

Freeman J. R. The Teyyam Tradition of Kerala. // G. Flood (ed.). The Blackwell Companion to Hinduism. Oxford: Wiley-Blackwell: 2003. P. 307–326. <http://cincinnatitemple.com/articles/BlackwellCompanionToHinduism.pdf>.

Ghosh M. Nandikeshvara's Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture used in ancient Indian dance and drama. Calcutta: Manisha, 1992. 140 p.

Gopala Panikkar T.K. Malabar and its Folk. Madras: G.A. Natesan and Co., 1900. 215 p.

Gowda K. C. Jaalata – a Form of Bhuta Worship // Coastal Karnataka. Studies in Folkloristic and Linguistic Traditions of Dakshina Kannada Region of the Western Coast of India. Ed. by Dr.U.P. Upadhyaya. Udupi: Rashtrakavi Govind Pai Samshodhana Kendra, 1996. P. 265–279.

Hiltebeitel A. The Cult of Draupadi. Mythologies: from Gingee to Kuruksetra. 1st Indian ed. Delhi: Motilal Banarasidas Private Lt., 1991. 487 p.

Kent E. F. Sacred Groves and Local Gods: Religion and Environmentalism in South India. New York: Oxford University Press, 2013. 256 p.

Klaus P. J. Spirit Possession and Spirit Mediums from the perspective of Tulu Oral Traditions // Culture, Medicine and Psychiatry. Vol. 3. 1979. P. 29–52.

Klein G., Noeth S. Emerging Bodies: the Performance of Worldmaking in Dance and Choreography. Biefeld: Transcript Verlag. 2011. 264 p.

Kurup K.K.N. Teyyam. Trivandrum: Department of Public Relations, 1986. 56 p.

- Kurup K.K.N.* The Cult of Teyyam and Hero Worship in Kerala. Calcutta: Indian Publications, 1972. 168 p.
- Making India Hindu: Religion, Community and the Politics of Democracy in India. Ed. by Ludden D. New Delhi: Oxford University Press, 1996. 350 p.
- Nambiar B.* Gods and Ghosts – teyyam and bhuta rituals // The Performing Arts. Marg Publication Guest Ed. Dr. N. Menon. Ed. S. Doshi. 1982. P. 62–73.
- Nambiar S.K.* The ritual art of Teyyam and Bhutaradhane. New Delhi: IGNCА, Navrang, 1996. 128 p., ill.
- Sax W.S.* Dancing the Self: Personhood and Performance in the Pandav Lila of Garhwal. Oxford: Oxford University Press, 2002. 240 p.
- Seth P.* Reflections of the Spirit: The Theyyam of Malabar. Ahmedabad: Mapin, 2006. 44 p.
- Smith F.M.* The Self Possessed: Deity and Spirit Possession in South Asian Literature and Civilization. Columbia University Press. 2006. 736 p.
- The Siri Epic as performed by Gopala Naika by Lauri Honko in collaboration with Chinnappa Gowda, Anneli Honko and Viveka Rai. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1998. Part 1–2. 492 p.
- Upadhyaya S., Upadhyaya U.P.* Bhuta Worship. Aspects of ritualistic theatre. Udupi: RRC for Folk Performing Arts, MGM College, 1984. 123 p.
- Upadhyaya U.P.* Bhuta worship // Coastal Karnataka. Studies in Folkloristic and Linguistic Traditions of Dakshina Kannada Region of the Western Coast of India. Ed. by Dr. U.P. Upadhyaya. Udupi: Rashtrakavi Govind Pai Samshodhana Kendra, 1996. P. 197–228.
- Zarrilli P. B.* When the Body Becomes All Eyes. New Delhi: Oxford University Press, 1998. 332 p.

УДК 793.31

ИМИТАЦИОННЫЙ ШАМАНСКИЙ ОБРЯД НГАНАСАН: К ПРОБЛЕМЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ РИТУАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Добжанская Оксана Эдуардовна

*Арктический государственный институт культуры и искусств
(г. Якутск, Республика Саха (Якутия)),
dobzhanskaya@list.ru*

В статье на основе полевых материалов автора, собранных в 1989–2018 гг., анализируется практика шаманских традиций у нганасан. В последней четверти XX в. сложилась практика сценического исполнения или имитации фрагментов шаманских ритуалов. Их могли исполнять близкие или отдаленные родственники шаманов, но иногда и люди, не имеющие отношения к шаманству. Содержание песнопений – благопожелание присутствующим – оправдывало ситуацию ритуального пения на

сцене. Имитационный шаманский обряд – сложное явление, соединяющее традиционные, профессиональные и инновационные нормы фольклора, и нуждающееся в дальнейшем изучении.

Ключевые слова: шаманская музыка, шаманский обряд, сценическое представление, нганасаны, коренные малочисленные народы Севера.

Nganasans imitation shamanic ritual: to the problem of onstage interpretation of ritual practice

Oksana E. Dobzhanskaya

The author on the basis of the own field materials collected during 1989–2018 analyzes the practice of modern onstage interpretations of shamanism. Unfortunately, at the end of the 20th century the authentic Nganasan shamanism disappeared. It was well studied by researchers. However, in the last quarter of the 20th century, during the life of shaman Demnime Kosterkin and his son Dulsymyaku Kosterkin, there was a practice of scenic performance of fragments of shamanic rituals. Stage imitations of shamanic ritual could be performed by close or distant relatives of shamans (for example, the folk group “Ngamtusuo”), but sometimes by people which hadn’t any relations to the shamanism. At the folklore festival in Dudinka (2015, 2018), short fragments from the shamanic rites of Nganasan were shown. They were performed by Evdokia Demnimeevna Porbina (born in 1938) – the daughter of the shaman Demnime. Her assistants were T.D. Turkina, S.M. Kudryakova, A.N. Chunanchar. The musicological comparison of the melodies showed that there were authentic shamanic melodies from the repertoire Demnime Kosterkin which sounded on the scene. Shamanic songs were performed in the style of polyphonic responsorial singing (one verse singing by a shaman alternates with the same verse in the part of assistants), that style is specific for the shamanic rite. The chants contained good wishes to those present, which is typical for shamanic spells. Unlike meaningful shamanic chants performed by the shaman’s daughter, the costumed image of the shaman (it was represented in the dance) had no ritual function and was only a decorative ornament of the stage composition. Imitation shamanic ritual is a complex phenomenon that combines traditional, professional and innovative norms of folklore, and needs to be the subject for a further study.

Keywords: shaman music, shaman ritual, stage performance, Nganasans, indigenous peoples of the North.

Нганасаны – малочисленный арктический народ, проживающий на полуострове Таймыр, самой северной оконечности Евразийского материка. Согласно Всероссийской переписи населения, в 2010 г. нганасан насчитывалось 862 человека. По культурному типу нганасаны являются охотниками на оленей, по языку относятся

к самодийским народам. Богатая ритуальная практика нганасанских шаманов, сложившаяся на протяжении нескольких веков, достаточно хорошо документирована в трудах корифеев российской этнографической науки А.А. Попова, Б.О. Долгих, Ю.Б. Симченко, Г.Н. Грачевой, работах по нганасанскому шаманству Н.В. Плужникова, Ж.-Л. Ламбера, лингвистических и фольклорных публикациях Е.А. Хелимского, В.Ю. Гусева, Н.Т. Костеркиной, работах этномузыковедов И.А. Богданова, Ю.И. Шейкина, О.Э. Добжанской, Т. Оямаа, документальных фильмах о нганасанских шаманах А. Оськина, Л. Мери, А. Линтропа, В. Фёдорова и др.

В наши дни аутентичная традиция нганасанского шаманства угасла, ее окончание в целом совпадает с годом смерти Тубяку Костеркина (1921–1989), однако шаманство в имитационных формах продолжает существовать. Практика сценического исполнения шаманского ритуала начала складываться среди нганасан в 1980-х гг., когда шаман Демниме Дюходович Костеркин (1913–1980) и впоследствии его сын Дюлсымяку Демнимеевич Костеркин (1940–1997) стали исполнять фрагменты шаманских ритуалов на сценических площадках в рамках смотров художественной самодеятельности, фестивалей и подобных мероприятий в Дудинке, Иркутске, Красноярске. В 1990-е гг. в такого рода представлениях начали участвовать и другие представители нганасанского рода Нгамтусуо: Нина Демнимеевна Логвинова (1946–2000), Евдокия Демнимеевна Порбина (р. 1938), Игорь Демнимеевич Костеркин (1966–2012) [Сказители Таймыра: 12–16]. Фольклорно-этнографический ансамбль «Нгамтусуо» из поселка Усть-Авам, руководителем которого в 1990-е гг. был Дюлсымяку Демнимеевич Костеркин, неоднократно показывал на сценических площадках имитации шаманского обряда. В 2000–2010-х гг. данная практика продолжалась с участием более отдаленных родственников шаманов, а иногда и вовсе без таковых. В настоящее время образ шамана оказался востребованным в мероприятиях, которые проводят учреждения культуры городов и поселков Таймыра: в фольклорных концертах с «шаманскими представлениями», в показательных шаманских ритуалах; также практикуется участие шамана в качестве костюмированного персонажа в сценических постановочных обрядах и т.д. В связи с этим, изучение имитационных форм шаманства и соотношения имитации с традиционным шаманским ритуалом приобретает особую актуальность. Отдельные аспекты этой про-

блемы уже были предметом рассмотрения в публикациях автора статьи, в частности, был описан имитационный шаманский обряд Дюльсымяку Костеркина [Добжанская 2002: 37–45], шаманские мелодии в исполнении помощников шамана Леонида Костеркина и Игоря Костеркина [Добжанская 2012]. В связи с продолжающейся культурной практикой в данной области, нам видится необходимым включить в научный дискурс и явления последних лет.

В настоящей статье анализируются материалы, записанные автором в 2018 г. на фестивале «Фольклорная классика Таймыра» (г. Дудинка), которые сопоставлены с собранными автором таймырскими материалами более раннего времени (1989–2010-е гг.).

Региональный фестиваль «Фольклорная классика Таймыра» был организован в 1994 году как окружной фестиваль Таймырского АО и регулярно проводился в Дудинке каждые два года, а с 2010-х гг. превратился в триеннале. Организатором фестиваля является Таймырский Дом народного творчества и Министерство культуры Красноярского края. На фестивале фольклорные коллективы из поселков представляют народное творчество коренных малочисленных народов Таймыра как в его традиционных формах (краткие фрагменты эпических и песенных произведений, сценический показ отрывков из обрядов), так и в инновационных: в последние годы в фестиваль включаются инсценировки сказок и легенд, коллективное исполнение новых (авторских) песен на языках народов Таймыра и т.д. В фестивале 2018 г. принимали участие нганасанские этно-фольклорные группы «Дентэдиэ» («Северное сияние», рук. С.Н. Жовницкая), «Ня танса» («Нганасанская семья», рук. В. Болгова), «Хендир» («Бубен», рук. С.М. Кудрякова) из города Дудинки, а также фольклорные исполнители из поселка Усть-Авам Евдокия Демнимеевна Порбина и Татьяна Демнимеевна Туркина (1945 г.р.).

Евдокия Демнимеевна Порбина (нганасанское имя – Дюзымяку) родилась 17 июля 1938 г. в семье шамана Демниме Дюхоговича Костеркина и Хярку Яловны (девичья фамилия Чунанчар). Получила образование в школе, закончила зооветеринарный техникум в Дудинке, вышла замуж за Кундэли Лереевича Порбина, киномеханика, стала матерью четверых детей. Евдокия Демнимеевна с детства знает шаманскую мифологию, ритуальные действия, тексты, мелодии шаманских песен. Она рассказала автору статьи, что в 1959 г. работала как информант с Б.О. Долгих, этнографами Ю.Б. Симченко,

Г.Н. Грачевой, Ж.-Л. Ламбером, фольклористами, музыковедами [ПМА 2018]. В конце 1980-х годов она вместе с сестрой Ниной Демнимеевной Логвиновой исполняла шаманские песни отца на концертах, выступления женского дуэта пользовались большим успехом. Концертные выступления Нины и Евдокии представляли собой многочастные попури из шаманских мелодий Демниме, исполненные на нганасанском языке. В 1989 г. в поселке Усть-Авам имитационные песнопения Нины и Евдокии были записаны участниками музыкально-этнографической экспедиции Фольклорной комиссии Сибирского отделения Союза композиторов РСФСР [ПМА 1989], и музыковеды отметили незаурядность исполнения этого дуэта, чье вокальное мастерство было очень высоким. Необходимо обозначить особый стиль пения, характерный именно для шаманского обряда: это двухголосие респонсорного типа (где первая голосовая партия, то есть голос-функция – запев шамана, вторая – ответ помощника, представляющий собой повтор предыдущей мелодической строки). Также очень важен тембр исполнения шаманских мелодий – «хрипло-рычащая» звукоподача, возникающая в низком регистре и маскирующая естественный тембр голоса исполнителей. Е.Д. Порбина и Н.Д. Логвинова прокомментировали этот необычный тембр, назвав его *кунты балы* ('пение горлом') и связав с *бетыре кунты* ('голосом танца') – особым горлохрипением на вдох и выдох, сопровождающим обрядовые круговые танцы *бетырся*. Эта «звуковая маска» (фарингализованная звукоподача) возникает при сильном сужении полости глотки. Этот тембр был характерен для пения Демниме Костеркина в шаманском ритуале 1977 г., записанном Л. Мери [Добжанская 2002: 36]. В двухголосном исполнении шаманских песен Демниме роли распределялись следующим образом: Нина Демнимеевна Логвинова как обладательница более сильного голоса обычно солировала, а Евдокия Демнимеевна ей подпевала. В 1990 г. Евдокия и Нина с этим репертуаром заняли 1-е место на конкурсе «Голос России», и в качестве лауреатов конкурса ездили в Париж – где выступали с песнями шамана Демниме [ПМА 2018]. На иллюстрации 1 Евдокия Демнимеевна (слева) и Нина Демнимеевна в традиционной женской одежде (съемка 1989 г., фотограф Х. Релве).

В сценическом фрагменте шаманского пения на фестивале 2018 году Евдокия Демнимеевна исполнила шаманскую мелодию «Дяумалы балы», роль «подпевателя» исполнила Светлана Мойбова Кудрякова (которая также происходит из шаманского рода

Нгамтусуо-Костеркиных) [Аксенова, Кудрякова 2018]. Тип пения – респонсорный, представляющий собой запев шамана и ответ помощника – является традиционным для шаманского пения нганасан. На иллюстрации 2 представлены Е.Д. Порбина и С.М. Кудрякова на фестивале «Фольклорная классика Таймыра» 2018 г., фото О.Э. Добжанской.

Нотный пример 1 представляет шаманскую мелодию «Дяумалы балы» (песня «Ямальская»), которая репрезентирует духа-помощника Сыр селу (Белого оленя-хора). Металлическую круглую подвеску с вырезанным на ней в технике прорезной резьбы изображением оленя в свое время отец Демниме получил от ямальских ненцев. При появлении в обряде этого духа-помощника звучала его мелодия, имеющая отчетливую мелодическую формулу (начальный нисходящий ход на терцовый / квартовый интервал с остановкой на долгом нижнем звуке затем компенсируется олиготонным движением в диапазоне верхней терции звукоряда). В тексте Е.Д. Костеркина прославляет день фольклорного фестиваля, собравший в концертном зале Дома культуры много хороших людей, и произносит слова благопожелания всем присутствующим.

Аналогичное выступление с имитационным исполнением песни шаманского обряда было зафиксировано нами на фестивале «Фольклорная классика Таймыра» в 2015 году. В кратком шаманском песнопении, исполненном на сцене Городского Дома культуры (Дудинка), солировала Е.Д. Костеркина, в роли подпевателя выступила Т.Д. Туркина (см. иллюстрация 3).

Обратим внимание на отсутствие в данных ситуациях шаманского костюма. Во всех случаях исполнительницы шаманских песен (Евдокия Демнимеевна, Нина Демнимеевна, Светлана Мойбовна, Татьяна Демнимеевна) одеты в обыкновенную женскую одежду, не обрядовую. Этим подчеркивается, что на сцене представлен не обряд, а только имитация обрядового пения, как бы «воспоминание» о ритуале. При этом фольклорные исполнители стараются сценически оправдать ситуацию обрядового пения и этим самым придать ему содержательную значимость. Евдокия Демнимеевна, как старейшая присутствующая на сцене женщина, пением благословляет участников и зрителей фестиваля.

После выступлений автору удалось побеседовать с участниками этих кратких «шаманских» представлений. Надо отметить, что носители культуры относились к ним достаточно серьезно и

расценивали сценическое представление шаманства как манифестацию национальных обрядовых традиций. Зрители также очень положительно относились к данным выступлениям, считали их обладающими сакральным значением.

Перейдем к анализу костюмированного образа шамана в современных сценических представлениях. Утвердившаяся на сценах домов культуры городов и поселков Таймыра практика показывает, что в сценических представлениях фольклорных групп нганасан часто фигурирует шаман. Этот образ шамана воспринимается современными нганасанами как знаковый, отличающий культуру нганасан от других народов Таймыра. Ведь в прошлом именно нганасаны славились своими сильными шаманами, к которым часто обращались соседние племена. Поэтому появление человека в костюме шамана – не исключение, а скорее правило для сценических выступлений нганасанских фольклорных или хореографических групп.

На иллюстрации 4 изображен Алексей Николаевич Чунанчар, нганасанский мастер резьбы по кости, который исполнил роль шамана в сценической программе нганасанского фольклора на фестивале «Фольклорная классика Таймыра» 2018 года. Его шаманский костюм не является подлинным, не является он и копией шаманского одеяния. Шаманский костюм здесь обозначен применением обрядовых аксессуаров – шаманского нагрудника, рукавицы, наголовника с бахромой и оленьими рогами. В руках неотъемлемые атрибуты шамана – бубен с колотушкой (они также не подлинные, а сценические). Алексей на сцене не поет, но исполняет танец с бубном. Этот танец, включающий различные формы движения под аккомпанемент бубна, не имеет прямого отношения к кинематике нганасанского шаманизма. Скорее эти движения можно отнести к современным хореографическим композициям на тему северного шаманства, типичным для выступлений коллективов из разных регионов России.

Окончанием концертной программы объединенной фольклорной группы нганасан на фестивале «Фольклорная классика Таймыра», согласно сложившейся многолетней сценической практике, явился круговой танец *бетырся*. Это танец медведя, который исполняется под аккомпанемент голосов танцоров, исполняющих горлохрипение на вдох и выдох (танцоры голосом имитируют рычание медведя). «Шаман» А. Чунанчар заводит этот круговой танец на сцене, и вслед за ним в круг встают все участники фе-

сительного представления. Необходимо оговорить, что звуковое сопровождение танца (горлохрипение на вдох и выдох) звучит под фонограмму, фольклорную аудиозапись, однако танцоры на сцене также издают голосом соответствующие звуки. Ситуация на сцене отдаленно напоминает описанный А.А. Поповым в книге «Тавгийцы» случай, когда шаман вместе с участниками обряда исполняет круговой танец на празднике Чистого чума «Мазуся»: «Во время камлания шаман поднялся со своего места, вместе с ним встали и составили круг семь женщин. Шаман стал петь без слов, женщины стали подражать звуками важенкам оленя. Причем, взявшись за руки, размахивали ими, стоя на одном месте, переступая с ноги на ногу. Это продолжалось минут десять, и когда закончилось, поднялись все мужчины и стали прыгать с вытянутой вверх правой рукой, выкрикивая «huok! huok!». Женщины своим звукоподражанием важенкам дикого оленя в период гона и пляской испрашивали себе плодородие. Мужчины, протягивая вверх руку и выкрикивая, испрашивали себе оплодотворяющую силу» [Попов 1936: 67]. Отметим сходство ситуации исполнения кругового танца в шаманском обряде, где шаман является заводилой танца. Однако существенные различия стилистики горлохрипения на вдох и выдох и кинематики (у А. Попова описаны звукоподражания оленям, возгласное интонирование, кинемы подсакивания в мужском исполнении), не позволяют идентифицировать данные танцы. Более того, современный танец *бетырся* в сценическом воплощении оказался лишенным характерного для шаманской церемонии обрядового наполнения (в нем отсутствует ситуация испрашивания благополучия, моления духам), но играет другие роли – декоративную, знаковую, становится специфическим иконическим знаком, отличающим музыкально-танцевальную культуру нганасан от культуры соседних народов.

Нужно подчеркнуть, что в имитационных обрядах исполнители стремятся соблюдать внешнее сходство сценических представлений с реальным шаманским обрядом, хотя прекрасно понимают различие между представлением и подлинным ритуалом. Тем не менее, воспринимая имитацию шаманства как своего рода «визитную карточку» нганасанского народа, современные нганасаны достаточно серьезно относятся к данным представлениям, стремятся сохранить в них точность визуального ряда (костюм, обрядовая атрибутика, орнаменты), звуко-музыкального аспекта

(использование подлинных шаманских мелодий, тембров, музыкальных инструментов), а также содержательного пласта шаманского обряда (благопожелания участникам обряда и зрителям). Поскольку именно нганасанские шаманы на Таймыре были известны как наиболее сильные и авторитетные, современные участники нганасанских фольклорных коллективов стремятся культивировать в сценической практике имитационные шаманские обряды как отличительный «знак» своей национальной культуры, отличающий их от народов-соседей (долган, ненцев, энцев).

В целом, практика имитационных исполнений шаманского ритуала является довольно устойчивым явлением, имеющим уже более чем 30-летнюю историю. Имитационный шаманский обряд – сложный культурный феномен, в котором смешиваются традиционные, профессиональные и инновационные фольклорные нормы [Шейкин 2002: 4–12]. Данное явление необходимо документировать и изучать, так как оно маркирует определенный этап развития национальной культуры нганасан. В силу типологической общности процессов развития инновационного фольклора у народов Сибири и Севера, изучение имитационных шаманских обрядов нганасан может быть полезным для сравнительных исследований трансформаций традиционной духовной культуры народов Арктики.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенова Л.К., Кудрякова С.М. Из рода Нгамтусуо / КГБУК «Таймырский Дом народного творчества». Дудинка, 2018.

Добжанская О.Э. Нганасанские обрядовые песни в исполнении наследников шамана (к проблеме имитации шаманского ритуала) // *Per Urales ad Orientem. Iter poliphonikum multilingue. Festschrift tillägnad Juha Janhunen på hans sextioårsdag den 12 februari 2012.* Ed. by T. Huutiäinen, L. Jalava, J. Saarikivi & E. Sandman. Suomalais-Ugrilainen Seura. Helsinki 2012. P. 53–64.

Добжанская О.Э. Песня Хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования. СПб.: Издательство «Дрофа» Санкт-Петербург, 2002.

ПМА 1989: Полевые материалы 1989 г. Музыкально-этнографическая экспедиция Фольклорной комиссии СО Союза композиторов РСФСР, 1989 г. Таймырский АО, пос. Усть-Авам. Участники экспедиции: Ю.И. Шейкин, Е.А. Хелимский, О.Э. Добжанская, А. Линтроп, Т. Оямаа, Х. Релве. Дневник, реестр, аудиозаписи, видеозаписи, фотографии.

ПМА 2018: Полевые материалы 2018 г. (ноябрь), Красноярский край, г. Дудинка. Собиратель О.Э. Добжанская. Дневник, аудиозаписи, фотографии.

Попов А.А. Тавгийцы. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1936.
Сказители Таймыра / сост. Н.С. Кудрякова, А.А. Барболина, З.Н. Болина, Т.В. Болина (Укочер), С.Н. Жовницкая, Р.П. Яптугунэ; КГБУК «Таймырский Дом народного творчества». Дудинка, 2013.

Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Вост. лит, 2002.

УДК 28

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ ЧТЕНИЯ КОРАНА У РОССИЙСКИХ МУСУЛЬМАН – ТАТАР И БАШКИР

Имамутдинова Зилия Агзамовна

Государственный институт искусствознания

(г. Москва, Россия)

zilimam@mai.ru

В статье исследуются особенности чтения Корана у урало-поволжских татар и башкир, исходя из роли и функций различных видов современной религиозной практики, связанной с ритуалами внутри и вне мечети. Особое внимание уделяется публичным формам чтения Корана, практикуемым в исламском мире. Выявляется специфика конкурсов чтения Корана, организуемых российской *уммой* (мусульманским сообществом). Показана эволюция Международного конкурса чтецов Корана в Москве, организуемого ДУМ РФ с 1999 г., прослеживаются задачи, стоящие перед организаторами, анализируется эволюция этого мероприятия.

Ключевые слова: Коран, мелодизированное чтение, татары и башкиры, публичные формы, конкурсы.

Types of Public Reading of the Qur'ān in the Modern Practice of the Russian Muslims – Tatars and Bashkirs

Zilia A. Imamutdinova

The article gives an idea of the peculiarities of reading the Qur'ān of Russian Muslims – Tatars and Bashkirs, based on the role and functions of a particular type of modern religious practice, performed during rituals inside and outside the mosque. Particular attention is paid to public forms of reading the Qur'ān practicing in the Islamic world. The specificity of Qur'ān reading competitions organized by the Russian ummah (Muslim community) is revealed. The specificity of Moscow International Competition of Qur'ān Readers, organized by Muslim Spiritual Board of the Russian Federation since 1999th, is shown; the tasks which had to be solved by the organizers are traced; the direction of the event evolution is indicated.

Keywords: Qur'an, reading, Tatars and Bashkirs, public forms, competitions.

Настоящее исследование ставит своей целью охарактеризовать формы чтения Корана, проанализировать функции этих форм, уделив особое внимание публичному кораническому чтению у российских мусульман-тюрков – татар и башкир. Эти народы исторически заселяли Волго-Уральский регион, а в дальнейшем перемещались и в другие регионы России, прежде всего – ее центральную часть и Сибирь.

В имеющихся работах отечественных авторов¹ дается представление о специфике традиции напевного чтения Корана татар и башкир в конце XX в. [Сайфуллина 1999; Имамутдинова 1991, 2000], а также начале нового столетия, все еще сохраняющего следы разрушительного воздействия на мусульманскую культуру атеистического курса советского государства, но и, одновременно, характеризующегося нарастающими признаками возрождения религиозной культовой практики у мусульман всей России [Imamutdinova 2017].

В существующих публикациях в целом охватывается достаточно широкий круг проблем, однако вопросы публичного чтения Корана (как и другие формы с точки зрения их задач в религиозной жизни) в традиции мусульман – татар и башкир не затрагиваются. В то же время в зарубежных источниках² эта тема рассматривается на примере египетской и индонезийской традиций чтения в соответствии с международными конкурсами [Nelson 1985; Gade 2004].

Важно указать, что в отечественной науке напевное чтение Корана татар и башкир (как и религиозная традиция в целом) обычно изучается отдельно, следуя принципам территориально-го разделения советских десятилетий при изучении разных сфер

¹ Начало изучения практики напевного чтения Корана российских мусульман – татар и башкир пришлось на переломные для России 1990-е годы (И.И. Хисамутдинов, В.Н. Юнусова, Г.Р. Сайфуллина, работы автора статьи). В 2000-е годы появляются диссертационные исследования, затрагивающие традицию чтения Корана у российских тюрков в контексте другой проблематики (А.Б. Софийская, Г.Р. Туймова, И.М. Газиев) и др.

² В западном музыковедении, имея свой отсчет с 1930-х годов – времени, когда пробуждается научный интерес к сфере мелодизированного чтения Корана (Г. Фармер), накопилось достаточное количество соответствующих трудов (Л. ал-Фаруки, К. Нельсон, Г. Тума, Дж. Пахольчик, А. Шилоах, А. Гейд и др.). Как правило, в центре внимания исследователей оказывается арабская традиция. Своего рода исключения составляют работы, посвященные бытованию коранической традиции в других этнических культурах, например, в Непале и Индонезии.

культуры и отражая сосуществование автономий – Татарстана и Башкортостана. Хотя в дореволюционный период в классических историко-биографических трудах богословов Ш. Марджани и Р. Фахреддина, дающих представление о религиозной деятельности мусульман в крае в период с конца XVIII по начало XX веков, такого разграничения не было¹. Этническая принадлежность того или иного священнослужителя в этих работах обычно отмечается (татарин, башкир), при этом традиция чтения Корана двух народов оценивается как единое стилевое явление [Фахреддин 2010, 277–284, 601–602]. Видимо, неслучайно в опубликованной в первое советское десятилетие работе Д. Валидова подчеркивались духовное единство и близость культур двух народов как результат особенностей территориального расселения (в прошлом существовали как автономная, так и смешанная формы вследствие миграций) и хода исторических событий [Валидов 1923: 8].

Многолетняя полевая деятельность обеспечила автора работы богатым материалом, подтверждающим факт стилевого единства напевного чтения Корана татар и башкир. (В последние пять лет в поездках были охвачены показательные в плане оживления религиозной жизни деревни Татарстана, Башкортостана, Чувашии, Мордовии, а также Оренбургской, Курганской, Пермской, Пензенской и Нижегородской областей с татарским и башкирским населением.) Это подводит к использованию этно-регионального метода в данном исследовании.

Чтение Корана выступает религиозной обязанностью и важнейшей формой поклонения у мусульман. В Коране и хадисах говорится о непреложном значении молитв для богобоязненных, обеспечивающих лучший удел в настоящей и будущей жизни.

Мелодические особенности и в целом стилистика коранического чтения зависят от целого ряда факторов: профессионализма чтеца (означая владение искусством собственно чтения, знание языка, толкований Корана, науки *кира'атов* – канонизированных версий чтения и использование *макамов* как ладо-интонационной

¹ *Шуһабетдин Мәрҗәни*. Мөстәфадел-әхбар фи әхвали Казан вә Болгар (Казан һәм Болгар хәлләре турында файдаланылган хәбәрләр). Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1989; *Фахреддин Р.* Асар. Книга о биографиях, датах рождения и смерти, о других событиях из жизни мусульманских ученых нашего государства. Пер. с тюрки на тат. и русс. яз. Т. I, II, III–IV. Казан: Рухият, 2006, 2009, 2010.

основы), этно-региональной принадлежности (обуславливающей мелодическую специфику коранических напевов), музыкальной одаренности, возраста, личных пристрастий и сиюминутного состояния чтеца, а также от поставленных целей и форм религиозной практики.

Однако исходно мусульмане должны, в силу своих возможностей, руководствоваться нормами *ат-таджвида* – чтения Корана. В коранической суре (главе) 75 «Воскресение» в аяте (строфе) 18 содержится призыв, неукоснительно, в понимании самих носителей традиции, соблюдаемый всеми: «И когда мы читаем его, то следуй за его [пророка] чтением» [Коран 2003].

Это предписание детализируется в хадисе (предании) знаменитого мухаддиса (хадисоведа) имама Мухаммада ибн Исмаила ал-Бухари: «Сообщается, что в ответ на вопрос: “Как читал [Коран] пророк?” Анас Бин Малик сказал: “Он удлинял [определенные звуки]”, после чего прочитал: “Би-сми-Лляхи-р-Рахмани-р-Рахим” [С именем Аллаха Милостивого, Милосердного], – протяжно прочитав слова “Би-сми-Лляхи”, и слово “ар-Рахмаани”, и слово “ар-Рахим”» [Мухтасар «Сахих», № 1737]. Это обнаруживает обязательность следования при импровизационном в своих основах мелодическом чтении Корана правилу *мад* (продления *харфов* – звуков), создающему ситуации для введения больших или меньших по протяженности мелодических распевов.

В целом в плане мелодики чтения Корана российские мусульмане – татары и башкиры, как и весь исламский мир, исторически ориентируются на арабский стиль, исходя из хадиса (предания): «Читайте Коран на мелодию арабов ...» (в передаче ат-Табарани). Наибольшую мелодическую развитость в арабских странах обнаруживает египетская традиция чтения Корана, опирающаяся на ладоинтонационные принципы, утвердившиеся в системе *макамов* – *раст*, *нахаванд*, *хиджази*, *сика*, *сегах*, *байати* [Al-Faḡūqī 1948; 1987]. Это может обнаруживаться в кораническом чтении в мелодически умеренном стиле *мураттал*, как и мелодически развитом – стиле *муджаввад*. Чтение Корана в стиле *муджаввад* несет особую драматическую выразительность, связанную с использованием нетемперированной интервалики, присущей макамным структурам, например, в три четверти тона (в противовес полутонам и тонам в традиционном европейском музыкальном строе). В связи с чем расстояние между звуками в чтении может

быть близким к одной трети, одной четверти тона и даже меньшим расстояниям¹.

Обычно в начале и завершении мелодических построений чтецы используют *макам байати* [Нельсон 1985: 115], что перенимается в процессе обучения за рубежом носителями разных этнических традиций. К примеру, на это правило ориентируется хафиз Мухаммад Назаров (1996 г.р., г. Фархор, Таджикистан), знаток *макамов* (как и трое других его братьев), совершенствовавший свое искусство мелодизированного чтения Корана в стиле *муджаввад* у сирийского шейха в Каире².

«Макамная» традиция чтения Корана у татар и башкир в советские десятилетия была утрачена (тем не менее, о ее давнем существовании свидетельствуют исторические документы, прежде всего, работы Ш. Марджани и Р. Фахреддина, а также бытование среди мусульман края понятия «*макам*», хотя, зачастую, и с неточными смыслами). Однако в настоящем эта стилистика активно восстанавливается, благодаря обучению российских мусульман в исламских странах Ближнего Востока. Укрепление арабского стиля в коранической традиции происходит на фоне бытования напевного чтения на «*боронгы макам*» (старинный напев), воплощающего представления об исторически едином стиле чтения Корана этих народов.

Имеющая место стилевая общность двух традиций находит также выражение в понятии «татарский *макам*», распространяемом и на чтение Корана башкир (понятие «башкирский *макам*» используется редко). Это фактически фиксирует опору на пентатонику – пятиступенную ладоинтонационность, типичную для народного музыкального мышления. При этом носители традиции отмечают некоторые особенности в напевном чтении Корана у каждого народа, фиксируя слухом, прежде всего, наличие большего или меньшего акцента как следствие различий в фонетическом строе двух языков. В определенной мере чтение Корана несет на себе стилевые признаки фольклорных пластов, обнаруживающих как сходство, так и своеобычность у родственных народов.

¹ Столь детальный звуковысотный анализ оказывается возможным, благодаря использованию компьютерной программы SPAX (разработана кандидатом технических наук, зав. кафедрой музыкально-информационных технологий А.В. Харуто МГК им. П.И. Чайковского).

² М. Назаров является в настоящем студентом Московского исламского института. Беседа состоялась 19 декабря 2019 г.

Например, башкирские «*озон-кәи*» – долгие, протяжные с распевами *кәи* (мелодии) отличает больший диапазон мелодико-импровизационного развертывания при той же, как и в татарских «*озын-кәях*» (фонетическая версия слова), опоре на пентатонику.

Необходимо подчеркнуть, что если арабским стилем владеют более молодые имамы, то этнорегиональной стилиевой манере в напевном чтении Корана следуют в большинстве случаев священнослужители и обычные верующие более старшего возраста.

Чтение сур Корана лежит в основе пятикратного намаза (индивидуальных молитв в течение суток), коллективного (*джума*) намаза по пятницам и других праздничных служб, рамадана (дополнительных молитв в дни поста, когда в течение месяца прочитывается весь текст), религиозных ритуалов внутри семейного цикла (*никаха* – бракосочетания и др.), разных видов публичного чтения, совершаемого в мечети либо в огромных концертных залах при большом скоплении верующих, а также *хатма* – чтения всего Корана в связи с разными жизненными обстоятельствами верующих.

На каждую из форм чтения Корана налагаются свои функции, в определенной степени обуславливая стилистику.

Задачи суточного молитвенного цикла – обращение с мольбой к Всевышнему, пробуждение чувства связи и зависимости от Его воли. Каждая молитва включает обязательную суру «Фатиха» («Открывающая», первая в Коране), дополняемую другими на выбор. В отдельных случаях верующие вводят в намаз (молитву) новые суры или группы *айатов* в процессе заучивания, повторяя их изо дня в день, пока не будет достигнут необходимый результат.

Коллективное (мысленное, вслед за священнослужителем) чтение Корана в праздничном намазе – по пятницам или в особые дни мусульманского календаря – должно усиливать религиозные чувства и обеспечивать новой информацией, благодаря проповеди имама *хатыба*. Участие в коллективных молитвах сопровождается упованиями верующих на вознаграждение в этой и будущей жизни (обещанными в преданиях, указывающих на желательность посещения мечети и участия в религиозных действиях); одновременно это дарит ощущение приобщенности к *умме* (общине) и ведет к особой социализации (представляя собой своего рода «выход в свет религиозного сообщества»).

Мелодизированное чтение Корана крайне вариативно. С этой точки зрения служба в мечети дает ориентацию на определенный

стиль интонирования. Чем вместительнее мечеть, тем большее количество молящихся может перенять манеру чтения Корана имама, ведущего службу. Это происходит в том случае, если звучание коранического Слова отвечает религиозно-эстетическим ожиданиям и способно воздействовать на души присутствующих.

Гордий Саблуков – известный казанский миссионер и востоковед, автор перевода Корана, сохраняющего и сейчас свое научное значение, писал в XIX столетии: «Ученый имам, чем лучше имеет голос, чем более ясным владеет органом произношения, чем искуснее умеет разнообразить свои напевы соответственно различному стопосложению стихов, им декламируемых, тем сильнее он действует на слушателей. ... Мулла приводит своих прихожан в умиленное положение, погружая в глубокое внимание, возбуждая вздохи от сердца, хотя слушатели его, как я знаю, не могли понимать его звучных консонансов: ибо в арабском языке не имели такого познания, какое потребно, чтобы понимать произносимое на чужом языке. Я сам на себе чувствовал такое влияние чтения. В 1845 году, в августе месяце я был в соборной мечети села Пенделки в Кузнецком уезде. Имам оной Меджеб мулла <...> изменял свой напев, переходя от простейшего к красивейшему <...>. Слушатели его, кажется, чувствовали удовольствие такое же, какое европеец испытывает под влиянием волшебных звуков Россини, Бетховена» [Саблуков 1845: 171–172].

Особое значение придается чтению Корана в *таравих намазе* (долгой дополнительной ночной молитве) в дни поста – месяце рамадан, проживаемом мусульманами как многодневный праздник. В коранической суре 2 «Бакара» в аяте 185 указывается: «В месяц рамадан был ниспослан Коран – верное руководство для людей...» [Коран 2003]. Верующими в пост настоятельно предписывается размышлять над сакральными строками, стремясь охватить в чтении и слушании все суры. Для этих целей (распределения сур и аятов по дням) на полях Корана проставлены знаки, делящие текст на *манзили*, *джузы*, *хизбы* – соответственно семь, тридцать и шестьдесят частей. В целом это ведет к ускоренному или среднему (иногда очень быстрому) темпам интонирования, при этом *хатм* (чтение) Корана становится сутью молитв, перемежаясь коллективным исполнением *дуа таравиха* (мольбы, обращенной к Всевышнему, в форме напева). Этот религиозный ритуал выполняется с большой эмоциональной отдачей и катарсисом.

Примечательно, что служба в мечети при необходимости может быть доверена любому знатоку Корана из членов религиозной общины, а также авторитетному священнослужителю, прибывшему из других мест, в том числе из-за рубежа. Так, 22 мая 2017 года в рамадан в Московской Соборной мечети таравих намаз вел известный суданский имам аз-Зейн Мухаммад Ахмад, прибывший по приглашению Духовного управления мусульман. Его выразительное чтение особенно запомнилось присутствующим: сура 19 «Марьям» была прочитана им в ускоренном темпе на разные арабские макамы, включая суданский, как оказалось, интонационно схожий с традиционными напевами чтения Корана татар и башкир¹.

Особые функции в современном исламском мире налагаются на публичное чтение вне мечети, фактически разделяющееся на четыре вида. Первый представляет собой чтение Корана, призванное предварить официальное или частное мероприятие. В исламских странах и мусульманских сообществах в поликонфессиональных государствах практически любое событие может иметь такое начало, указывая на богоугодность действия и настраивая присутствующих на торжественный лад. Чтение Корана в таких случаях поручается лучшим знатокам своего дела.

Другой вид публичного чтения связан с чтением, прежде всего, арабских курра' (чтецы), получивших мировое признание и совершающих поездки по разным странам, собирая многотысячные аудитории. Среди них – выдающийся египетский чтец XX века шейх 'Абд ал-Басит 'Абд ас-Самад (1927–1988 гг., Каир, Египет), его ученик 'Абдурахман Саадиен (1960 г.р., Кейптаун, ЮАР), а также другие хафизы, демонстрирующие высочайшее искусство мелодизированного чтения Корана. В их интерпретации коранические строфы превращаются в риторически яркие музыкальные высказывания. Им присущи опора на макаменные ладоинтонационные модусы, вариантные повторы важнейших в смысловом отношении фраз и аятов, максимальное расширение звукового диапазона (доходящего до двух с половиной октав) в движении к звуковой кульминации.

¹ См.: Шейх Зейн Мухаммад Ахмад. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dumrf.ru/comm_on/event/12375 (Дата обращения – 27.07.2017).

Такое чтение выражает в Звуче вероучительные положения о неподражаемости Корана (формулируемые в средневековой теории и *'джаз ал-Кур'ан*).

В России на сегодняшнем этапе такого рода практика не осуществляется.

Следующий вид публичного чтения реализует себя в рамках конкурсов чтения Корана, широко устраиваемых в исламе (навыки этому прививаются уже в раннем детстве)¹.

В рамках масштабных международных конкурсов, проходящих, как правило, при огромном количестве слушателей, предоставляется возможность чтения Корана, с одной стороны, тем, кто претендует на победу и стремится продемонстрировать достигнутый уровень профессионализма, а с другой – курра', известным в исламском мире и приглашенным для выступления в финальной программе. Эти выступления знакомят с разными традициями коранического чтения, расширяя представления о существующих стилях и порой подталкивая к смене стилевых ориентиров в своем чтении.

Особую роль у российских мусульман играет Московский международный конкурс чтецов Корана, организуемый Духовным управлением мусульман РФ. Начиная в статусе всероссийского, конкурс со временем стал международным, расширяя из года в год географию участников и их количество, как и предъявляемые требования к участникам. Участники первых в России конкурсов в 1990-е годы соревновались в чтении нескольких джузов Корана, большей частью не обладая необходимым знанием заложенных в нем сакральных смыслов. Это было следствием особенностей того исторического периода в жизни российских мусульман, связанного с возрождением ислама, восстановлением и закреплением первичных религиозных знаний у верующих.

¹ В исламе многие дети начинают учить Коран в дошкольном возрасте. Некоторые становятся хафизами уже в 7 лет. Обычным ученикам участие в конкурсе необходимо как мотивация, столь важная в учебе, другим, обладающим уникальными способностями, предоставляет шанс для достижения победы. Организация конкурсов чтения Корана в стенах учебных заведений обеспечивает более прочное знание коранических сур и, вместе с тем, арабского языка, позволяет выработать навыки публичного чтения и развить умение воздействовать на присутствующих.

В настоящем предъявляемые в Москве к конкурсантам требования полностью соответствуют международным стандартам, закрепленным в арабском мире. XVII и XVIII Московские международные конкурсы (соответственно, 2016 и 2017 годы) проходили в номинации *тилава*, означая участие хафизов, умеющих читать Коран проникновенно, на разные макамы, прибегая к мелодически развитым распевам и захватывая большой вокальный диапазон¹. В первом туре были прослушаны участники из более, чем 30-ти стран Евразии, Америки и пр. К финалу оказались допущены только по 5 финалистов, при этом в 2016 году первые три премии получили Абдулла Фахми из Малайзии, Юсуф Абдулла из Йемена и Али Салах Али Умар из Бахрейна, а в 2017-м – хафизы Лаал Авал Амир из Ирана, Мохамед Самир Мохамед Маджахид из Бахрейна и Ахмад Сафи ал-Халяби из Сирии.

На последнем XIX Московском международном конкурсе в 2018 г., проводившемся в номинации *хифз* (когда высочайшие требования предъявляются к соблюдению правил *ат-таджвида* – науки чтения Корана и знанию сакрального текста наизусть), высших оценок добились Абдуль-Хаким аль-Аусаджи из Йемена, Мухаммад Абдуль-Кадир из Туниса, Валид ал-Марзуки из ОАЭ. Помимо прослушивания финалистов, в программу указанных конкурсов вошло чтение Корана Махира ал-Му'айкли, имама мечети «Ал-Харам» («Запретной») в Мекке, члена жюри выдающегося чтеца Мохаммеда ат-Тураби из Марокко, шейха Абдул-Кабира Хайдари, называемого «золотым голосом Афганистана, известного чтеца 'Амира ал-Мухалхаля, имама-хатыба мечети «Умм ал-муминин Хадиджа бинт Хувайлид» (по имени первой жены пророка) в Джидде в Саудовской Аравии.

К сожалению, российским чтецам пока не удастся войти в число финалистов и призеров Московского международного конкурса. При этом в качестве участников от России выступали в конкурсах в 2016 году Оятулло Зарифи, в 2017 г. его брат Баракатулло Зарифи (выпускник Московского исламского института), а в 2018 г. – Айемиддин Фархудинов, занявшие до того первые места на Всероссийском конкурсе чтецов Корана, организуемом ежегодно

¹ Исламское классическое богословие не оперирует словом макам в отношении напевного чтения, применяя в соответствии с 121 аятом в суре 2 «Бакара» понятие *тилава*: «Те, кому мы даровали Писание, читают его *достойным* чтением [*тилāвати*]» [Коран 2003].

в рамках мероприятия «Шатер Рамадана» при Мемориальной мечети на Поклонной горе в Москве. Нельзя не обратить внимание на то, что во всех этих случаях речь идет о носителях традиции чтения Корана, получившей особое развитие в Таджикистане. Эти хафизы уже имеют опыт участия в международных конкурсах чтения Корана за рубежом и отмечены наградами в разных странах.

В то же время в состав жюри конкурса, куда, например, в 2018 г. были включены известные курра¹ (чтецы) из Индонезии, США, ОАЭ, Кувейта, входит почти из года в год муфтий Пензенской области Ислам Дашкин, зарекомендовавший себя в качестве знатока в этом направлении и имеющий соответствующий международный сертификат¹.

Примечательной особенностью нескольких последних Московских международных конкурсов чтения Корана является их усиливающаяся полифункциональность².

Необходимо заметить, что доля выступлений участников для широкого круга слушателей в этом конкурсе в последние годы сокращается, так как первый тур оказывается доступен только для узкого круга специалистов, при этом к финалу оказываются допущены только финалисты. На последнем конкурсе выступления финалистов были вписаны в общую драматургию, перемежаясь показом реальных историй обычных людей, ставших примером в том или ином плане (человечности, добродушия, веролюбия). Таким образом собственно конкурс оказывается отделен от его в наибольшей мере показательной части, трансформирующейся в мероприятие развлекательно-назидательного плана (что уже стало вызывать определенные сожаления у части присутствующих).

В Москве (столичном мегаполисе) и других крупных российских городах конкурс устраивается в огромных залах для

¹ Примечательно, что Ислам Дашкин был включен, как обладатель мантии квалифицированного международного судьи, в состав судейской комиссии XXVII Всемирного конкурса чтецов Корана, проходившего в Каире в Египте с 6 по 13 февраля.

² Также нередко и детские мероприятия включают в свою программу, наряду с конкурсом чтения Корана, номинации на знание основ ислама, чтение проповеди (хутбы), исполнение религиозных напевов (мунаджатов). Пример – «ШЭкертлэр бэйрэме» («Праздник шакирдов»), устраивающийся в последние числа июля в течение десяти лет священнослужителями-энтузиастами Москвы братьями Ринатом и Ильдаром Аляутдиновыми в деревне Сафаджай (откуда они родом) Нижегородской области.

многотысячной аудитории, объединяя этнически разнородную умму. Мероприятие предполагает присутствие официальных лиц (членов государственных структур, послов), приветствие официального лица – шейха Равиля хазрата Гайнутдина, возглавляющего Духовное управление мусульман Европейской части России, напоминая этим правительственные концерты.

Конкурс разворачивается как литературно-музыкальная композиция, неся функции религиозного просвещения и нравственно-этического воздействия. По составу участников такой конкурс все больше напоминает международный фестиваль (с участием исполнителей из стран СНГ, Ближнего Востока, Европы и Америки), имея современное техническое оснащение. В нем, как правило, используются мощная звуковоспроизводящая и световая аппаратура, большие экраны, куда проецируются тексты (суры Корана, жизнеописание пророка), лица исполнителей, а в завершение праздника в качестве занавеса обрушивается серебряное конфетти.

Обязательным оказывается проведение стимулирующей лотереи (на средства организаторов – ЦДУМ и спонсоров), когда разыгрываются поездки в хадж или умру, благодаря чему резко возрастает интерес к мероприятию и обеспечивается громадный приток слушателей. Подогревает интерес и обширная программа в фойе зала, мастер-классы, восточная ярмарка в преддверии начала мероприятия. В процесс подготовки мероприятия идет оповещение через сеть интернета, что позволяет развить волонтерское движение.

Еще один вид публичного чтения Корана в России связан с проектами, выделяющимися с точки зрения длительности звучания. Особое место в этом плане занимает практика чтения Корана с онлайн-трансляцией, предпринятая с 2015 г. в мечетях «Кул Шариф» в Казани и «Ак мечет» («Белая мечеть») в Булгаре в Татарстане. В одном случае это происходит круглосуточно (прерываясь только для обязательных намазов)¹, а другом – ограничивается дневным временем (продолжаясь с 9 до 17-ти часов). Это чтение поручается хафизам, периодически сменяющим друг друга, давая возможность присутствующим ознакомиться с стилистически варьируемым чтением в стиле мураттал. Такое чтение, выступая

¹ См.: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dumrt.ru/ru/media/onlinetranslyaciya/> (Дата обращения – 03.12.2019).

формой поклонения Всевышнему, по мнению верующих, наполняет эти храмы благодатью.

Такого рода чтение было введено в практику в Стамбуле в Турции, где хатм (поочередное чтение сур Корана) в знаменитом дворце Топкапы длится уже четыре столетия. Однако в понимании арабов-богословов эта практика является новшеством, которое может оспариваться¹.

ЛИТЕРАТУРА

Аль-Бухари. Мухтасар «Сахих» (Сборник хадисов). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://religion.wikireading.ru/199529> (Дата обращения – 04.05.2017).

Валидов Д. Очерк истории образованности и литературы татар (до революции 1917 г.). М.-Пгд.: Гос. издательство, 1923.

Имамутдинова З.А. Музыка и культовые формы ислама // Сов. музыка. М., 1991. № 11.

Имамутдинова З.А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор), М.: ГИИ, 2000.

Имамутдинова З.А. Хафиз как реалия традиции чтения Корана // Музыка народов мира: проблемы изучения. Матер. междуна. научных конф. Вып. I. / ред.-сост. В.Н. Юнусова, А.В. Харуто. М.: Изд-во «Московская консерватория», 2008.

Коран. Смысл. перевод и комм. Э.Р. Кулиева. М.: Умма, 2003.

Саблуков Г.С. О магометанском пении при богослужении // Саратовские губернские ведомости. 1845.

Сайфуллина Г. Музыка Священного слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань: Татполиграф, 1999.

Фахредин Риззэддин. Асар. Книга о биографиях, датах рождения и смерти, о других событиях из жизни мусульманских ученых нашего государства. Т. 3–4. Пер. на тат. и русс. яз. Казан: Рухият, 2010.

Al-Farūqī L.I. The Nature of the Musical Art of Islamic Culture: A Theoretical and Empirical Study of Arabian Music. Dissertation. University of Montana, 1948.

Al-Farūqī L.I. The Cantillation of the Qur'an // Asian Music, 1987. 19:1. P. 2–25.

Imamutdinova Z.A. The Qur'anic Recitation of the Tatars and Bashkirs in Russia: Evolution of Style // Performing Islam. University of Leeds, UK, 2017. V. 6, № 3. P. 97–121.

Gade A.M. Perfection Makes Practise. Learning, Emotion, and the Reciting Qur'an in Indonesia. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.

Nelson K. The Art of Reciting the Quran (Modern Middle East Series, No. 11). Austin: The University of Texas Press, 1985.

¹ Хотя в настоящее время звучанием Корана нон-стоп обеспечивают каналы множества радиостанций и цифровое телевидение, преследуя образовательные и просветительские цели, например, радио Islam 2 Day и др.

**НАРОДЫ ИНДИИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ
И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АССОЦИАЦИИ
НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ ИНДИИ (ИРТА)
И ФЕСТИВАЛЯ «БХАРАТА РАНГ МАХОТСАВ»**

Стрелкова Гюзэль В.

*Институт стран Азии и Африки МГУ (г. Москва)
gstr@mail.ru; strelkova.guzel@gmail.com*

В статье рассматривается изображение разных народов в драматическом искусстве Индии. Деятельность Ассоциации народных театров Индии (ИРТА) и фестиваль Bharat Rang Mahotsav Национальной школы драмы дают богатый материал для осознания того, каким образом сценически воплощаются и воспринимаются зрителями представители народов Индии. Автор обращается к постановкам пьес Бхаратенду Харишчандры, К.Б. Вайда, Хабиба Танвира, Гириша Карнада и многих других авторов, анализируя их персонажей и художественную образность их представления.

Ключевые слова: драматургия Индии; народы Индии; АППИ (ИРТА); Всеиндийский театральный фестиваль (Bharat Rang Mahotsav).

**The peoples of India in the stage embodiment and creative activities
of the Indian People's Theatre Association (IPTA) and the festival
«Bharata Rang Mahotsav» (New Delhi, India)**

Guzel V. Strelkova

The article deals with the mapping of the diversity of ethnic types represented in art, literature and drama of the country by the peoples and tribes inhabiting India. Spectacles, various festivals and theatrical performances play an important role in making this wealth available to very wide audience. The history of the activities of Indian People's Theatre Association (IPTA) shows how this is embodied in practice. It is characterized by democratically presented street performances as well as in the theater, for example, the play by K. B. Vaid «Hunger – Fire». The Bharat Rang Mahotsav festival, which celebrates its 20th anniversary, distinguishes even more diversity. Its organizer is the National School of Drama. Outstanding features of the festival and its commitment to the new and at the same time – to the continuity of tradition are demonstrated by performances of the plays by the classic of Hindi literature Bh. Harishchandra and Marathi playwright Tendulkar «Ghashiram Kotval». They provide rich material for understanding how representatives of the peoples of Northern and Western India are embodied and perceived. The play of Harishchandra depicts the sacred center of Hinduism Benares of the

second half of the nineteenth century. Here the pilgrims are Indians from all over India. Their appearance, behavior, characters are reflected in the speech of the characters and remarks that complement their characteristics. Attention is paid to representatives of Northern India, the Marathas and some visiting Europeans. Using the style of «tamasha» this music and dance drama of Tendulkar shows different ethnic types. This is manifested in their appearance and behavior.

Keywords: Indian dramaturgy; peoples and nations of India; APPI (IPTA); Theatrical Festival of India (Bharat Rang Mahotsav).

Индия, население которой превышает один миллиард 370 миллионов человек, демонстрирует большое разнообразие народов. Как известно, большую их часть составляют те, кто говорит на языках индоевропейской языковой семьи. Это панджабцы, раджастханцы, маратхи, бенгальцы и другие индийцы, занимающие северную, западную и отчасти восточную области страны. Дравидские народы населяют южную Индию, и говорят они на дравидийских языках – преимущественно на тамили, телугу, каннара и малаялам. Отметим, что дравидийские языки присутствуют не только на юге Индии, но и в Пакистане, восточном Иране, некоторых странах Юго-Восточной Азии. Многие жители северо-восточных штатов Индии говорят на языках сино-тибетской языковой семьи. Подобное многообразие не мешает индийцам ощущать себя представителями единой нации – гражданами Индии, один из главных лозунгов которой – «Единство в многообразии».

Это ощущение общности индийских народов и их многочисленные особенности находят яркое отображение в искусстве, литературе и драматургии. Зрелища, разнообразные праздники, прежде всего, религиозные, частью которых становятся не только мистерии, но и театральные представления, существуют в этой стране с незапамятных времён. Да, были периоды, когда театральная традиция в той или иной части Индии прерывалась, но всё-таки даже спустя столетия она возрождалась, хотя часто и в другой, чем прежде, форме. В Древней Индии существовали театральные труппы, которые постоянно странствовали в поисках своих зрителей, особенно во время религиозных праздников. Но были и храмовые труппы, или же принадлежавшие царским или княжеским дворам, где ставились и исполнялись спектакли [Алиханова 1975: 272, 279]. Ежегодные индуистские и мусульманские праздники также сопровождались театрализованными действиями или театральными

представлениями. Способствуют они и общению самых разных людей, которые благодаря театральным представлениям не только получают эстетическое удовольствие, развлекаются, узнают новое, но и имеют возможность ближе узнать друг друга и лучше понять обычаи и традиции представителей других народов [Hansen 1991: 19–23; Saksena 1940: 351].

Известно, что индийский театр – один из древнейших в мире. Драматургия Древней Индии, дошедшая до наших дней благодаря сохранившимся пьесам (или их фрагментам), которые были созданы Ашвагхошей, Калидасой, Бхасой, Бхавабхути, Вишакхадаттой и другими драматургами, тоже даёт нам возможность хотя и не точно, но всё же представить, какими были индийцы в те незапамятные времена. Поскольку эти пьесы были созданы на севере Индии на санскрите, т.е. «очищенном», учёном языке и Prakritax – «необработанных», живых языках Индостана, можно предположить, что они исполнялись преимущественно актёрами, уроженцами Северной Индии¹. Конкретных этнографических описаний персонажей, насколько мне известно, в этих пьесах практически нет. Однако определено, помимо главных героев, как правило, царственных особ, цариц и возлюбленных, в этих пьесах присутствовали и другие персонажи более низкого статуса и, очевидно, другого этнического происхождения. Как утверждают специалисты, в частности, Ю.М. Алиханова, «древнеиндийский театр выработал сравнительно ограниченный набор персонажей-типов, которые повторяются из драмы в драму с небольшой вариацией в пределах закреплённых за каждым из них характерных черт. Некоторые из этих типов восходят к народной сцене» [Алиханова 1975: 289]. В качестве примера приводится *vita* – молодой горожанин, хорошо образованный, но без особых средств, потому он живёт «под покровительством какого-либо знатного богача» [там же], развлекает его своими шутками и остротами и помогает в любовных делах. Следующий тип, имеющий явное простонародное происхождение, это *шакара* – брат царской наложницы. Он груб, необразован, гневлив, но быстро успокаивается. Предполагается, что следующий тип – *видушака* (брахман –

¹ «Очевидно <...>, театр возник в Северной Индии – на это указывают используемые в драмах диалекты, но в каком именно из её районов – неизвестно» [Алиханова 1975: 288].

приживал)¹ появился в придворном театре, тоже придя с народной сцены. Он и смешит всех своим нелепым видом, и прожорлив, болтлив, но одновременно и верный друг главного героя, помогающий ему во всём. Важно, что с течением времени были выработаны и средства внешнего изображения таких персонажей – особые костюмы, украшения, грим. Но главное, благодаря чему различались персонажи, это язык: герой говорил только на санскрите, героиня, как и *видушака*, – на диалекте *шаурасени*, при этом гетера могла перейти и на санскрит, на котором говорил также и *вита*, а *шакара* – на диалекте северо-восточной области Индии – *магадхи*. Таким образом, в драматургии Древней Индии этнографические и часто связанные с этим социальные различия показаны, прежде всего, за счёт языка и внешнего вида персонажей.

В стране дравидов, к югу от гор Виндхья, санскрит в те времена тоже был распространённым языком религиозного культа, учёности и культуры. Считается, что в Древней Индии существовали две театральные традиции – северная, классическая, создававшаяся на санскрите, и южноиндийская, усваивавшая достижения северо-индийской традиции [Анохина 2011: 75]. Очевидно, неслучайно, что одна из больших коллекций рукописей древнеиндийских драм, в которую входит 13 пьес, написанных на санскрите, называется «тривандрумской»². Она была найдена в начале XX в. в одной из храмовых библиотек Кералы. Как выяснилось впоследствии, рукопись содержала адаптации старинных санскритских пьес, они ставились театром *кудияттам*, возникшем в Керале, по мнению А.К. и К.Р. Пишароти, ещё в VIII веке [Анохина 2011: 75], и существующем по сей день. Также как и другие театральные южноиндийские танцевальные стили *бхаратанатьям*, *кучипуди* или же северо-индийский *катхак*, или созданный в восточном штате Орисса танцевальный стиль *одисси*, театр *кудияттам* стал своего рода культурным символом и наследием искусства минувших веков. Позднее же он сохранялся храмовыми исполнителями и сосуществовал с более современным театром, который воспринял уроки уже европейской драматургии. В наши дни в рамках фестивалей индийского искусства представления этого типа театрально-го действия можно всё-таки увидеть не только в храмах Кералы, а

¹ Букв. делающий что-то плохо, срамящий себя; комический персонаж в драме; шутник; шут.

² Тривандрум, ныне Тируванандхапурам, – столица штата Керала.

например, и на подмостках главного выставочного пространства в Дели, Прагати майдан, или же в Камани аудиториум, где деятели искусств – представители разных штатов демонстрируют своё искусство. Самое главное, благодаря этой традиции до поклонников индийского танцевального искусства и театра дошли сохранные рукописи древнеиндийских драм.

В XIX в. создавались пьесы уже для светского театра, и создавались они на так называемых живых индийских языках, например, бенгальском или хинди. Один из первых бенгальских драматургов XIX в. Майкл Мадхушуддон Дотто написал несколько пьес, ранние из которых, например, «Шармиштха», как считают специалисты [Паевская 1979: 210–211], восходили к традиции санскритской драматургии. Однако более поздние («И это зовётся цивилизацией?», «Оперение старого попугая», «Княжна Кришна») поднимали социальные и общественные проблемы, связанные с историей Индии. Две первые из них – комедии, в которых было показано, как бенгальцы пытаются подражать англичанам, что проявлялось в основном в европейском одеянии персонажей или их пристрастии к вину или мясу, которое, как правило, многие индусы – вегетарианцы не едят. В написанной на исторический сюжет трагедии «Княжна Кришна» Дотто, нарушивший традицию древнеиндийской драматургии, которая «не знала трагедии» [Паевская 1979: 212], создал образ прекрасной героини Кришны. Она готова отдать жизнь за родину и ради сохранения чести своего отца – раджи. Сюжет этой трагедии взят из истории Раджастхана, который находится на западе Индии. Таким образом, еще до того, как в самом Раджастхане появилась современная драма, бенгальский драматург представил раджпутов как доблестных героев в одной из своих пьес.

Героями комедий Дотто были преимущественно бенгальцы, которые и вели себя так, как было свойственно представителям этой нации, и одевались – хотя и в индийские одеяния, но, если это требовалось по сюжету, с элементами европейской одежды. Поскольку комедийные персонажи Дотто по сюжету стремились почти во всем подражать европейцам, они позволяли себе и нарушить табу, связанные с употреблением мяса и алкоголя. В их речи присутствовали и англицизмы. Однако в названии пьесы «И это называется цивилизацией» драматург использует всё-таки санскритский термин «сабхьята».

Основоположником драматургии хинди Новейшего времени по праву считается Бхаратенду Харишчандра (1850–1885). Он, уже в детстве ставший единственным наследником очень состоятельного бенаресского рода, прожил короткую, но яркую, насыщенную творческую жизнь, написав больше десятка пьес. Бхаратенду был и выдающимся поэтом, создавал поэзию на литературном диалекте брадж¹, и литературным критиком, но главное – просветителем, в лучшем смысле этого слова. Он издавал журнал, открыл библиотеку и школу для мальчиков, она существует в Варанаси и сейчас. На творческий путь Бхаратенду оказало определённое влияние знакомство с бенгальской литературой и прежде всего с драматургией. В постановке некоторых из своих пьес Бхаратенду сам принимал участие. Одно из достоинств его пьес заключалось в том, что они были написаны именно на языке хинди – диалекте *кхари боли*, монологи и реплики его персонажей были близки к разговорной речи, насыщены пословицами и идиомами. При этом некоторые персонажи, в зависимости от того, каким был их родной язык, могли изъясняться на урду или маратхи, или же употреблять много санскритских слов, если были брахманами. Иными словами, этническая принадлежность, происхождение персонажа, его *варна*² и каста отражались именно через язык, на котором он говорил на сцене. Соответствовала этому и одежда, которая, как известно, играет большую роль в передаче внешней характеристики персонажа. Например, одна из его хрестоматийных пьес, «Никудышный городок» (*Andher Nagari*) начинается замечательной сценой индийского базара, где идёт оживлённая торговля, расхваливание разнообразных товаров, совершаются сделки, словом, стоит гул будничной народной жизни. Но городок этот особенный – им правит бестолковый раджа, на базаре всё продаётся за грош и при этом часто царит произвол. На всё происходящее с изумлением взирают

¹ Брадж считается западным диалектом языка хинди, в основе которого, в свою очередь, лежит диалект кхари боли. Брадж ассоциируется с районом Матхуры – Вриндавана, где, согласно кришнаитскому мифу, родился и рос Кришна – земное воплощение Вишну. Именно на брадже сочинял свои пады – песнопения Сур Дас.

² Индусы по рождению принадлежали к одной из четырёх варн – брахманы (священнослужители), кшатрии (воины и государственные деятели), вайшьи (ремесленники, торговцы и т.п.) и шудры, чьей обязанностью было обслуживание первых трёх варн.

двое юношей, которые завершают своё обучение у брахмана, поэтому учитель-отшельник их привёл туда набраться жизненного, практического опыта. Эта пьеса вместе с двумя другими пьесами Бхаратенду была неоднократно инсценирована театральной труппой Югманч (Yug manch), базировавшейся в Найнитале – городке в Гималаях. Труппа основана в 1975 г., её режиссёр Захур Алам, поставивший не один десяток спектаклей и игравший во многих телеспектаклях. Целью режиссёра было возрождение уходящего в ту пору в небытие народного искусства и театра региона Кумаон, и эта цель была достигнута. Я сама в уже далёком 2002 г. была зрительницей на представлении этой искромётной, наполненной танцами, музыкой, активным действием пьесы. Спектакль был показан в рамках театрального фестиваля Bhaarat Rang Mahotsav («Бхарата Ранг Махотсав»)¹ в Дели – на нём подробнее остановимся позже. Пьеса Бхаратенду тогда была представлена не одна, а вместе с еще двумя его пьесами, которые, по словам режиссёра, оставались злободневными и на момент постановки. Драматургу удалось удачно их объединить, выделив главное. Названия и двух других пьес красноречивы: «Горе – злосчастье Индии» (Bhaarat Durdashaa) и «Убийство по Ведам да не будет убийством» (Vaidik Hinsaa Hinsaa na Bhavati). Новая же пьеса на их основе называлась «Пьеса идёт / продолжается» (NaTak jaaRee hai). Критики отмечали, что, несмотря на то, что пьесы Бхаратенду были написаны в последней трети XIX в., характеры и ситуации, представленные в них, были по-прежнему актуальны. Это объясняется тем, что «жаждущие власти правители делают вид, что даруют справедливость. Коррупция правит в стране и в обществе, а корни этого зла произрастают из эгоизма правящей верхушки» [Буклет 2002: 2]. Авторские ремарки Бхаратенду в этой постановке соблюдались, хотя иногда и с некоторыми коррективами. Одна из главных ремарок, содержащая описание облика «Горя – злосчастья Индии», была соблюдена. Как и замыслил драматург, этот персонаж был одет наполовину мусульманином, наполовину европейцем, в чи-

¹ В данном случае «Всеиндийский театральный фестиваль», «Гала-фестиваль сценических искусств». Однако первое слово «gang» на хинди имеет более десятка значений, основные – пение, развлечение, забава, веселье, представление, игра (на сцене), сцена, арена, театр, поле битвы, арена борьбы; цвет, окраска, краска» (Хинди-русский словарь. Составитель акад. А.П. Бескровный. М., 1953: 876). Второе слово «mahotsav» – праздник, фестиваль.

тальне собирались представители разных национальностей Индии – те, кто говорит на хинди, маратхи и бенгальцы, и каждый был узнаваем, так как во внешнем облике, одежде, прежде всего, или же акценте подчёркивались приметы каждого из этих народов.

Следует подчеркнуть, что Бхаратенду был в определённой мере полиглотом. Неслучайно, одна из его ранних пьес, «Жрица любви» (Prem jogini), в которой он и себя выводит в качестве главного героя, и подробно, в деталях описывает родной город, даёт очень хорошее представление не только о хиндиязычных жителях этого священного города, но и о маратхах, родина которых Махараштра, находящаяся на западе Индии. Одно из действий этой пьесы написано на языке маратхи, так как в нем показан квартал, в котором проживают именно маратхи. Известно, что Варанаси, почитаемый индусами как самый древний город на земле, привлекает многих последователей индуизма, которые мечтают не только уйти в последний путь именно в этом городе, но и пожить там какое-то, желательное продолжительное, время. Поэтому в Варанаси есть целые районы «компактного проживания» представителей разных народов, которые хотя и имеют много общего между собой, но обладают и уникальными, специфическими этнографическими особенностями. Это отражается и при постановках пьесы, поскольку и герои, и второстепенные персонажи представляют разные слои населения. В наши дни Бхаратенду Харишчандра воспринимается в основном как классик, его пьесы входят в школьную и специальные университетские программы по литературе, то есть они воспринимаются по большей части как пьесы для чтения. Однако некоторые из них всё-таки инсценируются и в наши дни, что было замечательно продемонстрировано на «Бхарата Ранг Махотсав».

На этом современном фестивале и его особенностях мы остановимся немного позже, а сейчас, соблюдая некоторую хронологию, обратимся к Ассоциации народных театров Индии (ИРТА). Эта организация была создана в 1942 г., во времена Второй мировой войны, в которой, будучи британской колонией, должна была принимать участие и Индия. Люди искусства не могли остаться в стороне от происходящих событий, тем более что нарастало движение за достижение независимости Индии, которое получило название «Вон из Индии» (Quite India / Bhaarat chhoRo aandolan – т.е. «Движение ‘Оставьте Индию’!»). Начало ему было положено 8 августа 1942 г., когда Махатма Ганди произнёс речь,

в ней прозвучал и этот призыв. В течение 24 часов руководители Индийского Национального Конгресса были арестованы, многие из них оставались в тюрьмах вплоть до окончания Второй мировой войны. Один из видных драматургов того времени, Упендрнатх Ашк создал в 1946 г. пьесу «Перед бурей» (Tufaan se pehle), в которой было показано, насколько необходимо единство индусов и мусульман в их борьбе против общего врага – английских колонизаторов. Именно эта пьеса была одной из самых популярных постановок Ассоциации индийских народных театров. У неё была важная задача – приблизить театр к народу, рассказать людям о социальной ответственности и национальной интеграции. Действительно, история развития и деятельности Ассоциации народных театров Индии (ИРТА) показывает, как это воплощается на практике. Она была основана яркими режиссёрами, писателями и общественными деятелями, которые представляли практически всю многонациональную Индию. Это Ходжа Ахмад Аббас, известный и отечественному зрителю как автор сценария к первому советско-индийскому фильму «Хождение за три моря», доктор Бхабха, Анил де Силва, Али Сардар Джафри и Дада Шармалкар. За прошедшие десятилетия многие видные артисты, писатели, музыканты, режиссеры, танцоры и певцы сотрудничали с ИРТА. Ассоциацией было поставлено более 100 пьес на многих индийских языках (хинди, маратхи, гуджарати, телугу, каннада, панджаби, тамильском и английском). Её создатели и участники воспринимали культуру как форму протеста. Они проводили спектакли и музыкальные представления на улицах, чем способствовали социальным изменениям. Они писали и ставили на театральных подмостках пьесы о голоде, угнетении рабочих и тяжелом положении простых индийцев, живущих под британским владычеством. Этот театр, тесно связанный с жизнью, воплощал и социалистические лозунги движений, которые действовали от имени левых партий и большинства трудящихся. Лозунг «Communist Party Zindabaad!» (Да здравствует Коммунистическая партия!) был популярен на улицах и маршах после выступлений артистов этой Ассоциации. Но и сейчас, помимо постановок пьес на хинди по всей Индии и в некоторых городах за рубежом, ИРТА также каждый год в мае проводит Ежегодный Театральный Фестиваль. Для этой Ассоциации характерны как уличные демократичные представления, так и постановки в театре, например, пьеса К.Б. Вайда «Голод – огонь» (Bhūkh Āg Hai) [Vaid

2002]. Предваряя эту пьесу, один из старейших писателей и драматургов современной Индии Кришна Балдев Вайд делится своими воспоминаниями о далёкой юности. Тогда он, как и его друзья, был решимости изменить мир. «Зерно пьесы “Голод – огонь”, вылетев из той минувшей эпохи, так и осталось во мне, в то время я был молод, и вместе с несколькими друзьями на рассвете видел мечты об обществе – таком, в котором не будет бедности, не будет эксплуатации, не будет разницы между низкими и высокими, голода не будет. Как раз в те дни с наших уст не сходила одна тарана – гимн ИРТА, несколько слов которой были: “Голод – огонь / Голод огонь пулями / Нельзя загасить / Разгорится / В тюрьму отправите / Тюрьму сожжёт / Да будет так / Голод огонь...”» [Vaid 2002: 11] .

Написанная много лет спустя, эта пьеса стала для драматурга «орудием той минувшей эпохи, попыткой раздуть сохранившиеся искры, которые прячутся в пепле памяти о мечтах той эпохи» [Vaid 2002: 11]. В этой необычной, оригинальной пьесе шесть главных героев, названных по степени родства (Мама, Девочка и Папа) или по их возрастной характеристике (Старушка, Голодная Девочка, Старик), а также несколько второстепенных персонажей. При этом драматург для некоторых персонажей использует не традиционные термины семейного родства, а заимствованные из британского английского (*matī* и *rārā*), что показывает их принадлежность к среднему классу и характеризует как европеизированную городскую семью. Сюжет пьесы, на первый взгляд, строится вокруг домашнего задания, которое девочка получила на выходные – написать сочинение о голоде. Это чувство, очевидно, ей незнакомо, и родители всячески стараются ей объяснить, что же это такое. Они рассуждают о значении слова *bhūkh* в хинди и его английских вариантах «*appetite*» и «*hunger*». При этом мама, очевидно, беременная, постоянно ест. Первое действие заканчивается её предложением сходить к Соборной мечети (Джама масджид, одна из достопримечательностей Старого Дели), чтобы купить там кебабы. Там же девочка планирует найти бедняков, надеясь, что они смогут ей объяснить, что такое голод. Интересно, что автор отправляет своих героев именно к Соборной мечети (Джама масджид), то есть в мусульманский район Старого Дели. Экспериментируя с формой пьесы, Вайд во втором действии, которое длится всего три минуты, ограничивается пространной трёхчастной ремаркой, которая сопровождается квадратными скобками и заключительным

возгласом голодных людей: «[Мама, Папа и Девочка то ли стоят, то ли сидят в какой-то известной кебабной недалеко от Соборной Мечети. Саму забегаловку и её хозяина показывать не обязательно. Атмосферу, запахи и происходящее вокруг можно показать любым возможным способом. Еда (*кебаб, тикка* – кусочки жареной курицы с карри, куриная *барра*, приготовленная на сливочном масле, со специями, и прочее) – то исчезает, то снова появляется на столе. Все трое не отрываются от еды, особенно Мама. Можно показать лица и руки тех, кто приносит еду. Около Мама, Папы и Девочки появляются нищие. Их руки вытянуты, губы дрожат, глаза закатываются. Мама, Папа и Девочка сначала очень заняты едой и не замечают нищих, но когда они начинают наедаться, то поднимают глаза и смотрят на нищих так, словно им нужно выбрать кого-то из них]». Постепенно нарастают крики нищих, наконец, они становятся такими громкими, «что Маме, Папе, Девочке и некоторым зрителям приходится закрывать уши руками» [Vaid 2002: 37].

Как известно, современная Индия – это полиэтничное и многоконфессиональное государство, население которого разделено по этническому, религиозному и кастовому признакам. Здесь проживают сотни этнических групп, они говорят на сотнях языков и исповедуют разные религии. При этом, по статистике, четыре из пяти жителей страны – последователи индуизма, а каждый седьмой житель Индии – мусульманин – будь то житель Кералы, или городов Северной Индии – Лакхнау, Дели или же Калькутты, столицы Западной Бенгалии. Как известно, ислам проник в Индию рано. Этнические характеристики, внешний облик людей, исповедующих ислам, как правило, отличаются от тех, что присущи индусам. Объясняется это представлением о том, что многие мусульмане, особенно происходящие от первых переселенцев с Аравийского полуострова, имеют среди своих предков арабские или тюркские корни, хотя многие ведут свою родословную и от выходцев из Ирана – Персии. Неслучайно, официальным языком Могольской империи на протяжении нескольких веков был фарси. Поэтому мусульмане, которые участвуют в происходящем рядом с Джама масджид втором действии пьесы К.Б. Вайда, изображаются по-разному, в зависимости и от решения режиссёра.

Третье действие пьесы открывает диалог родителей и девочки, из него и последующих событий зрителям становится известно, что семья нашла у Соборной мечети нищих, которые могут отве-

тить на вопрос о голоде. У них Девочка собирается взять интервью, чтобы позже на его основе написать своё эссе. Кульминация наступает, когда нищие, не получив вознаграждения и воспользовавшись неожиданным обмороком родителей Девочки, грабят дом богачей и убегают, продолжая громко распевать песню о голоде. Они поют ту самую песню, которую когда-то, еще студентами, пели со своими друзьями-единомышленниками родители Папы: «Голод-огонь. / Голод-огонь нельзя утолить таблетками. / Он станет только больше. / Отправите в тюрьму... / Сожжет тюрьму! Голод-огонь!» [Vaid 2002: 45].

Таким образом, в современной пьесе, написанной в память о молодости и временах расцвета ИРТА, показано, что, несмотря на общие усилия людей, относящихся к разным этносам, вечная проблема голода и неравенства так и не была решена. Получившая свободу и независимость Индия до сих пор должна искать пути для того, чтобы её граждане, какой бы религии они не принадлежали, и какое бы у них ни было происхождение, смогли, наконец, утолить свой голод.

Одним из активных членов ИРТА был выдающийся писатель хинди Бхишма Сахни (1915–2003), который вступил в эту организацию еще в 1948 г., вслед за своим старшим братом Балраджем Сахни, известным киноактёром. Бхишма Сахни работал в Ассоциации и как актёр, и режиссёр, и даже вступил в Коммунистическую партию Индии. Он разъезжал по Пенджабу вместе с театральными труппами ИРТА и при этом писал рассказы и романы. Позже, в 1970-х, Бхишма Сахни стал и драматургом, написав шесть пьес. Одна из самых известных посвящена поэту-бхакту XV в. Кабиру, а одна из самых популярных – «Мадхави» удостоена международных наград. На протяжении десяти лет Бхишма Сахни был Председателем Ассоциации прогрессивных писателей Индии. Иными словами, Ассоциация театральная активно сотрудничает и с одной из старейших в стране Ассоциацией писательской, которая была организована еще в 1936 г., а её первым председателем был классик литературы хинди Премчанд, который тоже написал несколько пьес, одна из самых известных – «Борьба» (Sangram). Главное, что благородные идеи о том, что люди достойны лучшей жизни, более того, имеют на это право, по-прежнему важны и для деятелей театра, и для зрителей.

Один из таких театральных деятелей – режиссёр Хабиб Танвир (1923–2009), который обучался не только в Индии, но и

в Королевской академии драматических искусств в Лондоне¹. Именно он основал первую в Дели профессиональную театральную компанию – «Хиндустани театр» (Hindustani Theatar), немного позже, в 1959 г. – «Новый театр». Труппа этого театра состоит из народных исполнителей, происходящих из племен штата Чхаттисгарх (когда театр создавался, эта область входила в штат Мадхья прадеш). Одна из самых известных и по сей день любимых постановок этого театра – «Чаран Дас вор» (Charan Das – chor), хотя и другие труппы, в частности, любительские, часто – студенческие, любят исполнять эту пьесу. Она создана на основе популярной сказки, очевидно, раджастханской, но в герое можно найти много общего и с Робин Гудом, защитником и благодетелем бедняков. Главный герой одноимённой пьесы, Чаран Дас, даёт обет не лгать – ради того, чтобы гуру – учитель взял его в ученики. При этом есть и еще четыре обета (не есть с золотого блюда, не возглавлять торжественного шествия, восседая на слоне, не жениться на царице и не посягать на престол), которые, пусть и не все, всё-таки будут нарушены в ходе пьесы. Хотя пьеса часто воспринимается как комедия, но заканчивается она трагически: не желая нарушать принятые обеты, герой отказывается жениться на правительнице княжества. Оскорблённая отказом, она казнит Чаран Даса. Но финал пьесы всё-таки жизнеутверждающий: «Вор победил, / Потому что говорил правду. / Он стал знаменит, / Потому что говорил правду» [Буклет 1987: 9]. Этот спектакль привозили в нашу страну в 1987 г., во время уже упоминавшегося Первого Фестиваля Индии в СССР. В прошлом году я видела этот спектакль в Шри Рам Центре в Дели, а мои студенты читают историю Чаран Даса вора, изучая хинди, при этом они получают и урок нравственности. В оформлении спектакля используется много этнографических элементов, и, несмотря на трагический финал, спектакль полон динамики, шуток, парадоксов и действительно отражает жизнь индийского народа.

Театральная жизнь Индии очень богата, большую роль в этом играет созданный в 1999 г. Национальной школой драмы (National School of Drama) уже упоминавшийся театральный фестиваль Bhaarat Rang Mahotsav. В феврале 2019 г. Фестиваль отметил своё двадцатилетие. Ежегодно в Дели собираются труппы не только со всей Индии, но и из-за границы, в том числе и России.

¹ Royal Academy of Dramatic Art.

Естественно, каждая из национальных трупп привозит спектакли, которые, так или иначе, отражают этнические особенности своей страны, но и Национальная школа драмы сама многое делает для того, чтобы показать, как выглядят разные народы Индии. Например, в 2002 г. на этом фестивале была с огромным успехом продемонстрирована пьеса выдающегося маратхского драматурга Виджая Тендулкара «Гхаширам Котвал». Написанная на маратхи в 1972 г. и получившая большую популярность, здесь она ставилась на языке хинди, перевод на который был сделан в 1973 г., вскоре после публикации пьесы Тендулкара. Если судить по сюжету этой исторической драмы, один из мотивов которой напоминает оперу «Риголетто», это политическая сатира, показывающая судьбу Наны Пхаднависа, влиятельного министра правителей Махараштры XVIII–XIX вв. – пешв, и брахмана Гхаширама, ставшего начальником полиции Пуны. Таким образом, зрители пьесы знакомятся с представителями двух народов, в основном это маратхи, жители Махараштры, граничащей на юге с Карнатакой. Этот штат является своеобразным связующим звеном между Северной и Южной Индией. Главный герой пьесы Виджая Тендулкара – Гхаширам, брахман из северо-индийского древнего города Каннауджа. Он приезжает в Пуну, историческую и культурную столицу Махараштры, в качестве слуги Гулаби Баи, красавицы-мусульманки, которая становится на краткое время наложницей Наны Пхаднависа. После драматических перипетий, униженный и ограбленный, отсидев в тюрьме, Гхаширам берёт реванш и становится всевластным начальником полиции Пуны. Он мстит своим обидчикам, сам сажает их в тюрьму, но его любимая дочь, благодаря которой он поднимается по служебной лестнице (она стала наложницей Наны Пхаднависа), умирает в родах. Сам же Гхаширам, от которого Нана хочет избавиться, так как тот стал слишком опасен, казнён по приказу Наны. В финале именно он, министр Нана, произносящий яркую речь, остаётся главным героем.

Эта постановка, насыщенная музыкой и танцами, очень популярна; у меня хранится её аудиозапись, купленная в магазине Национальной школы драмы в Дели. Этот спектакль привозили и в США, где живёт большая маратхская община, и во время одного из первых Фестивалей Индии в СССР, в 1986 г., в нашу страну, но исполняла его труппа театра Пуны на языке оригинала, маратхи. Постановщик – Джаббар Патель, организовавший в этом городе

в начале 1970-х гг. Theatre Academy – экспериментальную труппу. Роль Наны исполнял великолепный, очень популярный и по сей день актёр театра и кино Мохан Агаше. Сама пьеса танцевально-музыкальная, очень яркая. Есть ссылка на видеозапись этой пьесы, но уже в исполнении более позднего актёрского состава¹.

В Советском Союзе эпохи Перестройки эта постановка была воспринята многими зрителями как очень актуальная, поскольку Гхаширам Котвал, ставший начальником полиции, бросал в тюрьму и правых, и виноватых, по его приказу творились бесчинства, что в те годы легко ассоциировалось с недавно открывшейся правдой о временах репрессий времён Берии.

Старинные сюжеты, воплощенные на новый лад, не только открывают глаза на прошлое, каким бы тяжёлым оно не было, но и помогают сделать жизнь ярче и многообразней, а также представить различные народы Индии. Видимо, поэтому даже древние или традиционные танцевально-театральные формы возрождаются и сегодня. Один из примеров этого – пьеса Гириша Карнада «Хаявадана», основанная на известном еще из собрания «Катха сарита сагара» (Океан сказаний) древнеиндийском сюжете об «обмененных головах», который был переосмыслен и Томасом Маном. Пьеса Карнада, которая популярна уже много лет, переведена и на русский язык. Она рассказывает, а воплощенная на сцене, и показывает, как два друга – сын брахмана и сын кузнеца – по воле случая были обезглавлены, но оживлены милостью богини Кали, при этом их головы поменялись телами. В пьесе существует и второй план – судьба самого Хаяваданы, чьё имя дано пьесе. Это странное существо с головой коня и телом человека, своеобразный кентавр наоборот. Пьеса Гириша Карнада заслуживает отдельного внимания, здесь же мне хочется подчеркнуть, что ставится это драматическое произведение с обильным использованием элементов якшаганы [Суворова 1996: 521; Рыжакова 2016: 136–155] – особого вида театрально-танцевального искусства, популярного на юге Индии, преимущественно в Карнатаке [Рыжакова 2016]. Глубокие философские проблемы, жизненные споры о том, что важнее и что доминирует – голова или тело, предстают на сцене в сопровождении музыки и танца. При этом зритель узнаёт об особенностях на-

¹ https://go.mail.ru/search_video?fm=1&q=%22Ghashiram%20Kotwal%22%20Vijay%20Tendulkar&frm=ws_p&d=565448688&sig=3629d591e3&s=Youtube

родов этого региона страны, а традиционный танцевальный стиль позволяет это сделать особенно ярко и убедительно.

Фестиваль Бхарат Ранг Махотсав, проходящий и на площадках Национальной школы драмы, и в многочисленных аудиториях, по сути, театрално-концертных зданиях (Камани аудиториум, Shri Ram Centre и других), даёт возможность многим зрителям не только Дели познакомиться с особенностями и обычаями разных народов мира. Они предстают в постановках театральных трупп, приезжающих со всех концов страны и из-за рубежа. Например, два года назад, как и в этом году, на фестиваль приезжали труппы из России (в 2018 – из подмосковного Чехова). В 2019 году фестиваль был посвящен 150-летию со Дня рождения Махатмы Ганди, не случайно 4 из 69 индийских пьес, которые были представлены в этом году, «посвящены жизни, философии и принципам ‘Отца нации’»¹. Приезжали в Дели в этом году и труппы из 15 зарубежных государств, в том числе и Татарстана. Об этом сообщалось в газетах: «Татарский государственный Академический театр им. Г. Камала принимает участие в крупнейшем театральном фестивале Азии – XX Bharat Rang Mahotsav. Это первое в истории татарского театра посещение Индии. Россию на фестивале представляет Татарский государственный Академический театр им. Г. Камала и Институт театрального искусства (г. Москва). Гастроли проходят при поддержке Президента Республики Татарстан Рустама Минниханова и Министерства культуры Республики Татарстан»².

Поэтому мне было особенно приятно рассказать именно в Казани, во время XIII Конгресса антропологов и этнологов России, о том, как в самой Индии воочию предстают на театральных подмостках представители разных народов этой великой страны.

ЛИТЕРАТУРА

Алиханова Ю.М. Театр Древней Индии // Культура Древней Индии. М.: Гл. ред. Восточной литературы изд. «Наука». 1975. С. 260–291.

Анохина Е.А. К проблеме Тривандрумского цикла. // Вестник РГГУ. М., 2011. С. 72–91. Public recourse.

<https://studylib.ru/doc/2124376/.a.-anohina-e--probleme-%C2%ABtrivandrumskogo-cikla%C2%BB>

¹ <http://20brm.nad.gov.in>

² <https://www.makovski.ru/news/tatarskii-gosudarstvennyi-akademicheskii-teatr-im-g-kamala-prinimaet-uchastie-v-krupneishem-teatralnom-festivale-azii-xx-bharat-rang-mahotsav-1301>

- Буклет «Новый театр». М.: «Союзрекламкультура», 1987.
- Культура Древней Индии. М.: Гл. ред. Восточной литературы изд. «Наука», 1975.
- Рыжакова С.И.* «Песни якшей» и игры людей: социальные и культурные особенности традиции якшагана // Этнографическое обозрение. 2016. № 6.
- Суворова А.А.* «Новая драма» Индии // Слепой век: Индийская драма XX века. М.: 1996. Сост. и коммент.
- Bharatendu Harishchandra Granthabali. 6 vol. Public recourse <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.464321> (Просмотрено 15 июня 2019).
- Booklet – Program of the play presented at Bhaarat Rang Mahotsav IV. Delhi, 2002.
- Hansen K.* Grounds for Play. The Nautanki Theatre of North India. Berkley – Los Angeeges – Oxford: University of California Press: 1991.
- Indian People’s Theatre Association [Электронный ресурс] – <http://www.mumbaitheatreguide.com/dramas/groups/ipta.asp#> (Просмотрено 15 июня 2019).
- Vaid. K.B. Bhūkh Āg Hai. Delhi: Rajpal & Sons (Rajpal Publishing), 2014.
- УДК 792.9

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР ПЕТРУШКИ: ИСПОЛНИТЕЛИ И ЗРИТЕЛИ. СОЦИАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ И ЭСТЕТИКА ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Ковычева Елена Ивановна

Удмуртский государственный университет

(г. Ижевск, Удмуртская Республика)

el_kovich@mail.ru

В статье анализируется история театра Петрушки в России и его современное положение. Для понимания отношений между исполнителями и зрителями автор рассматривает историческое развитие функции куклы и эстетику представлений в традиционном и индивидуальном профессиональном театре. Возникновение театрального передвижного искусства, опыты ретроспективного направления в официальном театре кукол, возрождение фольклорными коллективами традиционного пласта культуры, развитие туризма вызвало к жизни исчезнувший к середине XX в. театр Петрушки. Автор исследует функции, художественное решение, отношение к традициям современных кукольных театров России.

Ключевые слова: уличная комедия, Петрушка, скоморохи, традиционный театр кукол, профессиональный театр кукол России, Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов, современный театр Петрушки, современное фольклорное движение.

**Performers and Viewers of Modern Petrushka Theatre.
Its social and cultural functions and performance aesthetics**

Elena I. Kovycheva

Petrushka Theatre is one of the valuable cultural assets of Russia along with traditional art of singing, dancing or applied and decorative art. For several of reasons the folkloric way of street comedy shows was lost in the Soviet period. The character of crowd favorite was made suitable for the professional theatre tasks: agitation, expression of individual creative or governmental tasks. Appealing to the history of our country gives understanding why Petrushka in its new capacity became insufficiently viable. To understand relationships between performers and viewers the author suggested that historical development of puppet and performance aesthetics in traditional and professional puppet theatres (the Efimovs). The emergence of the theateral itineration, experience of retrospective movement in professional puppet theatre, revival of traditional cultural layer by folklore ensembles and tourism development recovered the Petrushka theatre that had disappeared in the twentieth century. Following practices of different puppet theatres, including Internet resources, the author analyzed its functions, artistic solutions, and respect to traditions. The author places particular emphasis on the quite the famous theatre – Papyemashenniky (V.Mizenin, Saint-Petersburg) and Vysoky Bereg, the center for tourism and handicrafts (V. Makarov, Sarapul District, Udmurt Republic).

Keywords: street show with Petrushka, skomorokhs, traditional puppet theatre, Russian professional puppet theatre, N.Ya. Simonovich-Efimova, I.S. Efimov, modern Petrushka theatre, modern folklore movement.

Уличная комедия с Петрушкой – такое же достояние русского народа, как фольклорно-песенное творчество, народные ремесла, рукотворные костюмы, деревянное зодчество. Петрушка – любимый герой традиционного театра России, кажется, был вечно и будет всегда. Но были в истории Петрушки кроме времени всенародной любви периоды упадка, забвения, успешных и не очень убедительных попыток адаптации к современности. В наши дни можно увидеть Петрушку на праздниках народного творчества, фестивалях уличных кукольных театров, на сцене камерных театров, на образовательных мероприятиях, в программах туристических маршрутов и др. При этом выступления длинноносого героя не всегда отличаются вкусом, знанием традиций, специальным, а не общепринятым артистизмом, позволяющим не только повторять заученные фольклорные тексты, но и импровизировать, делать зрителей не пассивными наблюдателями, а полноценными участниками представлений. Исследуя тему взаимодействия исполнителей и зрительской

аудитории в разных представлениях с Петрушкой, в традиционной комедии, советском кукольном театре, современных выступлениях, мы попробуем определить причины успешности и неудач современных петрушечников, их зависимость от понимания функционального назначения и эстетического совершенства показов, от мастерства изготовления кукол и ширмы, владения приемами оживления перчаточной куклы и создания комедийного образа с помощью поведения, разговора, общения с партнерами и зрителями.

Народный кукольник делал Петрушку сам, копируя кукол старших коллег по ремеслу. От них он узнавал текст комедии и осваивал движения. Имя Петрушки в России стало нарицательным при обозначении всех ручных кукол, которые состоят из головы и рук, изготовлявшихся в то время из дерева. В голове петрушек имеется отверстие, в которое вставляется указательный палец кукольника. Туловище – просторная одежда героя, поэтому кукол еще называют перчаточными. В рукава проходили большой и средний палец кукольника. Устройство ног не обязательно, но у некоторых кукол они имеются. Пришитые к переднему краю одежды, ноги эти только и могли, что перекидываться через край ширмы, в тот момент, когда герой изображался сидящим на ней. У стоящих кукол ноги не видны. Водят перчаточных кукол снизу (поэтому у них есть еще одно название – верховые), показывая из-за ширмы на три четверти их роста. Одновременно кукольник мог играть двумя куклами, надев их на обе руки.

Как образец рассмотрим Петрушку И.А. Зайцева [Зайцев 1933], хранящегося в музее театра им. С.В. Образцова. Герой одет в ярко-красную, широкую рубаху и высокий оранжевый колпачок, заканчивающийся кисточкой из толстых ниток. Главное в кукле – голова. Взгляд сразу «охватывает» среднюю линию лица, чуть скошенный лоб с выпуклыми надбровными дугами, огромное, наподобие птичьего клюва, нос, приоткрытый в белозубой улыбке рот и выдающийся вперед, рубленный по формам подбородок. Благодаря пластике объемов хорошо читаются линии щеки и нижней челюсти, подводящие к крупно вылепленному уху. Глаза с золотисто-коричневыми радужными дисками и большими поблескивающими зрачками обведены черной краской, красивой линией выведены полукруглые брови. Губы яркие как рубашка, их цвет усиливается белым цветом зубов и поддерживается почти свекольным румянцем на щеках, подчеркивая озорной, веселый и актив-

ный характер Петрушки. Яркая одежда, высокий колпак, длинный нос и горб, дубинка в руках, которые роднят Петрушку с комическими кукольными персонажами Италии (Пульчинелла), Франции (Полишинель), Англии (Панч), Турции (Карагез), были заметны издали также как его пронзительный голос, создававшийся при помощи «пищика», приспособления из двух пластинок и тесьмы на корне языка кукольника.

Первым свидетельством существования кукольного театра на Руси было сообщение и рисунок в дневнике секретаря Голштинского посольства Адама Олеария [Олеарий 1870], путешествовавшего по Московии в 30-х г. XVII в. Изображена ватага скоморохов во главе с кукольником, который показывает героя в высоком колпаке и лошадь над «ширмой-юбкой», полотнищем, обвязанным вокруг тела и поднятым над головой. Поэтому исследователи увидели в скоморохе предшественника исполнителей комедии с Петрушкой, хотя доказать это не представляется возможным.

Восемнадцатое столетие сведений о популярном кукольном герое не сохранило. С развитием городских площадных гуляний и ярмарок выступления бродячих кукольников стали более частыми. Начиная с 40-х гг. XIX в. Петрушка не раз попадал в произведения художников и писателей демократического направления, поскольку казался им выразителем социального протеста народа. В конце столетия с ростом интереса к фольклору Петрушка привлек внимание ученых. Его изучали Д.А. Ровинский, А. Алферов, В.Н. Перетц. На них опирались советские исследователи И.П. Еремин и О.В. Цехновицер, П.Г. Богатырев, Н.И. Смирнова, В.Е. Гусев, А.Ф. Некрылова, И.Н. Соломоник. Народный театр многофункционален, такой вывод сделал П.Г. Богатырев, назвав эстетическую, религиозную, социальную, национальную и этическую функции, но заметил, что эстетическая функция не всегда доминирует над остальными [Богатырев 1928: 13]. Для деревенских зрителей, обладавших анимистическим сознанием, кукольная комедия сохраняла связь с магией. Куклы, показываемые скрытым за ширмой кукольником, мыслились существами сверхъестественными, поскольку действовали самостоятельно. Кукольники и сами относились к своим кормильцам удивительно трепетно, верили в их способность влиять на благополучие людей. Устойчивые черты сюжета комедии, действий и внешнего облика персонажей объясняются смыслом традиционной смеховой культуры. Народный

смех объединял, освобождал от страха, делал людей сильнее духом, связывался с самым отрадным: праздниками, свадьбами, рождением детей, домашних животных, молодых зеленых побегов.

Исследователи уличного представления XIX в. причиной его популярности называли эстетические достоинства: сценичность, эмоциональную заразительность, а также социально-критическую направленность. В древности осмеянию подвергались не только враждебные силы природы, но и люди, их пороки и слабости. В кукольных представлениях были фигуры, символизировавшие обжорство, лень, жадность, трусость. А.П. Кулиш сделал вывод, что Петрушка и другие герои уличных комедий – абстрактный масочный тип. Наполнение образа жизненными и социальными чертами шло не на ширме, а в сознании зрителей [Кулиш 1979]. Постепенно кукольник наделял героев злободневными, узнаваемыми чертами. Петрушка предстал то щеголем-приказчиком, то незадачливым рекрутом, то вчерашним крестьянином, перенимающим городские манеры. В традиционной одежде появлялись узнаваемые детали – щегольские сапожки с заправленными в них плисовыми штанами. В сюжет вплетались характерные действия и выражения. Для разработки обладающего характером кукольного образа важна не только внешность, но и игра куклы: ее жесты, их согласованность с речью. Сравнив ранние и поздние описания петрушечных представлений, А.Ф. Некрылова полагает, что первоначально они «включали гораздо большее количество сцен-пантомим, чем сцен-диалогов. По мере того, как Петрушка становился единовластным героем комедии, пантомимические эпизоды вытеснялись, а разговорные выстраивались в некий сюжет и наполнялись движением» [Некрылова 1984: 89]. В большинстве известных текстов комедии, записанных в конце XIX в., Петрушка предстал разговорчивым малым. Пронзительный голос озорника, достигавшийся применением пищика, прекрасно сочетался с его неугомонным нравом. Энергичный крючконосый зубоскал в полыхающей алым огоньком рубаше, с торчащей как перышки на голове задирстого петушка кисточкой, мгновенно выскакивал поверх ширмы, бегал, хохоча. Сев на грядку, расхваливал себя, не стеснясь; потом «суетился» возле невесты и лошади, на секунду останавливался, чтобы передохнуть или спеть песенку, и затевал диалог, который переходил в бурные действия, заканчивающиеся плачевно для партнера. Собака (варианты: Черт, Чудовище-Глотало, Баран)

уносила Петрушку за ширму, оттуда он жалобно верещал слова прощания: «Мое почтение! До следующего представления!». Но через пару минут озорник снова «оживал» и вертелся на грядке, что внушало мысль о его бессмертии, хотя мифология смерти как возрождения была уже давно забыта. Вере зрителей в самостоятельную жизнь куклы помогало вовлечение их в игру. Провоцировался и поддерживался импровизированный разговор Петрушки на злобу дня со специально подготовленным человеком: сопровождавшим кукольника шарманщиком или нанятым «понукалой». Близость зрителей и куклы при способе показа кукол над ширмой увеличивала возможность их контакта.

В начале XX в. петрушечники начали исчезать. Городовые и дворники гоняли их из городских дворов и дачных поселков. Комедию перестали играть на ярмарках. Из дыры в полотняной стене герой созывал зрителей своим звонким пищиком на выступления выкупленных у иностранцев марионеток и механических кукол, приносящих намного больше дохода. Публика, обремененная проблемами трудного времени, спешила мимо, считая остроты недавнего любимца опасными. Только детвора встречала Петрушку неизменным восторгом. Актер советского театра кукол Е.В. Сперанский написал воспоминания о детских впечатлениях от выступлений кукольника, над выгоревшей ширмой которого буйствовал «зубоскал-крючконос» в красной рубахе и колпаке [Сперанский 1971]. Повзрослев, он встретил в театре Московского отдела народного образования постаревшего петрушечника. Это был И.А. Зайцев, единственный народный кукольник, признанный в советское время и приглашенный в театр С.В. Образцова. Сергей Владимирович в начале карьеры провалился перед артистической публикой с реконструкцией петрушечного представления [Образцов 1981], поэтому ценил мастерство И.А. Зайцева. Репертуар и манера игры Ивана Афиногеновича оставались неизменными, не в пример тем петрушечникам, которые в начале XX столетия оказались вхожи в богатые дома. Выступая в барских гостиных, они лишали Петрушку сочного языка и привычного поведения. В неизвестном виде комедия печаталась в большинстве брошюр, предназначенных для детского развлечения.

Последним народным кукольникам посвятила главу в книге «Записки петрушечника» художница Н.Я. Симонович-Ефимова (1877–1948), стоявшая вместе с мужем, скульптором и рисовальщиком

И.С. Ефимовым (1878–1958) у истоков отечественного профессионального театра кукол, написав: «эти люди – крепкие, необходимые звенья истории. Они – и библиотека, и музей, и театр, и хранители законов и знаний древнего кукольного искусства» [Симонович-Ефимова 1980: 29]. Будущая кукольница познакомилась с народной комедией в детстве на петербургских гуляниях. В многодетной семье интеллигентов-народников возникали театральные импровизации на эти темы. Старшая сестра Маша (модель «Девушки, освещенной солнцем» В.А. Серова) прислала из Парижа кукол-гиньолей, которыми девочка-гимназистка впервые сыграла в сельской школе разученную по лубочному изданию историю о том, как Петрушка покупал лошадь у Цыгана, а затем убивал Капрала, Лекаря, Городового. Блестящие глаза и смех деревенских детей убеждали ее в силе петрушек и подталкивали к самостоятельным импровизациям на тему драк и лекарей. Мама, прогрессивный педагог, не приветствовала увлечения дочери. Шутки уличных комедиантов казались ей вульгарными, поведение Петрушки хулиганским, текст бессодержательным.

В 1916 г., уже известной художницей Н.Я. Симонович-Ефимова вернулась к куклам своего детства. Она высоко отозвалась о выразительной внешности площадного героя и сценических достоинствах текста комедии, где каждая реплика была отточена многолетними повторами, возникла из внутренней необходимости буффонного поведения персонажей. Влюбилась Нина Яковлевна и в остроумие конструкции перчаточных кукол. Получавшие движение от руки кукловода, засунутой в тельце-одежду, они были чутки к малейшему движению пальцев. Поэтому диапазон жестов, заключавшихся у Петрушки в основном в битье палкой, мог быть заметно расширен. Народные петрушечники эксплуатировали только комические качества и низменные поступки героя (избиение и убийство партнеров, откровенные действия с невестой), поэтому выступали чаще перед взрослой публикой, неприличные сцены игрались за отдельную плату. Представители творческой интеллигенции, увлекавшиеся верховыми куклами (например, Жорж Санд и ее сын Морис), тоже замечали лишь их пародийные способности. Нина Яковлевна решила разрушить представление о петрушках, как о комедийных персонажах, и начала искать для них иной репертуар. Стихотворная пьеса «Больной Петрушка» писалась исключительно для демонстрации диапазона жестов перчаточной куклы, сопровождавших

реплики в сюжете лечения героя. Во время первой мировой войны в деревню вернулось много покалеченных солдат, тема получила злободневное звучание, что вызвало живой отклик зрителей.

Ефимовы изучали опыт последних народных кукольников, секреты их кукловодческого мастерства, особенности мировосприятия народной аудитории. Они отказались от имитации традиционного представления, но лучшие его качества были учтены. Программы театра Ефимовых состояли из маленьких постановок, объединенных конферансом кукол-солистов, подобно уличной комедии, состоящей из набора отдельных взаимозаменяемых сенок. Легкая раскладная ширма позволяла охватывать зрелищем большое количество народа. В годы послереволюционной разрухи эта деятельность давала и материальную поддержку. В нее включились многие профессионалы, хотя продолжали выступать с мелкобуржуазным репертуаром. Ефимовы впервые поставили на кукольной сцене классику – басни И.А. Крылова, постановки по мотивам произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г.Х. Андерсена, Д. Боккаччо, что возвеличивало петрушек, как актеров, обладающих возможностями драматической и трагедийной игры.

Чтобы развеселить публику, захватить ее демонстрацией возможностей кукол, дать привыкнуть к их размерам в начале программы исполнялась пьеса собственного сочинения «Веселый Петрушка». Пищик использовался только перед началом спектакля для привлечения внимания. Ефимовы отказались от создания с его помощью пронзительного, но не вполне разборчивого голоса носатого героя. Он мыслился современным персонажем, вступающим в активное общение с детьми. Текст пьесы, где каждое слово было связано с жестами и направлено на выявление увлекательности поведения Петрушки, способствовал созданию узнаваемого характера веселого непоседы. Выразительные жесты и речь дополняли друг друга при выступлении маленьких кукол в больших залах и на многолюдных площадях.

Зрителей не смущала необычная внешность кукольного персонажа, которая выводила его за рамки повседневности. Нина Яковлевна считала родиной петрушек Восток, где кукольный театр имел богатую историю. Она следовала восточному типуажу: черные глаза и брови, продолжающиеся черной полосой по гребню носа, для лучшего его видения. Говорил Петрушка высоким голосом кукльницы, бас мог бы сделать его страшным. Сдавленная с боков

уродливая голова с длинным носом и выступающим подбородком, фиксировала повороты героя в пространстве. Горб создавал выразительный профиль со спины и помогал маскировать руку. Петрушка Ефимовых отличался от традиционной куклы конструкцией. Внутри костюма были нашиты подкладки, для передачи реальных форм тела. Руки, удлинённые трубками, свободно и естественно жестикулировали. Крепкие ноги получили управление, могли стоять и энергично двигаться. Голень была выполнена из твердого материала, бедро из ремня, ремни в области таза были пришиты к твердой пластинке, чтобы ноги не поворачивались вперед пятками.

Сценическое поведение героя было психологически разнообразным. Петрушка радовался большому количеству зрителей, но тут же делал вид, что пугается. Дети неудержимо хохотали над его шутивным «кудахтаньем»: «Ой, боюсь, боюсь!». Контакт ребятшек с озорником был обеспечен. Он указывал на сидящих в зале старых знакомых. Незнакомцам же дружелюбно протягивал руку. С гордостью представлялся взрослым, встав в героической позе прямо поверх кровати: «Я – старинный русский Петрушка!». Затем следовала преглупая, но бесконечно смешная канитель с поиском не дающих ему уснуть невидимых блох. Он чесался и вытряхивал лоскутное одеяло прямо на зрителей. Нетрудно представить, какой переполох воцарялся в первых рядах! Петрушка пугался облику Негра, который приносил огромный ящик, но успокаивался, решив, это – подарок от зрителей. С любопытством начинал изучать его, даже приносиваясь. Шла кутерьма с выскакивающим из ящика Чучелом. Петрушка заталкивал его обратно, торжествовал, прищемив хвост, наконец, оказывался на неожиданном госте верхом. Испуг пересиливал, и длинноносый вояка бросался под кровать и притворялся мертвым, но совершенно в духе народной комедии, «оживал» и пел дразнящую песенку.

Петрушка у Ефимовых также исполнял роль конферансье. Шутки и комментарии «Хозяина Кукольного Театра» (как называла его Нина Яковлевна) связывали сценки в общую программу, что очень подходило к бодрому характеру героя. Способность к импровизации позволяла Петрушке стать другом детей, личностью, главным субъектом представления. Ефимовы сами относились к куклам как к живым существам, они были членами их семьи, участвовали в праздниках. В таком отношении к кукле кроется не мистицизм, не

пережитки анимистического сознания, а вера в нее как в произведение искусства, оживающее вследствие неразрывной связи с гением и вдохновением создавшего и оживившего его человека.

Начинающие советские кукольники не разделяли с Ефимовыми взглядов на задачи нового вида искусства. Во время гражданской войны и военного коммунизма получил развитие псевдонародный агитационно-сатирический театр. Образ Петрушки эксплуатировался в примитивных пьесах-плакатах. Заводила и весельчак сменил колпак на буденовку красноармейца, кожаную фуражку комиссара и, выкрикивая лозунги-однодневки, уничтожал «врагов народа». К концу двадцатых годов кроме буржуев и белогвардейцев таковыми стали священники и зажиточные крестьяне. До середины 1930-х г. агитационный театр, исчерпав свои возможности, продолжал претендовать на прежнюю роль, вел борьбу с пришедшими на смену формами кукольной драматургии. Н.Я. Симонович-Ефимова не могла выразить протест против пьес, в которых грубо, с нарушением традиций использовался образ Петрушки. Но она не раз высказывалась об отрицательном отношении к скульптуре кукол агитационных представлений, с чертами, воспринимающимися как физические уродства. Человек высокой культуры, болезненно восприимчивый проявления безвкусицы и безнравственности, она внушала коллегам, что юмор должен быть добрым.

Имя Петрушки получило большинство кукольных театров страны: «Красноармейский Петрушка», «Санпросвет-Петрушка», «Красный Петрушка», «Кооперативный Петрушка». Его веселая улыбка была присвоена всем положительным героям постановок. Отрицательные персонажи имели другую, но столь же ярко выраженную, застывшую на лицах кукол мимику. Использование таких кукол в сатирических представлениях было оправдано. Но кукольники продолжали применять их при постановках бытовых пьес, более того, стремясь к выразительности персонажей, увеличивали головы кукол, превращая их в маски. Оживлению большеголовых кукол советских театров мало помогали механические приспособления, при помощи которых преодолевалась статичность кукольного лица. «Веселый нрав» героя народной уличной комедии, запечатленный на его лице, не предполагал серьезности его поведения и глубины переживаний. Петрушка появлялся над грядкой бродячего кукольника на короткие мгновения, сила его жизненности была в непрерывном движении. Нина Яковлевна доказывала

коллегам, что увеличение головы ручной куклы за счет размеров тела неоправданно, поскольку убедительный рисунок поведения создает именно тело.

А.П. Кулиш заметил: «проблема создания художественного образа героя с жизненным характером возникла в советском театре кукол, когда создатели агитационных постановок поняли, что Петрушка не может взять на себя роль положительной узнаваемой личности» [Кулиш 1979]. При попытке придать герою традиционной комедии черты социальной определенности разрушалась функция абстрактной маски. Ниспровергатель нравственных устоев не мог стать агитатором-пролетарием. Заслугой агитационного театра исследователь считает появление социальных масок. Справедлив его вывод: обращение к злободневному материалу выявило потребность изменения эстетической функции театральной куклы, наметило направление ее развития от абстрактной маски через маску социальную – к характеру.

Н.Я. Симонович-Ефимова неутомимо доказывала коллегам, что кукла имеет основания стать типажом, «экстрактом характера». У кукол в этом даже есть преимущества перед живыми актерами, которым трудно преодолеть свою индивидуальность. Нина Яковлевна говорила в 1940 г., что образ Петрушки должен быть сохранен, надо только давать ему не чуждые роли. Она видела в Петрушке не масочный тип, а современного героя с реальным характером «застрельщика-обывателя, гуманного «старателя», но с оттенком иронии, с оттенком задорной этакой машинки внутри» [Симонович-Ефимова 1982: 285]. Она напоминала об ответственности автора текста и актера-кукольника, которые должны писать и играть «с Петрушкой на руке». Традиционные черты облика Петрушки остались знаками узнаваемости и исторической памяти. Они помогали Петрушке в игре, были олицетворением театральной мудрости: «минимум затрат – максимум эффекта». К концу 1930-х гг. начинается вопрос об уместности его образа в репертуаре советских кукольных театров. Тяготение к многоактным пьесам исключало участие в них такой схематичной фигуры. Петрушка еще появится во время Великой Отечественной войны в выступлениях фронтовых агитбригад и исчезнет с ширм наших театров, продолжая дарить свою улыбку лишь посетителям музеев театральных кукол.

Только в 1990-е гг. у кукольников появляется желание вернуться к театру малых форм. Артисты из Тюмени И. и С. Кузины начали

успешно выступать с Петрушкой на фестивалях уличных театров в Европе [Кузин 1991]. Интерес к историческому представлению стал наиболее устойчивым в первые десятилетия XXI в. Обязательной частью ежегодного Международного фестиваля кукольных театров «Кукарт» в Санкт-Петербурге являются выступления уличных театров разных стран – программа «Петрушка на Невском». В разное время в ней выступали профессиональные коллективы, которые избрали путь возрождения традиционного театра кукол: «Бродячий вертеп» (А. Греф, Москва), «Тут и там» (А. Архипов, Мытищи), Петрушка Вятский (Кировский театр кукол), «Папьемашенники» (В. Мизенин, Санкт-Петербург) и др. Если большинство из названных театров работают как стационарные и видят Петрушку только частью своего обширного репертуара, то Всеволод Мизенин – это бродячий петрушечник, тип настоящего, а не актерски сыгранного скомороха, удел которого работать на разных площадках, по приглашению детских и взрослых коллективов, учреждений культуры и образования, организаторов фестивалей и праздников. Этот исполнитель впервые начиная с 2005 г. возродил тот тип представлений, который бытовал в традиционной праздничной культуре, чему способствовал расцвет фольклорного движения в России.

Вопрос коммуникации Петрушки со зрителями очень волнует В. Мизенина. В 2016 г. в докладе на Всероссийской научно-практической конференции «Народная кукла в социокультурных практиках прошлого и настоящего» в составе форума «Русские сезоны» в Томске [Мизенин 2016] он сказал, что главным в уличном представлении считает соблюдение традиций. Поэтому артист отрицает текст с длинными монологами и диалогами, чему не способствует обязательное применение пищика. Он показывает Петрушку в соответствии с карнавальной традицией, как классического шутовского героя, нарушителя спокойствия, отрицательного героя. Автор объяснил, почему Петрушка так нравится детям. Он сам ребенок, поступает спонтанно, но искренне, в своих сиюминутных интересах, не учитывая правила приличий, как большинство любимых детских литературных героев – Карлсон, Пеппи Длинный чулок. Поведение Петрушки заразительно не только для детей, но и для взрослых, самого исполнителя, который, по признанию, все больше становится похож на своего героя – раскованный, озорной, лишенный стеснения, открытый к диалогу, постоянному взаимодействию, игре со зрителем.

Артист убежден, уличный театр – особый вид театра, где контакт со зрителем обязателен, публика, внимание которой еще не завоевано, всегда вольна уйти. Роль самого артиста не менее велика в коммуникации, чем роль куклы. Петрушечник готовит, «разогревает» публику еще до появления любимца на ширме. Он одет в народный костюм с забавными элементами: широченные штаны, неуместный на косоворотке галстук, картуз, который актер часто поворачивает назад козырьком. Высокий, чернобородый, с выразительным профилем, артист активен как ртуть, постоянно двигается, дополняя жестами быстрые энергичные реплики. Его шутки никогда не переходят границы дозволенного, это смешно, но не пошло. Затеваются игровые действия – перебрасывание мячами, хлопки, растирание глаз – чтобы лучше видеть, ушей – чтобы лучше слышать, живота – чтобы смеяться до колик. Публика охотно вступает в игру, идет потешное перебрасывание в зал мячика, потом в ход идет обувь и головные уборы расшалившихся, подбегающих к артисту детей, переворачивание самых активных, принявших правила шутильной борьбы, вверх ногами. Обмен репликами – это тоже сплошная импровизация, порождающая неожиданные даже для самого актера действия. Маленькие дети признают в озорном петрушечнике своего, безоговорочно доверяют ему, подбегают с просьбой вытереть нос. Актер разыгрывает мини-спектакль, позволяет малышу «высморгаться» в подол своей широкой рубахи, кукольный Петрушка в ответ громко фырчит в кепку мальчишки. Публика оглушительно смеется, настроение на высоте, правила приличного поведения забыты.

Появляется долгожданный Петрушка. Сначала слышится его пронзительный, через пищик, голос. Артисту не просто говорить, меняя темп и интонацию, сначала за куклу, затем, перебросив пищик за щеку, за себя, за партнеров плутишки. Тут нужны месяцы тренировок. Внешность кукольного героя подчеркивает, что он гротескный персонаж – выкаченные из орбит круглые белесые глаза, огромный красный нос. Петрушка в постоянном движении. Его природа – импульс, эмоция, а не благоразумное поведение. Он может себе позволить провокации, вызывающие у зрителей бурный прилив радости, спонтанный страх, ужас, удивление. Постоянно разрушается барьер между зрителем и куклой-актером, поведение героя освобождает публику от норм, зажатости. Бурно реагируют дети, потом раскрепощаются и взрослые. Петрушка, по мнению Всеволо-

да – классический дурак, но именно к такому испытывают жгучий интерес, сочувствуют его провалам и катастрофам, например, потере ноги, поиск которой превращается в целое приключение. Долгая борьба с драконом (он сегодня более понятен детям), где плутишка – почти пародия на мифического змеборца, наполнена разнообразными действиями, от чисто физического устрашающего шумного хлопанья драконом пастью, до защемления под громкие возгласы всей фигуры Петрушки, его головы, колпачка, затем, постепенно освобождения в момент многократного зевания под пение колыбельной. Кукольник не так часто скрывается за ширмой, постоянно перебрасывается с кукольным героем репликами, с громким стуком фехтует дубинками. Человек двигается также активно, как и кукла, находится с нею в постоянном разговоре и взаимодействии.

Совсем недавно, в июне 2019 г. на фестивале «Бирюзовая Каптунь» под Барнаулом В. Мизенин прочитал лекцию [Мизенин 2019], целью которой было донести законы существования Петрушки до участников фольклорных коллективов, большинство из которых включают петрушечную комедию в свои программы. Научную информацию, основанную на трудах ученых, знатоков смеховой и площадной культуры, коллективной психологии (М.М. Бахтина, А.Ф. Некрыловой, К. Юнга) лектор преподнес в скomorошьем стиле. Шутливый тон, постоянное перебрасывание репликами со зрителем, перевоплощение в образы, иллюстрирующие положения доклада, пародийные движения и реплики от их лица, мгновенная реакция на поведение детей, присутствующих на лекции и не теряющих интереса из-за активности своих хохочущих и разговаривающих с «лектором» родителей. Основные идеи В. Мизенина подтверждают, архетип трикстера, кукольного, но бесконечно смелого и живого нарушителя спокойствия не устарел. Существование, пусть на момент праздника, карнавального типа поведения, заставляющего почувствовать себя частью народного коллектива, которому не страшен гневный окрик начальства, водометы закованных в броню представителей силовых структур, может повлиять на образ жизни современников, противостоять двуличности навязанных нам нормативов поведения, расчетливости деловых отношений, неизбежному отчуждению между поколениями.

В Удмуртии есть последователь В. Мизенина, редкий тип клубного работника, балалаечник, частушечник, организатор игр и хороводов, сотрудник Центра культуры и туризма «Высокий берег»

Владимир Макаров. Его выступления украшают масленичные гуляния в с. Сигаево, пригороде старинного купеческого города Сарапула, ему не раз аплодировали жители столицы Удмуртии, радовались дети, туристы, в том числе иностранные. Петрушку, других каноничных участников комедии артист сделал сам, используя доступную технику «папье-маше», освоил пищик, сюжет строит, используя публикации аутентичных текстов. С опытом в представлении появляется все больше импровизационных моментов: Цыган мурлычет романс из «Бесприданницы» – «мохнатый шмель, на душистый хмель...», укрощение Дракона-Змеи больше похоже на цирковой номер с погружением головы Петрушки в разинутую пасть хищника, победителем озорника становится совсем безобидная на вид, как из «Детского мира» плюшевая собачка.

Таким образом, Петрушка и порождаемый его представлениями стиль поведения артистов и зрителей, стремящийся к открытости, раскованности, активному взаимодействию, доброжелательности – следствие тщательного изучения актером традиционного театра и площадной культуры, овладения инструментарием петрушечника: куклами, пищиком, свободой разговора и игры, что позволяет импровизировать, подстраиваться под настроение и культурный уровень каждый раз новой зрительской аудитории. Это тип артистизма, приближающийся к стилю жизни в постоянном движении, переездах, отказе от материального достатка и видимых признаков благополучия в пользу общения, умения найти контакт с людьми через шутку, непринужденный разговор, готовность помочь, поделиться последним куском хлеба. Такие люди редкость в наши дни, они разрушают навязываемые нормы поведения, напоминают о роли смеховой карнавальской культуры, помогают поверить в гармонию коллективного существования, в силу традиций народной жизни.

Опыт первых культурных «петрушечников» И.С. и Н.Я. Ефимовых тоже может быть полезен. Стремление перейти от маски-архетипа к узнаваемому характеру заводилы, весельчака, неутомимого затейника ведется через интересное, психологически точное поведение куклы, говорящийся от ее имени текст, имеющий злободневные, интересные сегодняшней публике подтексты. Эти умения – результат постоянной работы над собой артиста-кукольника, овладения специальными навыками игры, глубокого знания научной литературы, наблюдения за аудиторией, понимания ее потребностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Алферов А.* Петрушка и его предки // Русские ведомости, 1894. № 84.
- Богатырев П.Г.* Народный театр. Берлин-Петербург, 1923.
- Гусев В.Е.* От обряда к народному театру // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
- Зайцев И.А.* Автобиография. 1933 // Что же такое театр кукол. М., 1990.
- Кузин С.* Пульчинелла, Петрушка и Панч, или размышления петрушечника, побывавшего на неаполитанском фестивале уличных театров кукол // Кукарт. 1991. № 2.
- Кулиш А.П.* Эстетические функции театральной куклы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1979.
- Мизенин В.* Особенности коммуникации Петрушки со зрителями. Доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Народная кукла в социокультурных практиках прошлого и настоящего». [видеозапись, электронный ресурс] Томск. 2016. https://www.youtube.com/watch?v=5r_N_V8ZZx8 (дата обращения 20.06.2019).
- Мизенин В.* Петрушка – изгой или герой [видеозапись, электронный ресурс], фестиваль «Бирюзовая Катунь», Алтай, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=YA_ADlss_sU&feature=youtu.be (дата обращения 20.06.2019).
- Некрылова А.Ф., Гусев В.Е.* Русский народный кукольный театр. Л., 1983.
- Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.
- Некрылова А.Ф.* Традиционная архитектоника народной уличной комедии // Международный симпозиум историков и теоретиков театр кукол. М., 1984.
- Образцов С.В.* Моя профессия. М., 1981.
- Олеарий А.* Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М., 1870.
- Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси. СПб., 1885. Репринтное издание. М., 1991.
- Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. СПб., 1881.
- Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. М.: ГИЗ, 1925. Издание второе: Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 113.
- Симонович-Ефимова Н.Я.* Образ Петрушки. 1941 // Записки художника. М.: Советский художник, 1982.
- Смирнова Н.И.* И... оживают куклы. М., 1982.
- Соломоник И.Н.* Традиции перчаточной куклы на востоке и в России // Что же такое театр кукол? М., 1990.
- Сперанский Е.В.* Повесть о странном жанре. М., 1971.
- Цехновицер О., Еремин И.* Театр Петрушки. М.-Л., 1927.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Кукла Петрушка И.А. Зайцева. Дерево, текстиль. Кон. XIX в. Музей Государственного академического театра кукол С.В. Образцова. Фото В.В. Ковычева.
2. Современный уличный театр кукол «Папьемашенники» В. Мизенина. Санкт-Петербург.
3. Скоморохи на Руси. Гравюра из дневника путешественника, секретаря голштинского посольства Адама Олеария. 1630-е годы.

**ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНОЕ КУКОЛЬНОЕ
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ *ОРТЕКЕ* И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ЭТНО-ФОЛЬКЛОРНЫМ АНСАМБЛЕМ
«ТУРАН» («ТҰРАН») КАЗАХСТАНА**

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна
Казахский национальный университет искусств,
(г. Нурсултан, Казахстан)
gkuzbakova@gmail.com; gulya08@bk.ru

Статья посвящена кукольному представлению казахов – *ортеке*, где образ *теке*, горного козла, рассматривается в мифологическом аспекте. Козел, наряду с другими животными и птицами, является одним из тотемных предков казахских родов, и несет в себе глубокий символический смысл. Традиция изображения зооморфных фигур имеет в Казахстане давнюю историю, начиная с петроглифов первобытной эпохи и заканчивая традиционным казахским орнаментом. Марионетка *ортеке* – деревянная фигурка козлика широко бытовала как детская игрушка. В статье представлены гипотезы о связи *ортеке* с древним ритуальным танцем охотников, восходящим к культуре охотничьей магии, а также обрядом сотворения мира, связанным с доисламскими верованиями и обрядами. Описан танец марионетки горного козла в современной интерпретации в концертной практике этно-фольклорной группы «Тұран».

Ключевые слова: зооморфная кукла, тюркская мифология, традиционное театральное представление, *ортеке*, обряд, группа «Тұран».

**Puppet performances *orteke*: folk tradition and interpretation by «Turan»
folklore ensemble of Kazakhstan: cultural contexts and meanings**

Gulnara J. Kuzbakova

The article is devoted to musical and dance theatrical performance of Kazakhs – *orteke*. A mountain goat puppet dance in modern interpretation has been described. Being in the modern concert practice of the ethno-folklore group “Turan,” art is of research interest in terms of the function of the zoomorphic doll of the mountain goat in traditional culture.

The image of *teke* – mountain goat is considered by the author in a mythological aspect. The male goat, along with the lamb, archer, wolf, swan and other animals and birds, is one of the totemic ancestors of the Kazakh and Turkic genera, and carries a deep symbolic meaning. The goat-puppet figure is also analyzed in terms of artistic and aesthetic design. Style of traditional production of dolls and color gamut goes back to skif animal style. The tradition of depicting zoomorphic figures has a long history in Kazakhstan, from

the petroglyphs of the primitive era to the traditional Kazakh ornament. The *orteke* – goat doll – existed widely as a children’s toy.

Hypotheses are described about the connection of the *orteke* with the ancient ritual dance of hunters, which goes back to the cult of hunting magic, as well as the rite of creation of the world, connected with pre-Islamic beliefs and rites.

Keywords: Zoomorphic doll, Turkic mythology, traditional theatrical performance, *orteke*, rite, “Turan” group.

Важное место в культуре Казахстана, начиная с 1980-х гг., занимает этно-фольклорное ансамблевое исполнительство. Если первые ансамбли были преимущественно домбровыми – моноинструментальными, задачей которых являлось исполнение образцов традиционной музыки, то впоследствии ансамбли стали полиинструментальными, включавшими в себя множество разнообразных музыкальных инструментов – струнных, щипковых, духовых, ударных, самозвучащих. Особенностью таких групп стала разнообразная звуковая и тембровая палитра.

Новая волна ансамблевого исполнительства, на наш взгляд, связана с творчеством казахской этно-фольклорной группы «Тұран» (образована в 2008 г., руководитель – М. Медеубек), особенностью которой является включение элементов театральности в представления, стилизованное воспроизведение целых жанровых сценок.

Основной идеей создания ансамбля, по словам его участников, послужило стремление воссоздать звучание разнообразных казахских инструментов, интерпретировать традиционные произведения, а также желание создавать авторскую музыку в стиле фольклора. Идея, на первый взгляд, не столь новая; инструментальный состав также в основе своей не изменился по сравнению с предшественниками. Новизна подхода к исполнительству у музыкантов вновь созданной группы заключалась в объединении фольклорных жанров и форм между собой с одной стороны, с другой же – в связи музыки и театрализованного представления.

Музыканты ансамбля – лауреаты многочисленных конкурсов и фестивалей исполнителей на народных инструментах, участники престижных концертов в прославленных залах, таких как Карнеги-холл, Альберт-холл, Саттори-холл и др. Пятеро музыкантов – участников «Тұран», являются мультиинструменталистами, выступают исключительно вживую, владея при этом более чем двадцатью музыкальными инструментами. «Тұран» – группа, не применяющая средств поп-музыки. При помощи инструментальных

тембров, вокала, а также горлового пения, музыканты исполняют традиционную музыку, преломленную через призму собственного видения.

Театральность обусловила общую направленность творчества этно-фольклорной группы «Тұран», привлекающую внимание своей игровой техникой и использованием многозначных культурных символов. Наш исследовательский интерес в этой связи сфокусирован на функциях зооморфной куклы, используемой в музыкально-театральном представлении турановцев *ортеке* (*ор*, каз. «яма», *теке* – «козел»).

В интерпретации ансамбля «Тұран» данный музыкальный номер представляет собой последовательное выступление трех деревянных кукол марионеток, где каждой фигуркой управляют один из играющих на домбре музыкантов. Данный музыкальный номер имеет свою драматургию. Мелодии и характер движений каждого из кукольных персонажей контрастируют между собой, у каждого есть своя музыкальная тема. По словам исполнителей, фигурки животных символизируют собой преемственность поколений – дедов, отцов и детей.

Обратимся к традиции. Искусство *ортеке* в казахской инструментальной традиции представляет собой синкретичное представление, где объединены музыка, танец и кукольный театр. «Зазвучала домбра, замер в ожидании народ, и на ровной как сама степь кожаной поверхности начала отбивать крохотными копытцами ритм маленькая деревянная фигурка горного козла *таутеке* (*тау* – «гора», *таутеке* – «горный козел»), привязанная одной-единственной нитью к музыканту-кукловоду. Это завораживающее своей безыскусной и магической простотой действо, известное у казахов как *ортеке*, уходит корнями в глубокую древность. *Ортеке* увлекались как дети, так и взрослые. Это было и обрядом, и забавой» [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 73].

Ортеке вызывает интерес и как вид прикладного искусства казахов. Так, конструктивно оригинальны фигурки животных. Для изготовления пляшущих кукол используют традиционные технологии. Дощечки из пород плодовых деревьев или тополя сначала высушивают, а затем вырезают козликов. Подвижные части тела животных прикрепляются нитями (леской) к пальцам музыканта-исполнителя на домбре. Исполнитель перебирает струны, и козлики в соответствии с заданным ритмом прыгают, падают на землю,

поднимают и опускают головы. Все это происходит на небольшой специально сконструированной подставке, скрывающей от зрителя механизм управления. Иногда в качестве такой подставки используют старинный ударный музыкальный инструмент казахов – *даулпаз*, в который вмонтирован металлический стержень для крепления туловища козлика. Стержень снизу соединен с ногой исполнителя и таким образом управляется им. «Исполнитель на домбре может одновременно управлять тремя (а иногда и более) животными – руками и ногой – поочередно и одновременно» [Антонова, 2015: 4].

В древности бытовала игра на музыкальном инструменте не с одним, а с 8–10 козликами. Известен и другой театральный сюжет с фигурками мужчины, женщины и коня. Чем больше фигурок, тем сложнее ими управлять. Все зависит от степени мастерства музыканта-кукловода, его искусства вождения фигурок двумя руками. Сейчас техника управления фигурок в искусстве *ортеке* двумя руками считается утерянной. В данный момент это древнее синкретичное искусство тюрков в научной литературе имеет общепризнанный статус кукольно-музыкального, здесь мы наблюдаем синтез нескольких видов художественного творчества: декоративно-прикладного искусства, музыки, танца, искусства вождения марионеток [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 73].

Марионетка козлика-ортеке еще недавно широко бытовала у казахов как детская игрушка, что согласно исследованию И. Морозова соответствует игровой ипостаси куклы в культуре [Морозов, 2011: 7]. И. Морозов выделяет три основных аспекта рассмотрения куклы как феномена культуры: мифологический, обрядовый и игровой. *Мифологический* аспект предполагает функционирование куклы в мифологии и верованиях, в частности в мифах о сотворении мира и человека. *Обрядовый* аспект подразумевает применение кукол и их аналогов в ритуально-обрядовых и магических практиках. Наконец, тесно связанный с ними *игровой* аспект заключается в употреблении кукол в развлечениях и играх детей и подростков, а также в обрядовых развлечениях. Эти три аспекта, как считает И. Морозов, не находятся в соотношении жесткой иерархии: от мифа к обряду и игре. «Обрядовые и игровые употребления куклы могут провоцировать создание и развертывание мифологических истолкований этой практики. И напротив –

обрядовые и игровые употребления часто представляют собой предметно-действенную реализацию мифа» [Морозов, 2011: 15]. Убедительно, на наш взгляд, раскрывается семантика ортеке в работах исследователей М. Султановой, Ж. Шайгозовой и других. «Любая традиционная культура в куклу, в данном случае – ортеке, вкладывает несколько смысловых уровней: сакральный, мифологически-обрядовый и бытовой» [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 73].

В мифологии *теке*, козел, наряду с *бараном*, *архаром*, *волком*, *лебедем* и другими животными и птицами, является одним из тотемных предков казахских и тюркских родов, и несет в себе глубокий символический смысл. Горный козел издревле олицетворял мужскую силу, он – символ Хаоса и вместе с тем обитатель небесных вершин. Поэтому его рога (чем больше и круче – тем лучше) осмысливались принадлежностью вождя, сильнейшего из воинов, ярким доказательством чего являются выразительные изображения рогов на головных масках коней вождей, погребенных в Берельских курганах, датируемых IV–III вв. до н.э. [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 75].

Традиция изображения зооморфных образов в Казахстане имеет древнейшую историю, начиная с петроглифов первобытной эпохи и заканчивая традиционным казахским орнаментом. Но по художественному исполнению фигурка козлика четко ассоциируется с зооморфными образами скифо-сакской эпохи: с силуэтными полнофигурными изображениями горного козла. Такие изображения найдены в могильниках Шиликты, Тасмола и др. [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 75]. Неслучайно поэтому фигурка козла-марионетки по своему художественному стилю примыкает к *сакскому звериному* стилю – уникальному достижению древних кочевников Центральной Азии. При всей реалистичности образа, зооморфная кукла вылеплена крупными, рельефными объемами и при этом изысканно динамична. «Суставы у ортеке настолько подвижные, что он может ходить, постукивать копытцами и скакать почти как настоящий горный козлик-теке. Это достигается с помощью особой инженерной конструкции суставов ортеке, которая делится согласно анатомии животного минимум на три части» [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 74].

Окрашен *ортеке* в темно-рыжие охристые тона, то есть цвета земли, что подчеркивает земное происхождение животного.

Дерево, используемое мастерами для изготовления куклы ортеке, сакрально для кочевников. В старину мастера предпочитали арчу и березу. Оно воспринималось как элемент Мирового Дерева. Многие современные мастера используют тополь, так как качество его древесины, по их мнению, отвечает функциям *ортеке*. Тополь – *байтерек* в казахской мифологии означает мировое дерево, имеющее трехуровневую структуру.

Затронем в этой связи мифологический образ дерева байтерек. Традиционные верования казахов и их предков свидетельствуют о почитании деревьев, представлении о каждом из них как наместнике Бога на земле. Зеленым покровителям приносили обильные жертвоприношения, совершали под ними магические обряды. В день равноденствия загадывали желания, к ветвям привязывали цветные ленточки – *чалама*. Когда рождался младенец, из древесины ему делали люльку, свято веря, что духи дерева будут оберегать ребенка. Более всех деревьев почитался мифический исполин Байтерек (тополь). Легенды свидетельствуют, что мифическое дерево-великан, дерево жизни – высоты непомерной. Корень его питается божественной силой. «Весной часть веток, равных по размерам обычным деревьям, падает на землю, и именно из них – на удачу – надо делать фигурки животных: волков, быков, овец, коней... мастерить посохи для дервишей, бубны для шаманов, дудки и черенки для оружия охотников...» [www.astana-bayterek.kz].

По представлениям древних кочевников Дерево жизни – Байтерек возвышается на стыке миров, где протекает мировая река. На ее берегу Байтерек корнями удерживает землю, а кроной поддерживает небо. Корни его находились в подземном мире, ствол – в земном, а крона – в небесном. В ветвях дерева, на самой его вершине, жила сказочная птица Самрук. Каждый год в кроне дерева священная птица Самрук откладывала золотое яйцо – Солнце, которое проглатывал дракон Айдахар, живущий у подножия дерева жизни. Это означало смену лета и зимы, дня и ночи, вечную борьбу Добра и Зла. Считалось, что жертвоприношения старцев – куски мяса от разных животных: быка, лошади, барана и курицы, – закладываемые в тай-казан, чисты и священны, и тот, кому достанется хоть толика этой пищи, будет весь год сыт, здоров, удачлив. И в следующем году сможет в благодарность сам передать дары в тай-казан – для поддержания нуждающихся [www.astana-bayterek.kz].

Таким образом, думается, закономерен и материал изготовления куклы-козлика.

Что касается формы театрального помоста марионетки, то, следует сказать, что плоская поверхность поля, на которой танцует Ортеке, как правило, представляет собой круглую или четырехугольную кожаную мембрану. Форма постамента для куклы глубоко символична. Круг – это проекция Земли как небесного тела, в данном случае аналог шанырака, символа юрты – мини-космоса казахов. Четырехугольная форма трактуется как четыре стороны света, иначе – Срединный мир. Интересно и показательно для сакральной сущности *ортеке* мнение некоторых мастеров о том, что раньше (еще на рубеже XIX и XX вв.) бытовала традиция, где в обряде *ортеке* предпочитали использовать круглую мембрану, а для *ортеке* как игры и забавы – квадратную/прямоугольную. Мастера слышали это от своих отцов и дедов [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 76].

Мембрана обычно изготавливалась из тонкой козлиной кожи. Современные музыканты говорят, что даулпаз позволяет отлично воспроизвести цокот копыт.

Традиционная обработка кожи – отличительная черта прикладного искусства казахов, поэтому ремесленники превосходно знали, какой тип кожи какими признаками характеризуется. Козлиная кожа обладает массой полезных для ремесла качеств: она прочная, плотная, хорошо растягивается, эстетически привлекательна и намного крепче овечьей кожи [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 76].

Козлиная кожа, как и сам козел (или коза), имеет глубокий символический смысл. Также как и олень, козел – индоевропейский и индоарийский архетипический образ. К примеру, козлиная кожа использовалась в совершенно иной от тюркской этнокультурной реальности для изготовления борана, ирландского бубна.

Сходная семантика образа козла фигурирует во многих культурных традициях мира: «по ведической традиции он атрибут бога Агни. Скандинавы считали его священным животным Тора. Козлоподобным изображался греческий бог Пан. Козлиные мотивы неизменно присутствовали в символике дионисийских мистерий, да и сам Дионис зачастую принимал облик козла. Его свиту составляли козлоногие сатиры. На козьем молоке был взращен Юпитер. Козий рог, из которого пил Юпитер, получил наименование «рог изобилия» [Королев, 2005: 603].

Благодаря своим свойствам – тонкости, прочности и звучности, козлиная кожа широко используется во многих культурных традициях мира. Практически везде, где водятся горные козлы или разводятся козы, в музыкальных инструментах обязательно есть те, которые изготавливаются на основе козлиной кожи.

Помимо знаний по выделке и сушке кож, казахи-кочевники прекрасно разбирались в акустических свойствах кожи как возбuditелей звуковых волн разных частот. «Звуки слишком резкие и оглушительные не являются естественными, так же, как издающие их инструменты. Этими звуками пользуются в особых случаях (на поле битвы), их действие можно сравнить с действием лекарств или даже яда, для того чтобы оглушать или ошеломлять...», – писал аль-Фараби [Аль-Фараби, 1993: 196].

Козлиная кожа давала возможность музыкантам извлекать из инструмента звонкие, яркие и чистые звуки. Кроме того, тонкость и прочность такой кожи обуславливала широкий звуковой диапазон. Это было неременным условием для обряда: чем звонче звук шаманского бубна, тем слышнее его голос для духов, призываемых шаманом.

Пример с шаманским бубном вызывает аналогию с кожаной поверхностью кукольно-театральной сцены для танца козлика, ведь она есть не что иное, как специфический аналог бубна, сохраняющий некоторые его священные свойства. И ремесленники, и музыканты могли использовать разные материалы, но сознательно выбирали для мембраны козлиную кожу [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 78].

Аргументом этой теории служит тот факт, что в алтайском, тувинском и южносибирском шаманизме бубен обтягивали только шкурой диких копытных животных и обязательно самцов (марала, лося, оленя, косули), и запрещалось использовать с этой целью шкуры домашних животных. Шкура символизировала верховое животное, на котором во время камлания шаман совершал свое путешествие [Потапов, 1991: 202].

Ортеке в понимании казахов – особый обряд. По мнению М. Султановой, козлиная кожа здесь является своеобразным объединяющим началом небесного и земного. Человек способен им управлять, то есть «дикая» природа козла может быть при необходимости контролируема [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 78].

Хотя традиционно баран является символом мужского начала, но и козел превосходит его. Можно сказать, что баран – детище и персонификация Срединного мира, а козел как олицетворение «управляемого Хаоса» способен объединить все три уровня тюркского Космоса.

Не случайно у кочевников козла всегда ставят во главе стада баранов. Он – прирожденный лидер среди парнокопытных, но, в отличие от баранов, часто совершенно непредсказуем. Козел – важный и популярный персонаж казахских сказок, и благодаря своему уму и смекалке часто помогает и направляет тугодумов-баранов. Семантика образа козла как пособника Хаоса четко читается в древнем казахском обряде-игре «Кокпар» (каз. «көкбори»). Обезглавленная козлиная туша – главный приз для всадников-волков («бори» – каз. волк), которые, символически побеждая и часто раздирая на части тушу, торжествуют так победу человека над Тьмой и Беспорядком.

Существуют гипотезы о связи *ортеке* с древним ритуальным танцем охотников, восходящим к культуре охотничьей магии (Г. Омарова, Б. Абишева и другие). Об этимологии слова «ортеке» Г. Омарова пишет: «в словарях это слово, в данном случае – приставка, имеет два смысловых перевода и значения: первое как темно-рыжая масть, второе – кроме слов: яма, канава, овраг, еще и западня, могила (в переносном значении – «біреуге ор қазба», т. е. «не рой яму другому»...)» [Новик 2004: 304].

Для жанра *ортеке* оба значения приемлемы: обычно танцующее животное окрашивают именно в темно-рыжий или в темно-русый цвет. Сами теке или другие копытные, не менее *киелі* – священные животные – (это может быть киик – серна, түйе – верблюд) кажутся действительно попавшими в яму, западню, засаду: они в такт музыке то встают, то падают по очереди на передние и задние ноги, как бы, делая попытку встать, и потому танец *ортеке*, скорее, танец хромого, подбитого или подстреленного животного [Новик 2004: 304].

Вообще, использование ловчих ям для добычи дикого животного – очень древний способ охоты, суть которого заключается в следующем: ямы для добычи копытных рыли на тропах миграции животного, как правило, продолговатой формы по величине животного, чтобы оно не имело возможности для прыжка. Естественно, яма маскируется. Устраивали ловчие ямы за несколько месяцев до се-

зонного хода животных, чтобы оно приняло естественный вид, ничем не выделяясь от окружающей обстановки и утратило бы запах человека [Кулсариева, Султанова, Шайгозова, 2015: 79].

Животное, попавшее в яму, чаще горный козел-теке, стремясь выйти на свободу, пыталось прыгать, кружилось и совершало другие резкие, ломаные движения, которые, по мнению Б. Абишевой, вероятно легли в основу Ортеке [Кузбакова, Жумадилова 2012: 190].

В тюркской традиционной культуре охота на козла или другого копытного животного строго регламентировалась. Во-первых, это были символы Срединного мира; во-вторых, дикие животные являлись посланниками Тенгри, неотъемлемой частью Природы, часто воплощениями «хозяев» гор и степей. Любой вред, наносимый им умышленно или даже несознательно со стороны человека, был чреват негативными последствиями для него.

Посвященные люди (в том числе и опытные охотники) были осведомлены, что добыча посылается им свыше, и все, что превосходит необходимое (здесь не было четких правил, охотник сам знал, когда следует остановиться), уже не от Тенгри, а от темных сил. К тому же во всех традиционных культурах мира в охотничьих обрядах еще с глубокой архаики существовал негласный закон: охотники просили прощения у убитых ими животных, отдавая дань уважения их скорости, ловкости, силе духа и жертвенности и зывая к «духам-хозяевам», опасаясь их мести [Новик, 2004: 304]. Г. Омарова в этой связи приводит в пример одну из древних тюркских охотничьих легенд: *«Жил когда-то в горах со своей матерью охотник Куламерген. Много горных козлов таутеке было убито им на охоте. И однажды явился к его матери во сне кие – дух таутеке в облике девушки: «Отчего твой сын без надобности стреляет в нас? По предписанию Тенгри человек не должен брать у природы больше, чем ему нужно (для пропитания). Ведро Куламергена с кровью переполнено, еще одна капля – и последует проклятие неба».*

Несмотря на предостережение матери, Куламерген, который промышлял охотой на таутеке не только из-за мяса, но и из-за шкур, вновь отправился на охоту. День был хмурый, охотнику не повстречалось ни одно животное. Когда уставший Куламерген начал разжигать костер, перед ним вдруг появился таутеке с необычным бело-золотистым окрасом и белоснежными рогами. Куламерген тут же выхватил лук и подстрелил козла.

Разделав тушу, заложив мясо в котел и посолив шкуру животного, он прилег отдохнуть. Однако вскоре охотник проснулся от какого-то шума и увидел перед собой того же самого таутеке, живого и невредимого. Три раза покружив вокруг Куламергена и прыгнув через его голову, тау теке скрылся...

Наутро конь Куламергена пришел без хозяина, его испекшееся тело мать нашла в горячем источнике» (легенда записана и опубликована со слов Т. Асемкулова) [Омарова, 2014: 66].

Мифы сотворения мира существуют у многих народов. В этом отношении показателен аналог казахского *ортеке* у кыргызов, называемый «Так теке». В исследовании Б. Абишевой (Әбішева) приводятся сведения о кыргызском музыканте Нураке Абдрахманулы, который виртуозно владеет техникой игры на комузе с так теке. Конструкция его так теке двухуровневая, на первом два козленка, на втором взрослые особи. Сначала музыкант приводит в танцевальное движение козлят, а затем два самца в такт музыке бегут на встречу и сталкиваются рогами. При этом возникает звук «так». Вероятно, поэтому Б. Абишева предполагает, что аналог казахского ортеке у кыргызов называется «так теке» [Әбішева].

У кыргызов вместо козлика мог быть и жеребенок или другое животное. Иногда встречается даже всадник с лошадыю. Кыргызские музыканты используют комуз и темир-комуз (варган) в представлении ортеке. У казахов и кыргызов как тюркских народов сохранилось много общего в семантическом осмыслении образа горного козла-теке. Так, смысл лексемы «кыз-теке» одинаков у двух народов, так называют переодетого в девочку мальчика, чтобы скрыть его истинный пол и обмануть враждебных духов. У обоих народов бытовала игра «сокыр-теке» («слепой козел»), представляющая собой аналог игры в прятки.

Материал и форма любой куклы всегда этнокультурно маркированы. Поэтому появление традиционного синкретичного искусства *ортеке* возможно было только в среде, где горный козел – значимая сакральная фигура, то есть в тюрко-монгольском мире. Его аналоги существуют в кыргызской, калмыцкой и ряде других культур Великого тюркского Эля. Так, например, существует ортеке и у ногайцев. Ногайцы ее считают детской забавой – кукольным театральным действием, разыгрываемым взрослыми по мотивам древних ногайских сказаний и легенд.

В калмыцких танцах «Текин би» и «Бухин би» (имитировавших повадки козла и быка) участвовали также кукольные персонажи этих же животных, придавая характер своеобразного музыкально-кукольного представления. Кукловодом был домбрист, играющий на домбре и одновременно нажимающий на конец веревки, которая приводила в движение фигурку животного, стоящую на специальной тумбе [Бадмаева 1992: 26].

Фигурка в такт музыке подскакивала вверх, опускалась на передние и задние ноги, вскидывала их вверх... технический прием не всегда давал нужный эффект, т.к. музыкант иногда забывал нажать ногой на веревочную педаль, и фигурка «немзыкально» танцевала. В более совершенном приеме конец веревочного каркаса-стержня прикреплялся к среднему пальцу правой руки домбриста, и в этом случае фигурка реагировала на каждый звук и аккорд, извлекаемый музыкантом» [Кузбакова, Жумадилова 2012: 190].

В концертной версии музыкально-театрального представления ортеке в творчестве группы «Тұран» модернизация заключается в том, что на сцене установлены не одна, как это принято в традиции, а три тумбы – кукольные театральные сцены. Вместо одного домбриста исполнителей – трое. Три кукольные фигурки не одинаковы по своему мастеровому исполнению. Звучит многочастная композиция. Традиционное кукольно-театральное искусство *ортеке* становится частью современного сценического представления.

ЛИТЕРАТУРА

Аль-Фараби. Большая книга о музыке // Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. Перевод с арабского. (Нац. АН РК. Институт философии) Алматы: Гылым, 1993. 456 с.

Антонова В. Из истории казахстанского театра кукол // ВЕСТНИК КазНПУ им. Абая. Серия «Исторические и социально-политические науки», № 2 (45), 2015. Алматы. С. 4–8.

Бадмаева Т.Б. Калмыцкие танцы и их терминология. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992. 96 с. ил.

Әбішева Б. Қазақтың «ортеке» өнері және оның түркі-монғол елдері мәдениетіндегі баламалары // Новая музыкальная газета. 03.10. 2013. <http://musicnews.kz>

Королев К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Мидгард, 2005. 603 с.

Кузбакова Г., Жумадилова Б. Музыкально-театральное представление у казахов – ортеке // Алтаистика и тюркологии. 2012. № 2. С. 184–192.

Кулсариева А., Султанова М., Шайгозова Ж. Ортеке: от мифа к обряду и игре // Духовная жизнь Казахстана: история и современность: Сборник межд.

науч.-теорет. конф. / под общ. ред. З.К. Шаукеновой. Алматы: Институт философии, политологии и религиоведения КН МОН РК, 2015. С. 73–87.

Мой Казахстан / Мифическое дерево – Байтерек – www.astana-bayterek.kz

Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма. М.: Индрик, 2011. 740 с.

Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. М.: Вост. лит., 2004. 304 с.

Омарова Г. Синкретизм и образы животных в искусстве кочевников (на примере казахского инструментального жанра ортеке) [Текст] // Республиканский общественно-политический журнал «Мысль». 2014. № 2. С. 64–67.

Потанов Л.П. Алтайский шаманизм. Л.: Наука, 1991. 319 с.

УДК 792.03

ВИЗУАЛЬНЫЙ МИР СОВРЕМЕННОГО ТАТАРСКОГО ТЕАТРА: ВЗАИМООТНОШЕНИЯ СЦЕНЫ И ЗАЛА. ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Султанова Рауза Рифкатовна

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

Академии наук Республики Татарстан

(г. Казань, Республика Татарстан)

Rauzasultan.art@mail.ru

Татарский театр сегодня – это динамичное явление, в котором, с одной стороны, отражаются элементы традиционной культуры, фольклора, обрядов, а с другой ощутимы различные исторические эпохи и стилистические особенности развития театра в целом. Однако происходят и значительные трансформации, меняющие отдельные черты многолетней традиции. Некоторые режиссеры и театральные труппы по-новому прочитывают тексты известных пьес, вступают в сложный диалог с их авторами. Происходит своего рода «отстранение» *технэ*, рефлексия и активное обращение к достижениям современной культуры и других искусств. Несмотря на сохранение устойчивых форм и элементов татарского народного костюма и использование цитат из «интерьерного театра», в современных спектаклях доминируют обобщенно-метафорические мотивы, переносящие место действия из времени, обозначенного сюжетом, в современность. Это прием, используемый в театре для отстранения, обострения и актуализации темы спектакля («Кукольная свадьба» Г. Исхаки, 2009; «Банкрот» Г. Камала, 2013, режиссер Ф. Бикчантаев; «Галиябану» М. Файзи, 2015, режиссер И. Зайниев и др.). Современные постановщики используют эстетические принципы татарского декоративно-прикладного искусства и поэтики народных игр («Голубая шаль» К. Тинчурина,

2011, режиссер Ф. Бикчантаев). Поскольку глубинный архетипический смысл орнаментальных узоров уже утрачен, усиливается роль зрителя как интерпретатора увиденного, что вполне органично вливается в русло постмодернистской игры с традициями.

Ключевые слова: татарский театр, сценография, этнография, фольклор, театральный костюм, постмодернизм.

**The visual world of contemporary Tatar theater:
the relationship between the stage and the hall. Tradition and innovation**

Rauza R. Sultanova

Nowadays Tatar theatre is a dynamic phenomenon which, on the one hand, reflects the elements of traditional culture, folklore, rites but, on the other hand, demonstrates various historic periods and stylistic peculiarities of theatre development in general. However, significant transformations take place and change some features of longstanding tradition. Some directors show new reading of well-known plays having a difficult dialogue with their authors. There is a kind of “dissociation” technique, reflection and active appeal to the achievements of modern culture and other arts. Regardless of the maintenance of persistent forms and elements of Tatar national costume and the usage of quotations from “interior theatre”, modern stage performances are dominated by generalized and metaphoric motifs which move the setting from the time of the plot to modern times. Contemporary stage directors use aesthetic principles of Tatar applied and decorative arts and poetics of national games. As their underlying and archetypal meaning has already been lost, the role of a spectator as the interpreter of the seen increases, which grows accustomed to postmodern playing with traditions.

Keywords: Tatar theatre, stage set design, ethnography, folklore, theatre costume, postmodernism.

Татарский театр сегодня – динамически развивающееся пространство, где усилия направлены на выстраивание взаимоотношений сцены и зала, вовлеченности зрителей. Эта принципиальная установка режиссера ТГАТ им. Г. Камала Ф. Бикчантаева¹ поддерживается и режиссерами других театров (Р. Загидуллин, Р. Аюпов, Р. Галиев, Р. Фазлыев).

Особенностью художественного почерка Ф. Бикчантаева является то, что режиссура спектаклей строится как преимущественно

¹ В одном из интервью после премьеры спектакля «Кукольная свадьба» Ф. Бикчантаев говорит: «Все это началось с 1989 г., с первого моего дипломного спектакля «Бичура», где я настойчиво пытался настроить взаимоотношения сцены и зала немножко по-другому. Оно должно было быть построено не на любви, а на уважении к зрителю» [Ахметов 2009].

пластическая и звуковая, где пластика подчиняется музыкальному ритму, а не сложившимся представлениям.

В разных постановках ТГАТ им. Г. Камала доминирует то один, то другой компонент структуры спектакля: сценографический, музыкальный, пластический, которые могут представать в различных взаимосочетаниях, в самых различных стилистических проявлениях, создавая некий художественный симбиоз. Сценография может воплощаться любыми средствами выразительности: от живописно-графической, декоративной и пр. изобразительности до вещественно-предметной, фактурной и т.д. Но активно используя эффектные постановочные решения, театр старается сохранить главное – актерское искусство, «традиционно составляющее основу национального театра – актерское перевоплощение» [Игламов 2007: 56].

Прежде всего следует отметить спектакль «Ненаглядная моя» («Галиябану, сылуым-иркэм») Т. Миннуллина, поставленный накануне столетнего юбилея театра (2005), который оказался рубежным на пути переосмысления авторами эстетики современного театра, попыткой ответить на волнующий вопрос: как нужно играть национальную классику (в контексте музыкальной драмы М. Файзи «Галиябану»). Здесь, полемизируя с традициями, путем самоиронии театр избавляется от устаревших форм, «высвобождаясь и как бы “вытряхивая” их из арсенала сценической практики, нацеливая на поиск новых приемов» [Синцова 2013: 1]. Происходит своего рода «отстранение» технэ, его рефлексия за счет активного обращения к достижениям современной культуры и других искусств, выстраивание по их образу сценического пространства и мизансценического рисунка. Действие спектакля происходит на нескольких уровнях постмодернистски сконструированного пространства. Для начинающих артистов, студентов университета культуры и искусств, которые играют на авансцене легендарную «Галиябану» М. Файзи, задан код кукольного театра: справа, на просцениуме на зеленой поляне – родник с постоянно льющейся водой, на пригорке – игрушечный деревянный домик в цветущем саду. Слева – фрагменты интерьера традиционного татарского дома: миниатюрные нары (*сэке*), покрытые лоскутным одеялом, сундук, маленькое окошко.

Для существования актеров старшего поколения, «щепкинцев», которые не раз играли эту мелодраму, задан живописный код старой фрески. На приподнятой сцене выстроен белый полупро-

зрачный стеклянный павильон: белые напольные часы, белая ска-терть, на двери – шамаиль, в стиле модерн диван, кресла, стулья – знаки спектаклей труппы «Сайяр» начала XX в. Монохромные костюмы «стариков» – бледных тонов с налетом старины (оран-жевого, сиреневого, бежевого, салатного цветов), с лаконичными четкими формами, с минимальной отделкой – перекликаются с ме-белью. Здесь есть и признаки современной жизни: чайник Tefal, телевизор на тумбочке, в котором якобы показывают современный спектакль «Галиябану».

На бело-сером живописном экране павильона контрастно вы-ступают яркие полихромные костюмы молодых артистов, тяготею-щие к фольклорному, одновременно условному решению: светло-малиновое с одной оборкой платье Галиябану и желтая рубашка Халила, по крою относящиеся к сельскому костюму второй поло-вины XIX в.

Существенную роль в усилении декоративного начала здесь играют использование современных синтетических тканей (шелк, парча) и отделка белых фартуков машинной вышивкой с цветоч-ным орнаментом; выполненные в технике кожаной мозаики яркие орнаментированные ичиги; павловопосадская шаль на плечах у Галиябану с характерной яркой расцветкой. Когда персонажи вы-ходят в центр сцены со своими сокровенными мыслями, контраст-ность двух планов усиливается применением локального света, вносящего в пространство ощущение благородной и элегантной строгости и торжественности.

Для создания эффекта документальности художник С. Скомо-рохов использовал принцип стилизации, применявшийся П.Т. Спер-анским в оформлении татарской классики в 1920–1950-е гг.: в театральные костюмы в виде цитат были включены подлинные этнографические артефакты – накосники (*чуллы*) из антикварно-го магазина, войлочные чулки (*тула оек*), сюртук, ручной работы кружевные накидки из запасников театра, что соответствует прото-типам на фотографиях дореволюционного театра.

Как говорила актриса Ф. Ахтямова, для правдивого самоощу-щения накидки из натуральных тканей из гардероба театра почти не видоизменялись, а некоторые украшения были семейными ре-ликвиями: она надела браслет своей матери¹.

¹ Из беседы с Ф. Ахтямовой 10.11.2005.

Одновременно и поочередно при помощи света «высвечиваются» в стилистике немного кино, в ускоренном темпе, нарочито условно и примитивно эпизоды спектакля «Галиябану» в исполнении молодых и показы-комментарии к ним аксакалов сцены в традициях академизма в психологическом ключе, как нужно или нельзя играть классику.

В игровой стихии «щепкинцев» большое значение имела игра с вещами: обыкновенная салфетка превращалась в платок Галиябану (Н. Ихсанова), подушка в руках Драматурга (Р. Тазетдинов) – в гармошку, бутылка коньяка у Р. Шарафиева – в микрофон, два стульчика преобразовались в комнату Галиябану. Так возникала картина в картине, сцена на сцене.

Объединяющим началом, разрешающим спор поколений, послужили музыканты, которые сидели на высокой площадке почти у колосников как ди-джеи, исполняя при игре старших народную мелодию «Галиябану», а при игре молодых – джазовые импровизации. Кроме этого красный цвет рубашки одного из музыкантов гармонировал с оранжевым огоньком на окнах Галиябану на авансцене, с красным шарфом Драматурга, читающего свою пьесу в павильоне второго плана.

С таким же глубоким проникновением в народную музыку создан молодым режиссером И. Зайниевым (сценограф Б. Ибрагимов) и спектакль «Галиябану» (2015). Это уже иной театр. Некоторые его называют суфийским театром: «не позитивистский вербально-психологический, а музыкально-символический, интуитивистский» [Ахметов 2015].

Действие начинается с пронзительно нежной мелодии. Зал постепенно заливается светом. На пригорке возникают очертания ночной деревни, которые медленно начинают подниматься, передвигаться вглубь сцены (эффект «наезда камеры»). Линии передвижных вертикально свисающих суконных полотен принимают форму то крыш разновеликих домов, то покосившихся изгородей, то лесного массива. Задник из мешковины окрашен в теплые осенние тона. Освещенная сверху листва иногда производит впечатление гор, на которых играет солнце. Сцена утопает в рябиновых кустах с крупными ягодами. Звуковая «декорация» деревенской жизни, которая сопровождает весь спектакль (скрип телеги, пение птиц, лай собак и т.д.), расширяет сценическое пространство и оживляет действие.

Исходя из режиссерской концепции сохраняется семантика элементов традиционного быта, которые становятся также основой для построения мизансцен и средством характеристики персонажей, углубляющим авторскую оценку событий и героев. По центру сцены на невидимых тросах висит окно с орнаментированным наличником, обозначая родительский дом Галиябану. Знаковыми элементами, кроме окна, соединяющего Галиябану с внешним миром, являются нары (*сэке*), покрытые лоскутным одеялом, которые по традиции многофункциональны. Тканые полотенца, сундук с приданым девушки, медный самовар – неперенные атрибуты домашнего очага. Плетни очерчивают границы дома. Аккуратно сложенные возле них дрова становятся символическим знаком хозяйственности, трудолюбия. Поэтизацией домашнего уклада проникнуты эпизоды, когда Галиябану идет за водой, вышивает, мать сидит за прялкой, отец идет на базар – так подчеркивается патриархальность уклада, четкое распределение обязанностей между членами семьи.

Максимум внимания отдается костюмам: сохраняются пропорции и силуэт традиционного костюма, место декора. Цветовая гамма костюмов подобрана с особой тщательностью, группы актеров взаимодополняют друг друга за счет гармонично подобранных красочных тонов. Основной колорит – природные цвета земли: у парней – бордовые брюки, зеленые, бежевые жилеты; а у девушек – ситцевые платья с мелкими цветочками горчично-оливкового цвета; у матери Галиябану темно-синее платье с розовыми цветочками; у отца выделяется камзол темного цвета; у Галиябану платье с тремя оборками сначала коричневого (горчичного) цвета, потом бирюзового; белый платок повязан татарски, бордовый фартук украшен вышивкой – орнаментом растительного происхождения.

Специфически используется свет, который выхватывает фигуры из темноты крупным планом, как в кинематографе. Так из полумрака, походкой циркового медведя, появляется монументально колоритная Сваха (Ф. Акберова), воспринимаемая как «архетип свахи», активно присутствующий в татарском фольклоре, в свадебном ритуале. Она одета в длинное, свободное, украшенное оборками и нагрудником (*изю*) ситцевое платье и бархатный камзол. На голове – кашемировый с кистями платок, поверх которого надета шапка (*камчат бурек*) с плоским верхом, опущенная

мехом. На ногах – узорные *ичиги*. Одна штанина выпущена из ичига – знак свахи.

Эффект замедленной съемки достигается, когда Галиябану (Г. Гульвердиева), сидя на авансцене, достает из сундука свои украшения и демонстративно медленно, плавными движениями надевает бусы, серьги, браслеты, вязаный камзол (серьги, наконники (*чулты*) актриса сделала сама).

Как вышитый платок – подарок жениху – является знаком верности, так и белая шаль Галиябану становится значимой деталью в выражении отношения к ней. Халил бережно, с любовью подбирает упавшую с ее плеча шаль, а богач Исмагил после получения отказа, движимый чувством ненависти, с яростью и злобой выкручивает ее как веревку и бросает на землю.

Важная составляющая спектакля – музыкальные кадры с участием молодежи. Актеры сидят «на берегу», на авансцене, свесив ноги в оркестровую яму. От авансцены в глубь сцены протянута белая «лента» – речка, по обе стороны которой стоят парни и девушки, соревнуясь в сообразительности и остроловии, так песенная перебранка «айтыш» (эйтеш¹) превращается в веселую интермедию с переодеванием (парни, используя шаль девушек, выступают в роли матери и обращаются к девушкам с вопросами-расспросами).

Подчеркнутый этнографизм, достоверность элементов костюмов, использование атрибутов «интерьерного театра» наблюдаются и в спектаклях «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») Ф. Бурнаша (худ. С. Скоморохов), «Кыю кызлар» («Смелые девушки») Т. Гиззата (худ. Б. Ибрагимов).

Несмотря на сохранение устойчивых форм (*калфак*, тюбетейка, платье с оборками, *ичиги* и др.) и использование цитат из «интерьерного театра», в художественном оформлении современных спектаклей: «Банкрот» Г. Камала, «Гульжамал» Н. Исанбета (худ. С. Скоморохов), «Тимер борчак» («Железная горошина») Р. Буха-

¹ Айтыс (на тат. «айтыш») – получил свое развитие как жанр непосредственной оценки настоящего события. В дальнейшем он принял форму оценки прямых высказываний соперника. В последней своей стадии – в стадии соревнования акынов – татарский айтыш имел функцию испытания сообразительности и мастерства признанных акынов [Яхин 1984: 182].

раева, «Курчак туе» («Кукольная свадьба») Г. Исхаки (худ. Б. Ибрагимов) и др. – доминируют обобщенно-метафорические мотивы, переносящие место действия из времени, обозначенного сюжетом, в современность – прием, все чаще и все многообразнее используемый в театре для остранения, обострения и актуализации темы спектакля, о чем свидетельствует и практика мирового театра [Березкин 2003].

В спектакле «Йёзек кашы» («Перстень») по повести Ф. Хусни сценограф Б. Ибрагимов создал визуальный образ, раскрывающий сущность драматического конфликта: хрупкую временность бытия в виде ниспадающих панелей, с чередой шатких мостов и хлипких частоколов «немного по литовской сдержанной театральной манере» [Ахметов 2011]. А для спектакля «Женщины 41-го» З. Зайнуллина о нелегкой судьбе женщин в годы войны С. Скоморохов придумал наиболее экспрессивную композицию в виде конструкции в пустом пространстве, напоминающей раскрытую книгу. Женщины встают ближе к краю этой «книги», небо срывается с землей, и нагруженная телега несется то вверх, то вниз. Драматизм происходящего достигается разнообразием композиционных ракурсов, графической резкостью силуэтов фигур, напряженностью цвета. Сгущаются тучи, сверкают молнии. В этой общей среде одно за другим возникают декорационные изображения конкретных мест – эпизоды из довоенной жизни каждой из женщин с мужем.

Во многих спектаклях С. Скоморохова фактура в пластической среде несет символическую функцию. Так, в спектакле «Мулла» Т. Миннуллина вся конструкция, похожая на весовую станцию («метафора мерила любой души» [Игламов 2013: 7]), слепленную из фрагментов старых пропиленных досок и ржавых частей сельхозтехники, с постоянно льющейся над нею водой, «символизирует состояние общего дома спивающейся деревни, возведенного на обломках рухнувшего мира» [Мирханова 2012: 46]. «Перформанс» с катаниями огромного валика сена в промежутках между основными эпизодами – не что иное, как аллюзия на тяжелый груз, который взвалили на себя обитатели села. А исполнение Бадретдином, стоя на этом же валике, душераздирающей народной песни за чекушку водки наводит на глубокие размышления о человеческой природе, способной как вознестись высоко, так и низко пасть под тяжестью обстоятельств.

Структура сценографии спектакля «Кукольная свадьба» (инсценировка М. Гилязова, Р. Хамида по произведениям Г. Исхаки) внутренне организована по тому же принципу, как и «Мещане» М. Горького¹: не как иллюстрирующая место действия, а как насыщенная пластическая среда, воздействующая на зрителя глубочайшим драматизмом (сценограф Б. Ибрагимов). Здесь большая сцена осваивается по горизонтали, максимально используется вытянутость зеркала сцены. Мы наблюдаем два образных слоя, между которыми художник размещает героев. Простыми, лаконичными средствами создается «нервное» пространство, в котором проживают персонажи: разновеликие витрины-шкафы по ходу действия незаметно для зрителя образуют то дом купца, то комнату молодой девушки, то дом терпимости, то лазарет, то улицы провинциального города и т.д. Эта система «интерьеров» без стенок открывает новые возможности для показа событий во вневременном масштабе. В то же время камерные сцены помогают укрупнить план, сконцентрировать внимание на главном. При этом зеркальные поверхности при определенном освещении дают ощущение полифонии действия. На протяжении всего спектакля значение сценографической метафоры создают облака (синтепоновые), прикрепленные к штанкетам, местами оголенные, раскрывая свое значение в постоянно меняющихся ритмах. Облака – это беспредельное небо, состояние которого служит своего рода отражением внутреннего мира героев. Когда сквозь них пробиваются лучи солнца, это небосвод надежд. Когда сине-розовые блики затухают, серо-свинцовые массы застывают в напряженном ракурсе, теряя свою легкость, зыбкость, пугая своей неподвижностью. В финале они опускаются на землю, обрушиваясь всей тяжестью на героев, и превращаются в пенистые волны реки, пересекающие все пространство сцены. Финал открытый, в нем нет завершения, нет покоя. Уплывают волны-облака, медленно раскачиваясь, поднимаются вверх. В пустом большом пространстве из дымовой завесы появляется

¹ Героев спектакля «Мещане» М. Горького художник С. Скоморохов помещал в огромный шкаф-дом из красного дерева, в котором, несмотря на уют (часы, камин, цветы), трудно дышать. Здесь добротная монолитная мебель своей незабываемостью и устойчивостью лишь усиливает ощущение тревоги перед будущим. Этому способствовал и общий тягостный коричневый колорит всего пространства с насыщенными красными пятнами элементов костюмов и интерьера (режиссер Р. Загидуллин).

маленькая фигурка девушки-куклы в бирюзовом платье, а на авансцене ее созерцает бывший приказчик Салим-бая – Вафа, который сам сейчас устраивает «кукольные свадьбы».

С того момента, когда в начале спектакля Вафа (Р. Бариев) открывает ящик с куклами в человеческий рост, изготовленными Камар, все персонажи спектакля также попадают в поле образной энергии «кукольной среды». Артисты в масках (Р. Вазиев, Л. Файзуллина), похожие на куклы из папье-маше, двигающиеся с изломанной пластикой, заgrimированы под Вафу и Камар и выглядят как их двойники. На девушке-кукле длинное бирюзовое платье до пола, с оборками, на голове калфак, вышитый белым жемчугом, покрытый белой накидкой, на шее длинные белые бусы. Жених в белой рубашке со стоячим воротником, в свадебном жилане золотистого цвета, на голове черная тюбетейка. Обе «куклы» в белых перчатках. Все остальные персонажи тоже выглядят как музейные экспонаты: художник сознательно одел персонажей в национальные костюмы, относящиеся к концу XIX – началу XX в., сшитые по образцам из музейных фондов. На манекенах – костюмы из гардероба театра, тоже относящиеся к этому периоду. Крой костюмов для Салим-бая (А. Шакиров) и Каримы (Р. Мотыгуллина) художником дан по семейной фотографии Ш. Рамиева (с женой и дочерью) 1904 г., а для остальных персонажей – по образцу костюмов из Национального музея РТ¹. Образцом для костюмов соблазнительных девушек из борделя и его хозяйки послужили популярны в те годы журналы мод.

Костюм Салим-бая состоит из камзола, сшитого из темной ткани, казакина, приближенного к городскому сюртуку. С кармана жилета свисает цепочка от часов. Галстук украшен брошью. В комплект одежды молодого приказчика Вафы входят: рубашка голубого цвета, коричневый пиджак с отложным воротником, жилет, брюки, заправленные в ичиги. На национальное своеобразие указывают стоячий воротник и тюбетейка. Женские платья также сшиты по общегородской моде: камзолы укороченного варианта. У женщин постарше (Карима) в костюмах много бахромы, сохранена монументальность. На ногах узорчатая кожаная обувь на каблуках. Женщины помоложе (Зухра) и молодые девушки одеты

¹ Крой костюмов для Каримы (Р. Мотыгуллина) в первой сцене, Хадичи (Л. Файзуллина), Камар (Н. Хайруллина) во второй сцене заимствован из книги М. Завьяловой [[Завьялова 1996: 180, 184, 195].

по моде своего времени. Хадича (Л. Файзуллина) в одной из сцен предстает в длинном платье на кокетке с оборкой на подоле, лиф с кружевной вставкой, рукава тоже украшены кружевами, поверх калфака накинута шелковая шаль с бахромой.

По ходу действия, с изменением социального положения, происходит эволюция и костюмных образов. Так, Салим-бай в финале одет в лохмотья, как нищий. А Вафа, бывший «марионеткой» в его доме, в дорогом казакине, в каракулевой шапке, с тростью в руках сам стал «кукловодом». Такие же метаморфозы претерпевают костюмы Камар и хозяйки публичного дома – Наташи. В начале спектакля добродетельная Камар, как молодые девушки в начале прошлого столетия, одета в стиле модерн: подол розового платья с набивными цветами расширен книзу, широкие в верхней части рукава от локтя сильно заужены. Бархатный калфак бордового цвета, вышитый жемчугом, в виде декоративной накладки. Во время пошива тюбетеек и кукол она в блузке и юбке бежевого цвета, на голове платок, собранный сзади. В публичном доме она – красавица, с открытой головой, распущенными волосами, в красном платье с декольте, плечи оголены, на шее дорогое ожерелье. А во время болезни не осталось и следа от былой красоты: коротко стриженные волосы, широкий больничный халат, стоптанные тапочки на босу ногу. В финале она, беременная, сидит перед отплытием в теплые страны на берегу реки: укутанная в черную шаль, в поношенном старом пальто, в шерстяных носках, изношенных башмаках. Прошли метания, утихли страсти, угасли порывы... Она остановилась у той черты, где человеческая жизнь соприкасается с вечностью.

Знаковым для театра событием стала постановка «Гульжамал» Н. Исанбета (2007), посвященная первым татарским артистам. Здесь сценографом С. Скомороховым найдена форма «театра в театре», некоей волшебной шкатулки. На фоне голого пространства в центре планшета сцены возвышается небольшая площадка кубической формы, которая при движении по кругу становится то сценой-кибиткой, то хибаркой для скитальцев-артистов, то будуаром шансоньетки. Здесь же, на фоне занавесей с изображением городского интерьера с драпировками, обыгрывается сценка из старого театра – реконструкция первых спектаклей, когда женские роли исполняли мужчины. Основные события происходят вокруг этого сооружения, выводя действие спектакля за пределы Казани,

на улицы и площади. Неизменный атрибут всех представлений – круглая театральная тумба со старыми и новыми афишами.

Обращаясь к первым шагам татарского театрального искусства, сегодняшние актеры как бы примеряют на себя действия и поступки своих великих предшественников. Созданию ощущения параллельного сосуществования прошлого и настоящего способствуют и светящиеся окна наверху, на которых изображены виды современной Казани.

В финале артисты в костюмах, воспринимающихся как аутентичные реконструкции¹, восходят на подмостки посреди сцены и замирают при ярком свете, как артисты труппы «Сайяр» на знаменитой фотографии начала прошлого века.

В последней редакции «Голубой шали» К. Тинчурина (2011) сценограф С. Скоморохов, опираясь на опыт оформления «Казанского полотенца», использовал особенности эстетических принципов татарского декоративно-прикладного искусства, его поэтики и экспрессивно-зрелищных черт народных игр. В первой и второй картинах в пространство сцены включены «говорящие» характерные выразительные элементы (этнические стереотипы): расписанные театральным способом и рукотворно вышитые полотенца, а также разноцветные ткани на шестах – атрибуты Сабантуя. Если первая картина решена в теплом колорите (желтый, коричневый, охристо-зеленый, красный), то сцена в лесу – в холодном (синий, голубой, сиреневый), поэтому в итоге пространство воспринимается через образ голубой шали, ассоциирующей с небесами.

В художественном оформлении С. Скоморохов здесь опирается на своеобразие знаменитой татарской кожаной мозаики, в частности, он использует основной принцип ичижного промысла, в котором элементы орнамента при переносе на плоскость не теряют присущей им законченности формы и могут быть использованы в изначальном виде [Саттарова, 2004: 78].

На кожаном заднике с прорезями, через которые проникают лучи солнца (современный стробоскоп, используемый на

¹ Одно платье Гульжамал сшито по старинным образцам из гардероба театра с имитацией золотошвейной вышивки на груди, рукавах, а другое – из гипюра по образцу костюма, в котором в свое время играла А. Галиева. Украшенные золотошвейной вышивкой калфаки тоже напоминают артефакты.

концертах и дискотеках, позволил воспроизводить яркие световые импульсы, как горящие звезды на небе), прочитываются характерные мотивы: ветвистые пальметты с раздвоенным основанием, напоминающие птиц с распростертыми крыльями, трилистники. Разбросанные на плоскости древние, типичные для кочевников роговидные узоры, применяемые в декоре цветных войлочных ковров («бараний рог», «перевернутый рог», «раздвоенный рог»), принимают причудливые цветочные и облаковидные формы.

Гармония многоцветной композиции строится на умелом распределении в пространстве цветовых акцентов. Здесь отразились характерные черты искусства ичигов – «многочисленность орнаментальных мотивов, образованных путем обрамления одного другим» [Саттарова, 2004: 86]. Крупные узоры (мотивы сердечка, трилистники, пальметты) состоят из трех-пяти цветов: яркие, сочные оттенки красного, бирюзового, темно-синего, малинового, рыже-коричневого и т.д.

Кожаную фактуру сценического пространства гармонично дополняют деревянные конструкции. Максимально оголяя пространство для массовых сцен, художник с большим юмором выстроил в центре колодец с огромным колесом, на которое задорно взбираются парни. Дом Ишана обозначен двумя площадками: слева на некотором возвышении – крыльцо, справа в саду – гамак; по ходу действия появляется карусель с лебедями – веселое развлечение для его многочисленных жен, во втором акте на лесной поляне – сторожевая башня и телеги, кибитка с граммофоном.

Художник очень остроумно ввел в сценическое оформление фактурные аппликации: в сцене подготовки к Сабантую плетни на окраине обернуты ситцевой тканью в мелкий цветочек, перекликающейся с костюмами молодежи.

С. Скоморохов всегда внимателен к подбору деталей, фактур и цвета костюмов персонажей, старается не нарушать исторической точности кроя и фасонов, делая акценты на некоторые элементы. Дорогие блестящие атласные, парчовые платья жен Ишана, богато разукрашенные бахромой, лентами, золотоцветной вышивкой, оттеняла простенькая ситцевая одежда деревенских девушек и парней, подчеркивая различие социального положения. В основе стилизации костюмов лежит декоративная сторона этнографического материала, в итоге сценический костюм получает утрированную полихромную форму, тяготеющую к эстрад-

ным, не всегда соответствующим артефактам: однотонные платья насыщенных тонов (розовые, бирюзовые, желтые, голубые, зеленые), сшитые по фигуре белые фартуки. Утраченное национальное своеобразие «компенсируется» за счет широкого использования настоящей вышивки на костюмах (фартуках, калфаках), реквизитах (полотенцах)¹.

Поскольку глубинный архетипический смысл орнаментальных узоров уже утрачен, усиливается роль зрителя как интерпретатора увиденного, что вполне органично вливается в русло постмодернистской игры с традициями. Подобная современная интерпретация этнонациональных мотивов приводит к изменению жанра первоисточника. Постановщики «Голубой шали» сознательно поменяли регистр с мелодрамы на комедию. Благодаря усилению игрового начала сценография приобретает общечеловеческое звучание, выходя за узконациональные рамки.

Не традиционной и не канонической получилась постановка комедии «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета, прослоенная текстом из пьесы сирийского драматурга Саадуллы Ваннуса «Слон, Ваше величество», вызвавшая самые разные отклики и у зрителей, и у критиков². Жизнь спектакля началась еще задолго до премьеры: Ходжу (Ф. Зиганшин) с осликом вывели на улицы Казани, отсняв видеоролик с новостным репортажем о его завершающем турне по мировым столицам. Игровой флешмоб шутивно оформили логотипом Би-би-си. Так публика была заинтригована возвращением Ходжи на родину. Непосредственное появление Ходжи и его ослика в зрительном зале – это лишь начало серьезного разговора театра со своим зрителем.

Тот, кто жаждал услышать шутки-мэзэки Ходжи Насретдина и увидеть спектакль в привычном «татарском» формате – восточную сказку с обилием орнамента, вышивки, – явно пребывал в культурном шоке: постановщикам удалось (реж. Ф. Бикчантаев и худ.

¹ Всю вышивку выполнила молодая актриса Л. Файзуллина.

² Сразу после премьеры резко отозвалась о спектакле театровед И. Илялова: «Серые стены напоминают развалины. Этим, видимо, хотели подчеркнуть неустойчивость нашей жизни. Образ Слона пробуждает ненависть. А толпа народа напоминает стадо баранов... Это спектакль не о Ходже Насретдине, а политический спектакль. В наше смутное время нельзя ставить подобный спектакль...» (перевод автора). См.: Хасэнова А. «Хужа» бөтенләе белән Хужа турында түгел // Ватаным Татарстан. 2015. 11 февр.

С. Скоморохов) разрушить стереотипы, сложившиеся в зрительском восприятии, создав емкий, сложно синтезированный образ, дающий точную характеристику сегодняшнему дню, пребывающему в глубокой депрессии.

При таком подходе для авторов оказалась предпочтительнее крупная монументальная форма, окрашенная драматизмом. Новые интонации, переживания современной ситуации в мире, пронизанные сатирой, самоиронией, параллельно с отстраненностью порождают своеобразный минимализм средств, позволяющих укрупнить масштаб картин, сделав акцент на монументальные аллегорические сцены. Здесь каждая деталь символична и способна вызывать множество ассоциаций, как, например, яблоко, подаренное Ходжой Насретдином, становится символом счастья, выражающим силу любви и жажду жизни.

Многозначный смысл приобретает и башня – жилище странника (дервиша, учителя), некий мост между небом и землей – инсталляция треугольной формы из металлических прутьев, имитирующих деревянные, внутри которой помещен игрушечный макет одного из символов древнего Булгара – Соборной мечети. По ходу действия это и минарет, откуда Ахун произносит молитву, и трибуна вожака-литератора для произнесения манифеста о чистоте литературной речи, которая особенно важна в Год литературы. И, наконец, сидя на ее вершине, Ходжа, обращаясь к толпе и зрителям одновременно, вопрошает: «Знаете, что я вам скажу?» – она трансформируется вдруг в нашем сознании в символ объединения людей, а простонародный юмор открывается философским инсказанием, фантастическая ирреальность перевернутого наизнанку мира обретает реальные черты современности.

Надувной слон¹ со стальным покрытием, из спины которого устрашающе торчат «съеденные» им когда-то купола дворцов и минареты мечетей, в финале уверенно надвигается на человеческий род, уже не параллельно рампе, а прямо лицом к зрителям – призрак большой беды. Прозрачные пузыри – колонны во дворце

¹ Надувной слон сделан по эскизам С. Скоморохова на производственной фирме «Гринсбон» в Казани (существует с 2008 г.) из ПВХ-пленки (0,2 мкм). Роспись, приклеивание щетины, элементов бутафории осуществлены в цехах театра. Размеры слона: высота – 4,5 м, ширина – 3 м, длина с хоботом и хвостом – 5,5 м, общий вес – 23 кг. Перед каждым спектаклем надувают гелем. Для заправки уходит 5 баллонов (по 4,5 кубов газа).

Джигангира (прообразом которых послужили для художника стеклянные болгарские бусы) – звучат как метафора неустойчивости, зыбкости и хрупкости мира власть имущих. А движущаяся монолитная толпа народа, воспринимающаяся в начале спектакля как центр Вселенной, главная сила общества, demiург истории, жаждущий истины, в финале выглядит бессильной и безвольной, аморфной массой, не могущей жить без слона и ждущей очередного поводыря.

Художник создает не сказку, а философскую картину вселенского масштаба. Апокалиптическое настроение создают не только опасно накренившиеся стены домов, подпираемые лишь изнутри, но и общий колористический строй и музыкальное оформление спектакля. Движения толпы народа, выходящей из глубины сцены плавно и медленно раскачиваясь, под музыку «Naomanna» норвежского джазового пианиста и композитора Джона Болка (Jon Balke), выполнены с той мерой углубленной сосредоточенности и музыкальности, что становятся похожи на ритуальные. Это живое пульсирующее пространство, а не просто красочные пятна или световые линии. Здесь нужно говорить об особой плоти серого цвета, живущего в пространстве сцены. Серый (беззвучный цвет, означающий безнадежную неподвижность) при смешении с красным и зеленым создает ощущение скрытой надежды. При этом цвета декорации и костюмов не распадаются на отдельные независимые формы, напротив, они нуждаются друг в друге, они сосуществуют, взаимодействуют, поддерживают друг друга. Эмоциональность, доходящая почти до чувственности, проявляется не только в цвете подвижных конструкций, костюмов, но и в фактуре.

Красочный слой задника, вертикально вздыбившегося свода большой глиняной Вселенной со следами останков древней архитектуры Булгара перекликается с костюмами Ходжи Насретдина и народа, сшитыми из натуральных тканей (ватина, ситца, войлока). Они простеганы, подчеркнута декорированы заплатами, шнурами. Костюм Ходжи – татарский (рубашка туникообразного покроя почти до колен с нагрудным разрезом, воротником-стойкой, штаны в полоску, на голове вязаная тюрбетейка полусферической формы с торчащими перьями, на ногах современные из мягкой кожи башмаки), сшит швами наружу (очень современный крой!). Если ремесленники (народ) и Ходжа решены в едином теплом, мягком

мерцающем живописном колорите, то хан (Ильдар Хайруллин) и его окружение сознательно выделены локальным декоративным пятном: Джигангир в стилизованном историческом костюме ультрамаринового цвета с украшениями из камней, визирь (Искандер Хайруллин) в военизированном костюме цвета мундира, а многочисленная свита окрашена в бордовый цвет. В облике многих персонажей есть место и гротеску, и эксцентрике. Цирюльник с малиновой шевелюрой (Ф. Мухаметзянов) – как современный модный стилист с разноцветными пятнами краски на волосах. Жена Ходжи – Гульбану (М. Шайхутдинова) в дворцовом платье с длинным шлейфом, в большой шапке выглядит тряпичной куколкой-апельсинкой, способной подпрыгивать. Огромный тюрбан на голове худого Ахуна «висит» как некое гнездо на деревянном колу. А «матрешки-девушки» в национальном костюме, во дворце поющие хором «Туган ил» («Родной край») – пародия на формальные массовки, переделка на татарский лад сцены из комедии «Иван Васильевич меняет профессию». Едкой сатирой на чиновничий мир выглядят картины, когда визири с пластиковыми папками-конвертами в руках семенящей походкой выходят на совещание к хану и выстраиваются в одну шеренгу, пряча от него свои взоры. Сценограф Скоморохов, по меткому выражению рецензента, «соединил низовой народный театр с каким-то условно-символистским наивом, в то же время соединил рукодельное и рисованное с почти что трэшевым» [Черемных 2016].

Нужно отметить, что художник при создании костюмных образов использует художественные приемы, найденные П. Сперанским при постановке фольклорных произведений («Идегей», «Ходжа Насретдин») в 1940-е гг. В основе его метода лежит стилизация, которая состоит в подчеркивании особенно характерных черт эпохи, в некотором упрощении и свободном варьировании. Так, С. Скоморохов обращается к искусству Волжской Булгарии и костюмам золотоордынского периода, Казанского ханства (XVI в.), традиционному костюму XVIII – середины XIX в., а также к общенациональному костюму рубежа XX в., тщательно изучает опыт прежних постановок в татарском театре. Костюмы знати (хана, его окружения), жителей Кузнечной слободы он моделирует на основе средневекового болгаро-татарского костюма, изобретательно используя современные технологии, крой, сохраняя монументальность и многослойность, тяготение

к полихромии¹. Платья туникообразного покроя, с широкими рукавами, ворот – стойка. Кафтан хана – монгольского типа, до колен, с короткими рукавами. Исходя из особенностей тюрко-монгольских форм рубахи богато отделан низ рукавов. До локтя – манжета вроде обшлага-браслета, известная и в средневековом костюме казанских татар [Сулова, Мухамедова 2000: 114]. Высокий статус подчеркивает широкий пояс, сшитый из нарядной парчи, с застежкой, украшенной разноцветными камнями, стеклярусом.

В женских костюмах (у невольниц, также у Гульбану в первой картине) сохранены основные элементы татарского костюма (штаны, рубаха, камзол, традиционные украшения: бусы, браслет). По пропорциям и крою они тяготеют к костюмам рубежа XX в. (платья со стоячим воротником, с широкими рукавами, подол украшен рядами воланов).

Шапка Салихи с оторочкой из меха, со стороны висков прикреплены характерные для тюрко-монгольских этносов шейновисочные украшения (*сырга*), упрощенные до театральной условности. На ней приталенный камзол с полочками встык, с поясной застежкой (*каптырма*). Если странник в начале спектакля в длинном, до пола бедуинском халате трапецевидной формы с капюшоном, то во второй картине – в черном строгом казакине городского фасона начала XX в., в узких брюках, на голове плоская тибетейка.

У дочери Насретдина костюм выглядит очень современно: на короткое платье с воротником-стойкой, с широкими воланами на подоле надета свободная прямоспинная стеганая туника с широкой круглой проймой, поэтому одно плечо кокетливо оголено. На ногах кожаные орнаментированные полусапожки на каблуках, шаровары заправлены в сапоги. Зато на голове маленький калфак, надетый свисающей лопастью набок, как в начале XX в. Из украшений – висячие серьги, браслеты. По иерархии персонажей обувь разных типов: у простолюдина – однотонная (из войлока), у хана и его окружения – полихромная из кожаной

¹ «В целом болгаро-татарский костюм раннего периода, оставаясь близким по покрою к одежде других народов Среднего Поволжья, отличался общим силуэтом и цветовой насыщенностью под влиянием ярких восточных тканей и эстетических идеалов мусульманского мира. Полихромия в одежде нарастала постепенно, утверждаясь в городах в среде феодально-торговой прослойки населения» [Завьялова 1996: 47].

мозаики,¹ согласно тюрко-монгольским традициям, со слегка поднятым носком.

Таким образом, многослойность комедии Н. Исанбета об одном из широко распространенных уже с XIII в. героев устного творчества народов Востока, начиненной текстом арабского драматурга Саадуллы Ваннуса, вдохновленного идеей «театра политизации», привела к эклектичному смешиванию разнофактурных материалов, костюмов различных эпох, соединению разнородных стилей в одном пространстве.

Серьезные сдвиги произошли на этом этапе в сценографии и молодых театров. Особенно наглядно это можно продемонстрировать на примере Театра юного зрителя им. Г. Кариева по сценическому решению спектакля о великом татарском поэте Г. Тукае «Сенной базар» («Печән базары»), поставленного режиссером Р. Аюповым в более широком художественном контексте (2006).

Ранее спектакли о Г. Тукае ставились с учетом литературоведческих традиций и идеологических норм советской эпохи, когда герой должен был быть представлен через связи с обществом, с биографией, т.е. преобладал *историко-бытовой* хронотоп, что в итоге приводило к фактографии, а элементы творчества оставались за пределами художественного исследования [Султанова 2006: 112]. «Потребовалось время, чтобы стало ясно, что фактографизм, описательность, биографический подход <...> в принципе противопоказаны теме Тукая в театральном искусстве» [Игламов 2007: 182].

В спектакле «Сенной базар» на материале творчества Г. Тукая и биографии поэта было создано многомерное художественное пространство (сценограф Б. Насихов, художник по костюмам Ф. Мухамедшина). Тукай впервые в этом спектакле из исторического персонажа превращается в художественный образ. Как и любой художественный образ, его пытаются показать разносторонне: постановщиков интересует загадка творческого мышления и генезис его творчества. Соответственно весь замысел спектакля состоит в новом моделировании спонтанного творческого процесса: некое подобие сна, калейдоскоп впечатлений, идущих изнутри. Здесь наблюдается элемент хаоса, который образуется за счет смешения

¹ Обувь в технике кожаной мозаики изготовили в мастерской «Сахтиан» в Казани (существует с 2010 г.) по эскизам Альфии Артемьевой.

разных хромотопических пластов: *исторического, психологического, общечеловеческого*. Он (хаос) формируется на мифологической основе: устанавливается связь с народным творчеством, фольклором, нашедшим претворение в творчестве (Су анасы – Водяная, Кисекбаш – персонаж поэмы Тукая). Стихийное начало творчества ассоциируется также с карнавалом, который, по сути, выступает организующим принципом. Это позволяет разным хромотопам чередоваться по принципу случайности, что придает оттенок праздничности, ярмарочности, особого события. Воплощением этой ярмарочности стал костюм – интересная находка художников. Убрав внешние приметы ярмарки, элементы всех товаров они поместили в пространство костюма. Это превратило костюмы в элемент декорации, а статичную декорацию сделало движущейся, динамичной. Это одно из проявлений духа карнавальности, которым пронизан данный спектакль.

Ярмарка позволяет не только смешать все хромотопы. Ее главная задача – создать ощущение многомерности, сложности духовного мира Тукая. Эта душа вмещает все: реальные впечатления, фантастические образы, природные образы, переживания образа города-призрака, в котором он живет. Так, его уход в иной мир приобретает очень важный смысл: все, чем напитался Тукай в земной жизни, он переносит в мир иной.

Сценограф Б. Насихов при создании художественного пространства использует мотив арки, широко распространенный в культуре ислама. Арка – символ небесного свода – здесь многослойна. «Человек, входящий через арочную дверь, будет защищен символическими силами духовной (высшей) сферы» [Полная энциклопедия 2003: 111]. Наряду с этим в спектакле «Сенной базар» арка создает образ города, которому придан эффект ирреальности, и в то же время земного убожества. Из него вырастают образы природы, мерцающих звезд, элементы быта (кибитка, некий намек на образ матери, возлюбленной и мифологические образы (например, змея-лебедя). Таким образом, внешняя арка становится олицетворением дороги в небеса. И в это космическое пространство переходит и земная жизнь, полная суеты, движения, обыденности.

Используя все эти приемы, постановщики не только создают сложный, многомерный художественный образ Тукая, но и пытаются понять творческие принципы, проникнуть в основу художественного мышления поэта. Это делается с помощью метафор,

сравнения или уподобления (например, творчество, похожее на карнавал или творчество, сродни сну, включающему в творческий процесс элементы подсознательного (ангелы, шайтан, видения матери – архетипы). Или источником творчества является болезненное состояние. Таким образом, рожденное игрой воображения, оно, в свою очередь, порождено одиночеством, отчуждением или неким страхом перед смертью из-за болезни. А также творчество сродни игре, куда вовлекается все. Во многом благодаря усилению игрового начала размыкается сценическое пространство. И в этом радикальное отличие этого спектакля от предыдущих постановок, где четко была выдержана историческая дистанция: сцена была пространством, которое оживляло события жизни Тукая, а зрительный зал становился наблюдателем из отдаленного будущего. Принцип игры, карнавальности в «Сенном базаре» сделал возможным смешение зрительного зала и сцены, превратив партер в часть гостиницы «Булгар». В псевдоисторическое правдоподобие костюмов и деталей оказались вплетены элементы нашего времени. Карахмет – мусульманский батыр – одет как современный борец на ринге, на голове кожаная бандана. У старьевщицы малахайка на голове, как у дервишей, сшита из кусочков ткани, у торговцев всевозможные шляпы вперемешку с калфаком и тубетейкой. Есть и вечерний туалет в черных, красно-бордовых тонах. Если Тукай в расцвете творческих сил одет исторически, по моде начала века – черный казакин, черные брюки, на голове тубетейка, то прикованный к постели – он весь в белом: холщовые брюки без складок, на рубахе вшито вязаное кружево. У многих персонажей в костюмах сохранен силуэт национального костюма, у некоторых одежда напоминает лоскутное одеяло, сшитое из пестрых, разноцветных квадратов и ромбиков. Наряду с бязью, холщовым материалом, сатином в костюмах использованы современные ткани: органза, кристолон, шифон, капрон, шелк. Современные туфли, сапожки со шнурками вполне уживаются с яркими традиционными ичи-гами. То есть специфические черты постмодернизма: эклектизм, «всеядность» современной моды, параллельное сосуществование различных субкультур и эстетических идеалов – в концепции спектакля вполне органичны. Это не только приближает Тукая к нашему времени, но создает ощущение его причастности к нашей жизни.

Таким образом, современный татарский театр, обращаясь к разным сферам жизни общества, используя художественный язык и выразительные средства других видов искусств (изобразительного искусства, кино, телевидения, театра кукол, эстрады, цирка и др.), пытается найти новые пути к зрителю, новые точки соприкосновения и выстраивания театрального пространства. Зрелищность становится центральной движущей силой, которая делает современный татарский театр более понятным и близким к восприятию. Так театр преодолевает узкие рамки традиций, превращается в огромное поле экспериментов и взаимодействует со всем культурным контекстом современной эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахметов Р.* Главный режиссер: беседа с Ф. Бикчантаевым // Звезда Поволжья. 2009. 24–30 дек.
- Ахметов Р.* Перстень // Звезда Поволжья. 2011. 28 апр.; 4 мая.
- Ахметов Р.* Галиябану // Звезда Поволжья. 2015. 8–14 окт.
- Березкин В.И.* Прага 2003 // Сцена. 2003. № 24. С. 45–47.
- Завьялова М.* Татарский костюм. Из собрания Государственного музея Республики Татарстан. Казань, 1996.
- Игламов Н.Р.* Фестиваль татарских театров // Театральная жизнь. 2007. № 3. С. 56–58.
- Игламов Н.Р.* Изобретатель пространства // Сергей Скоморохов. Каталог выставки. Казань, 2013. С. 4–7.
- Игламов Р.* Испытание временем. Казань: Отечество, 2007.
- Мирханова А.* Панорама премьер на сцене Камаловского // Казань. 2012. № 1/2. С. 45–48.
- Полная энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. М.: Эксмо; СПб.: Сова, 2003.
- Саттарова Л.* Казанская узорная кожа. Казань, 2004.
- Синцова С.В.* Художественное предвидение... М., 2013.
- Султанова Р.Р.* Возвышение образа: сценография спектаклей о Тукае в татарском театре // Казань. 2006. № 7. С. 112–114.
- Суслова С., Мухамедова Р.* Народный костюм татар Поволжья и Урала (сер. XIX – нач. XX в.). Казань, 2000.
- Хасанова А.* «Хужа» бөтенләе белән Хужа турында түгел // Ватаным Татарстан. 2015. 11 февр.
- Черемных Е.* Фарид Бикчантаев поселил Ходжу Насретдина в глиняную Вселенную [Электронный ресурс] // Бизнес-Online. URL: <http://www.business-gazeta.ru/article/125319/> (дата обращения: 12.10.2016).
- Яхин А.Г.* Система татарского фольклора. Казань, 1984.

СПЛАВ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В ТАТАРСКИХ СПЕКТАКЛЯХ ТУФАНА ИМАМУТДИНОВА

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна
Казанский федеральный университет
(г. Казань, Республика Татарстан)
mileuscha@mail.ru

В статье анализируется творчество татарского режиссера Туфана Имамутдинова, который снискал славу создателя альтернативного татарского театрального контента. Автор постановок «Элиф» («Зов начала»; премьера 20 сентября 2017 г.), «Шамаиль» (премьера 13 мая 2018 г.), «Эллуки» (премьера 18 декабря 2018 г.) пытается осознать собственную идентичность и освоить новый тип мышления в контексте, объединяющем множество культур. Режиссер прибегает к средствам пластического театра, использует язык жестов глухонемых, горловое пение, и вместе со своей творческой группой ведет диалог со зрителями, провозглашает свою позицию, ориентированную, как оказалось, не на созидание и сохранение национальной культуры, а на уничтожение ее основ, кардинальную ломку, обращение к постмодернистской эстетике европейского театрального искусства.

Ключевые слова: татарский театр, национальные образы мира, Туфан Имамутдинов, Нурбек Батулла, Эльмир Низамов, Марсель Нуриев.

**A fusion of «your» and « someone else's»
in Tatar performances by Tufan Imamutdinov**
Milyausha M. Khabutdinova

Director Tufan Imamutdinov gained fame as the Creator of alternative Tatar theatrical content. The author of the productions “Alif” (“Call of the beginning”; premiered September 20, 2017), “Shamail” (premiered may 13, 2018), “Alluki” (premiered December 18, 2018), tries to realize his own identity and master a new type of thinking in a context that unites many cultures. Reflecting on the peculiarities of the Tatar national script, the Director resorts to the means of plastic theater. Everything that happens on stage in the play “the Call of the beginning” seems to be akin to some ancient ritual. Actor-dancer Nur-bek Batulla demonstrates Arabic letters that are part of the old Tatar alphabet. In “Shamail” Marcel Nureyev turns into a “pen”, “artist’s brush”, working on the creation of shamail. In the format of modern dance, the actor-dancer showed the torment of a creative person: failures and achievements, torment and ecstasy. In “Alluki” T. Imamutdinov uses sign language of deaf-mutes

to convey to the audience the whole drama of the disappearance of national languages. 5 poems of G. Tukai in the play sound in the dead or disappearing languages of small peoples of Russia. If in the first performance the action is accompanied by the sound of an ethnic daph drum, in the second performance the audience is covered by mubai's fusion, and in the third – throat singing. In the play “there is Only a place for silence”, the audience is faced with the Tatar experience of physical theater. In the production there are interesting visual and graphic images, choreographic studies, solved in different time frames. E. Nizamov's music has a Catholic tone. The performance “Dearddmend” is poured into the Manifesto of the creative group “Alif”. R. Batulla during the dance lets himself bleed and smears it on his body. The performance of the party accompany countertenor, voice of the poem Dardmend. The creative group conducts a dialogue with the audience through a poster and a number of eloquent interviews, in which it proclaims its creative position, which, as it turned out, is not focused on creating and preserving national culture, but on destroying its foundations, cardinally breaking it, and turning to the postmodern aesthetics of European theater art.

Keywords: Tatar theater, national images, Tufan Imamutdinov, Nurbek Batulla, Elmir Nizamov, Marcel Nuriev.

Туфан Имамутдинов снискал славу создателя альтернативного татарского театрального контента. «Алиф», «Шамаиль», «Әл-луки», «Место есть лишь тишине», «Дэрдмэнд» – экспериментальные работы режиссера, нацеленные на сохранение и развитие татарской культуры. В ряде интервью Т. Имамутдинов говорил, что мечтает создать оригинальный продукт, который можно будет представить на театральном фестивале в Авиньоне или Эдинбургском фестивале. Режиссер, воспитанный на русской литературе, заявил в одном из своих интервью, что мечтает о создании нового направления театра на основе татарской культуры, рунических писаний, тенгрианства, раннего ислама, суфизма [Туфан Имамутдинов... 2019: 20]. Подводя итоги культурного года, газета «Бизнес онлайн» в 2019 г. назвала Т. Имамутдинова «персоной года» [Кровь на сцене...].

Спектакль «Алиф» появился на заре языкового кризиса в Республике Татарстан. Если злободневность проблематики помогла постановке завоевать сердца татарской публики, то воображение столичного зрителя потрясло необычное пластическое решение спектакля. Продвижению постановки способствовала не только его необычная концепция, но и получение танцовщиком Нурбек Батуллой приза премии «Золотой маски».

Три части спектакля «Алиф» готовят зрителя к осознанию масштаба культурной катастрофы, выпавшей на долю татар в конце 1920-х гг. Из полумрака сцены, окутанной дымом исторического времени, на песке вырастает буква Алиф. Режиссер приглашает зрителей разгадать шифр, который составил основу спектакля. *Пляшущая буква*, с одной стороны, отсылает зрителя к рассказу Конан Дойла «Пляшущие человечки» (1903), намекая на наличие утраченной некогда информации. Так завязывается интрига спектакля. С другой стороны, *пляшущая буква* несет в себе потенциал знака мертвого языка, что можно сравнить с пляшущими человечками-знаками на деревянных дощечках с острова Пасхи (*кохау-ронго-ронго*) [Федоров 2001].

В то же время *песок* и буква *Алиф* четко определяют хронотоп спектакля. Считается, что арабское письмо сложилось в начале VI в. Наши предки стали использовать его с принятием ислама, т.е. с X в. Однако 3 июля 1927 г. Постановлением Совета народных комиссаров ТАССР был санкционирован перевод татарской письменности вначале на латиницу, а вскоре на кириллицу. Утрата широкого хождения арабского письма оказалась связанной и с уходом в прошлое многих культурных черт. Дыхание этой утраченной культуры зритель впервые почувствовал, когда взял в руки программку, открывающуюся слева направо. Следы на песке отсылают татарского зрителя к тукаевской эпохе, к знаменитому стихотворению Дэрдеменда с символичным названием «Без» («Мы»). Так формируется мировоззренческое ядро спектакля.

Можно предположить, что хореограф Марсель Нуриев и танцовщик Нурбек Батулла при создании танца *букв старотатарской вязи* опирались на потенциал буквенного символизма, встречающегося в суфийской литературе. Мусульмане считают, что шрифт арабского алфавита служит средством откровения. Буквы, с одной стороны, выражают величие Аллаха, с другой «составляют нечто отличное от Бога, они являются завесой инаковости, сквозь которую мистик должен проникнуть» [Шиммель 2000: 317–330]. Танцующий в спектакле Т. Миннулина сродни *перу/калему* из коранической мифологии – *перу предвечности*, чье написание изменить нельзя, поскольку, как сказано в хадисе, «перо уже высохло». В то же время мистики в своих трактатах подробно останавливаются и на другом аспекте символизма пера. В знаменитом хадисе «Сердце верующего находится между двумя пальцами Милостивого, и Он

134

поворачивает его, как хочет» развивается мысль о том, что *перу* в руках мастера-каллиграфа недоступны для понимания созданные им буквы и картины.

Существует представление о том, что древние мистики превратили *алиф* в первую букву слова Аллаха. Формируя мистико-поэтический потенциал этой буквы, они указывали, что это Калам, тело, находящееся в вертикальном положении; посох, фаллос, линия носа, разделяющая лицо; гласный звук, открывающий сердце, прямая линия – основа всех букв алфавита; единственная «здоровая» буква, т.к. остальные искривлены. Вот почему при изображении буквы *алиф* танцовщик Н. Батулла энергичным движением визуализирует некую прямую, устремленную в небеса, симметрично разделяющую его тело на две половинки. Известно, что в среде шиитской группы мусульман, известной, как хуруфи («те, кто оперирует числами») бытовала теория, что «алиф хата-и истива, экватор, который подобно носу разделяет лицо и соответствует не Аллаху, как обычно, а Али». В танцевальном движении Н. Батуллы читается скрытый зов, призыв, обращенный к зрителю в надежде обрести последователей.

Гибким движением ладони и хлопками Н. Батулла передает *лодочную форму* букв *ба*, *та*, *са*, отличающихся количеством точек. При этом порой его танец начинает напоминать современный брейк-данс. Создавая букву *н* (нун), означающую «рыбу», Н. Батулла, чтобы подчеркнуть в ее форме округлость, неторопливо складывает ладони в молитвенном жесте дуа. А при создании буквы *джим*, напротив, его движения наполняются духом аскетизма, дисциплины, становятся стремительными. Очень выразительным получился образ буквы *каф*, когда льющийся из ладоней песок создает контур горы Каф. К сожалению, в ходе спектакля хор часто озвучивает буквы с ошибками, что не позволяют зрителю в полной мере оценить мастерство танцовщика в передачи форм той или иной буквы. Во время танца Н. Батулла стремится передать как высоту буквы, так и ее протяженность. Так, чтобы подчеркнуть слитность буквы *ха*, танцовщик искусно включает в ее образ струящийся песок, что позволяет ему создать объемный выразительный образ. Сложность написания последней буквы *йа* Н. Батулла передает через напряженное скручивание своего тела.

Чтобы добиться четкости в передаче образа той или иной буквы, танцовщик часто рисует букву на песке. Пластическая арабская

графика в исполнении Нурбека Батуллы есть сгусток энергии, заключенной в тысячелетней культурной традиции, которая на сцене пульсирует в каждой букве, источая красоту, мудрость и знание. Это подчеркнуто с помощью игры света и тьмы. Световое пятно, образовавшееся в начале спектакля над площадкой, где танцует Н. Батулла арабскую вязь, притягивает взоры зрителя, завладевает его вниманием.

Первая часть спектакля обращена к Востоку, поэтому в создании эмоциональной атмосферы на сцене огромную роль принадлежит музыкантам, играющим на курае, домбре, кубузе и дафе. Во второй части спектакля из пляшущих букв складываются и пропеваются буквы, из которых состоят строки «Туган тел» («Родного языка») Г. Тукая. Бритоголовый босоногий танцор с обнаженным торсом отдаленно своим внешним видом напоминает великого поэта. Барабан даф задает ритм спектаклю. Однако вокалистки пропевают не известную народную версию дорогой каждому татарину татарской песни, превратившейся в гимн, а версию, созданную композитором Эльмиром Низамовым. Звуки голосов вокалисток словно накрывают сцену и зал, превращаясь в помеху для зрителей: музыка мешает любоваться красотой правильных танцевальных движений, грацией и необыкновенной пластикой Н. Батуллы.

Композитор во второй части спектакля отсылает зрителей не к сыктау, а к славянскому плачу. Э. Низамов использует в своей музыке многократно повторяющиеся вводные тона. Здесь зритель становится свидетелем грубого вторжения «чужого» в «родное». Режет слух фольклорная манера исполнения, которая отдаленно напоминает исполнительскую манеру российской фолк-рок певицы Пелагеи. Однако, если волшебный голос этой самобытной русской певицы несет открытые и чистые эмоции, которые вырываются наружу как лава из вулкана, то в голосе одной из вокалисток из спектакля «Алиф» они превращаются в завывание, что наполняет душу зрителя средневековым ужасом и страхом. Доминирующим становится лад, который называют арабской гаммой. Смеем предположить, что этот лад – один из любимых у Э. Низамова, т.к. он к нему прибегал уже в сочинении «У стены Плача». В исполнении вокалисток встречаются интертекстуальные отсылки к произведениям композитора С. Губайдуллиной.

Мы считаем, что образ «чужого» – *гариб моң* – уместен был бы в третьей части спектакля, где «буквы» и «текст» соединяются

воедино, а танцовщик-*алиф*, рухнув как подкошенный в финале, олицетворяет исчезнувшую культурную эпоху, которая тысячу лет формировала татарский народ. Очень выразительной получилась мизансцена – гибели *алифа*. Очевидно, что режиссер, выстраивая этот эпизод, стремится добиться параллели: гибель заглавной буквы соотносится со смертью Тукая, с тем резонансом, которое вызвало это трагическое событие в жизни татарского общества. В свете софитов лицо танцовщика, осыпавшее песком, все больше начинает напоминать «посмертную маску» великого поэта. Эта маска считается первой посмертной маской, сделанной мусульманину. Таким образом, с одной стороны, эта реликвия, хранящаяся в музее поэта, несет в себе потенциал признания величия таланта Г. Тукая, с другой, символизирует отступление от вековых традиций: ведь шариат запрещает это делать. В то же время маска несет в себе идею о жертве: во имя советского будущего татары пожертвовали своим прошлым и оказались у разбитого корыта: смена алфавита негативно сказалась на культурном потенциале татар. Тело танцовщика – бойкий *калам*, распростершийся недвижно на песке, производит сильное впечатление на зрителей, раскрывая перед ними всю катастрофичность и трагичность произошедшего в 1930-е гг.

Огромную роль в спектакле играет свет: порой песок на сцене, благодаря освещению, напоминает таинственную необитаемую планету из фантастических фильмов. Так режиссер очерчивает Атлантиду ушедшей тысячелетней культуры. В финальной мизансцене световой поток прорезает окружающий мрак сверху вниз, что характерно для организации света в пространстве храма. Столь грубое вторжение «чужого» в «свое» вызвало у нас недоумение.

В конце спектакля Э. Низамов прибегает к шаманским ритмическим формулам, возможно, для того, чтобы подвигнуть зрителя к медитации и рефлексии. Так завершается притча о умирающем родном языке.

Постановка была показана на таких сценах как Центр им. Мейерхольда (Москва), Международный театральный фестиваль в Баку (Азербайджан), фестиваль современного танца «Open Look» (Санкт-Петербург), в Посольстве России во Франции, на Международном фестивале современного танца в Мехико (Мексика). Спектакль получил три номинации главной театральной премии России «Золотая маска»: лучший спектакль/современный танец – «Зов начала» («Алиф»), балет-современный танец/мужская

роль – Нурбек Батулла, балет-современный танец/работа хореографа – Марсель Нуриев. В 2018 году танцовщик проекта Нурбек Батулла стал лауреатом Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации современный танец/мужская роль.

Фундаментом спектакля «Шамаиль» стал шамаиль Владимира Попова «Аллах прекрасен, любит красоту». Т.о. изначально создатели спектакля оттолкнулись не от традиционного древа мусульманской каллиграфии, а от новообразования, при создании которого активно использовался опыт европейского экспрессионизма и русского реализма. Очевидно, что создаваемый в спектакле шамаиль XXI в. должен был родиться на стыке диалога разных культур и на основе синтеза разных традиций.

Т. Имамутдинов в интервью Р. Кашапову для издания «Собака. ru» признается, что идея создания спектакля родилась у него в Воронеже, когда он услышал рассказ хореографа Анны Гарафиевой о возможности создании картин с помощью волос, которые обмакиваются в краску [Кашапов 2018]. По замыслу режиссера, спектакль родился на основе синтеза хореографии и живописи. Танцовщик М. Нуриев, используя различные части тела, на сцене взаимодействует с холстом и красками, в результате чего появляется шамаиль XXI в. Очевидно, что сакральное пространство шамаиля противоречит столь «провокационному» поведению танцора на сцене. В центре внимания создателей спектакля оказался художник, работающий над созданием картины духовного содержания. Его концепция дается в европейском ключе. Предмет изображения – его «внутренний путь», отсылающий к восточной эстетике. По признанию создателей, в постановке «исследуется рождение, «прорастание» идеи картины и воплощение ее на основе «работы».

М. Нуриев через пластический рисунок стремится донести до зрителей муки творческого сознания. Это «привет» Т. Имамутдинова фильму А. Тарковского «Андрей Рублев». Сценарист эксплуатирует известные «маски» творческой личности: медитирующий суфий, Сизиф, Калам.... Таким образом, основными качествами творческой личности в спектакле «Шамаиль» провозглашались иррациональное начало, внутренняя свобода, страдание, богоравность художника.

В конце спектакля, взаимодействуя с чернилами-гуашью, танцор-калам создал абстракцию, напоминающую отдаленно фаллос, затем распростерся под этой «фигурой», чтобы превратиться

из калама вновь в человека. Как признался хореограф Н. Батулла, они задумали нарисовать не фаллос, а мечеть, однако импровизация не удалась. Если учесть, что премьера спектакля случилась накануне священного праздника Рамадан, то становится ясно, что перед нами эпатажная акция. Суть «шамаила XXI в.» – это гимн фаллосу. Очевидно, что данный контекст противоречит самой природе татарского шамаила.

Музыкальное оформление спектакля – есть продукт взаимодействия композитора Эльмира Низамова, битмейкера Ильяса Гафарова и певца Мубая. Битмейкер вместе с певцом создают кибермунаджаты с использованием технологии реалтайм-лупинга. В результате от традиционного мунаджата остается лишь текст, а звуковое оформление выливается в некое шаманство, ритуал. На глазах у зрителей родилась импровизация на тему мунаджатов. В каноническом виде мунаджат прозвучал лишь в финале спектакля, что стало предметом восхищения зрителей – представительных разных национальностей.

Если обратиться к тексту мунаджата, то легко обнаружить, что его ключевым образом является нур (луч света), преодолевающий тьму жизни. Этот светозарный образ должен был стать системообразующим в спектакле, описывающем создание картины духовного содержания. Однако, этого не случилось. Зритель столкнулся с грубой деконструкцией национальных образов.

Участники творческого проекта при раскрытии темы творческой личности продемонстрировали великолепное знание русской, христианской традиции и воинствующее невежество в области мусульманской культуры. Эксплуатируя суфийскую традицию творца (мюрида, суфия), Т. Имамутдинов проигнорировал устоявшиеся каноны. В суфийской традиции всегда первичен текст. Создатели спектакля не знают о содержании ключевых суфийских символов. В мусульманской философской традиции перо (калам) – инструмент Аллаха, а не художника, который не может претендовать на роль Абсолюта. В его таланте всего лишь оживает искра красоты – олицетворение Божественной красоты, разлитой в мире.... Суфии разработали особый поэтический язык образов, вылившийся в создание двухступенчатых метафор. В «Шамаиле» это – метафора *художник-перо (калам)*. Смеем предположить, что в финале спектакля создатели эксплуатируют фаллическую символику, чтобы указать на одну из функций шамаила – быть оберегом. Одной из

ключевых в спектакле становится идея пути. В суфизме мюрид – ученик, чтобы подчинить свою волю Аллаху, проделывает путь под руководством шейха, наставника, учителя. Затем он становится саликом (путником), чей путь не может быть рационально познан и является исключительно внеопытной категорией. Сочетается ли эта грубая телесность с мусульманской эстетикой? Очевидно, нет. Спустя год, к чести режиссера, Т. Имамутдинов признался, что спектакль «Шамаиль» требует серьезной доработки, проект обернулся «творческой неудачей» из-за недостатка знаний в области этого самобытного мусульманского искусства.

На создание спектакля «Аллюки» Т. Имамутдинова вдохновила драматургия стихотворения Г. Тукая «Милли моңнар» («Национальные мелодии»). Стихотворение начинается с реплики: «Слышал вчера кто-то пел...», а завершается вопросом: «Друг, а что это за песня? Это песня Аллюки». Лирический герой Г. Тукая признается, что слышит древнюю мелодию, но не может вспомнить ее название. Эта боль утраты нашла отклик в душе режиссера и вылилась в размышление об утрате единства тюркских народов, в недалеком прошлом объединенных единством языка. Это инклюзивный спектакль, спектакль-перформанс, где наряду с профессиональными актерами, задействованы немые актеры-любители. Цель – обратить внимание на проблему исчезновения и гибели языков. В спектакле стихи переплетаются с вокалом и хореографией. Стихотворения даются не потоком, а с паузами, создающими звенящую тишину. Это «безмолвие» накрывает зрителя и действует на его сознание оглушительно. В «Аллюки» актеры читают стихи Габдуллы Тукая, переведенные на вымирающие языки сибирских народов (шорский, тувинско-тоджинский, челканский, долганский). Татарский язык не используется вовсе. Важную роль в спектакле играет Хор, который исполняет многоголосие «Аллюки» то а саррелла, то под аккомпанемент шаманского бубна. Так разворачивается перед зрителем история умирания исчезающих культур и отчуждения от общества тех, у кого, как у глухих, есть собственный язык – но он неизвестен и непонятен остальным.

Очевидно, что «Аллюки» для Т. Имамутдинова является эскизом для более серьезной работы – спектакля Альметьевского театра «Место есть лишь в тишине» (2018) (авторы сценария Р. Сабыр, Т. Имамутдинов). Пьеса была написана в жанре философского трактата. Это повлияло на ее сценическое воплощение.

В спектакле задействованы 18 актеров без обозначенных ролей. 11 остановок, организующих сюжет, и неоднозначный финал. Зритель сам должен искать возможные интерпретации.

В философском трактате Р. Сабыра и Т. Имамутдинова «Место есть лишь в тишине» (2018), особенно во втором действии размышления о природе местоимения «я» выливаются в беспристрастный монолог о физических характеристиках голоса мужчины и женщины. Актуальность спектакля альметьевцев состоит в том, что он предлагает разобраться в достаточно сложных моментах существования современного человека, требует к себе пристального внимания и отличается определенной долей полемичности.

Уже в первом действии авторы обращают внимание зрителей на многогранность значения слова на примере местоимения «мин» («я»). Момент персонализации показан в спектакле через зрительно-графический образ и композиционный прием повторения. Экран задника заполняется буквами, из которых вычленяется данное личное местоимение. Вслушиваясь в слова, слетающие с уст актеров: «слово», «кровь», «тело», «душа», «чувство», «музыка», мы наблюдаем за тем, как хаос букв обретает порядок и заряжается смыслом. Во втором действии определяются дефиниции, определения, к которым прибегают авторы («аваз» («звук») – «сүз» («слово») – «мәгънә» («значение»)), чтобы настроить зрителя на более основательные рассуждения, которое и становятся козырной картой философского трактата Т. Имамутдинова и Р. Сабыра. Режиссер прибегает к принципу параллелизма в организации сценического пространства: зритель становится свидетелем того, как из хаоса звуков выступают слова, с интересом наблюдает за тем, как актеры «переживают» процесс персонализации. Действия же актеров несут прямо противоположный смысл: личность, оказавшись в чужих руках, превращается в игрушку.

В 3 действии выделившиеся из «толпы» личности обретают биографии. На заднике появляется строчка из цифр 0 и 1, набирающая скорость с каждой минутой. Так переданы графически в спектакле темпы нашей современной жизни и процессы, происходящие в обществе. Невольно в памяти оживают бессмертные пушкинские строки из «Евгения Онегина»: «Мы почитаем всех нулями, / А единицами – себя». По воле режиссера актеры выдвигаются на авансцену. Вглядываясь в их движения, которыми сопровождаются их исповеди, вскоре начинаешь понимать, что имеешь

дело не с пантомимой, а с физическим театром, где движения служат созданию «перпендикулярного» смысла в отношении к авторскому тексту. В развитии сюжетного действия приоритет отдается не слову, а движению. Актеры стремятся передать, как переживает человек современность.

Актриса Наиля Мифтахутдинова «сканирует» свою героиню с помощью микрофона. Так в мизансцене визуализируется мышление человека. При всей хаотичности этого процесса внезапно обнаруживается ... его упорядоченность через антитезу. Монолог героини соткан из внутренних противоречий: *«ты еще, дорогая, выглядишь ничаво»* – *«эх, где мои семнадцать лет»*, *«завтра начну тренироваться»* – *«нет, завтра не смогу...»*. Так авторы спектакля, погружая нас в стихию слов и человеческих намерений, вскрывают декларативность человеческой речи, когда действия не соотносятся с намерениями и с произнесенными словами. Экспрессивно выразительной получилась сцена борьбы мыслей. Эти сложно закрученные в вихреобразном движении человеческие тела-мысли вызвали у нас ассоциации со скульптурной группой «Лаокоон и его сыновья», в которой увековечены три стадии человеческого чувства.

Очень иронично выстроена мизансцена «Личный рост», отсылающая зрителей к тренингам личностного роста. Напряжение здесь создается через повтор, скандирование установок «тренера», который на деле манипулирует сознанием отдельного человека: *«судьба каждого человека в его руках»*, *«Вы имеете право на счастье»*, *«реализация этого права зависит целиком от Вас»*... Однако движения хора в глубине сцены свидетельствуют об обратном. Сценическое пространство начинает напоминать то ли нотный стан, где артисты-ноты стремятся занять определенное место, то ли ткацкий станок, где челнок «завороженный» поначалу своей «самостью» по мере своего продвижения вперед вдруг открывает «предзаданность» собственных действий. Так режиссер передает сложное взаимодействие личности и общества, которое подавляет и давит на человека. На уровне сценографии это передано через импровизированные перекладки-штанги, организующие пространство, сгущающегося темного пространства и музыки.

Этот же иронический посыл господствует и в 6 действии, где показано, как общество структурирует мышление человека через СМИ. Зритель погружается в атмосферу информационного

агентства. Нас накрывает информационный поток о событиях за рубежом, в России и РТ. Визуализируя слово «печать» на татарском с орфографической ошибкой, режиссер тем самым намекает на лживую природу СМИ сегодня. Поток информации «оболванивает» сознание человека, зомбирует его и ведет к обезличиванию. Это передано через гротеск. На голову артиста, оказавшегося в центре, водружается табурет (так эмоционально передается процесс физического воздействия потока информации на сознание человека). Обезличенный человек превращается в статистическую единицу, которая лишается энергии самостоятельного мышления – это передается в спектакле через беззвучное штрихование мелом пространства табуретки. Человек превращается в «циклопа»: его угол зрения «предопределен» надличностными силами, а «красная точка» указывает на ежеминутный контроль, чтобы сознание человека не вырвалось за пределы «квадратного» мышления.

Эта же энергия «угасания» смысла царит в «любви» и «семье». Заветные слова признания, которые должны были быть произнесены в адрес единственного человека, сегодня адресованы многим. Так слово любви лишается своей сакральной силы, а личность становится пленником невыполненных обязательств. Любимая женщина превращается в жертву и обузу. Режиссер иронизирует над устойчивым выражением «носить на руках». Действия артистов вновь вступают в противоречие со смыслом произносимых слов. Женщина из предмета обожания превращается в безликий груз, который, оживая, меняется ролями с главным героем, превращая его самого в очередную жертву страстей. Энергия манипулирования плавно перетекает в семью, где два любящих некогда человека перестают слышать друг друга. Сцена заполняется безмолвными парами, чтобы показать всю типичность данной проблемы в современном мире. Режиссер таким образом добивается максимального градуса обобщения. Диалог семейной пары лишь добавляет в эту картину известную долю драматизма.

Особенно пронзительной получилось действие, где развивается тема «Война». Здесь личность переживает свою физическую целостность: Это мои глаза / Это мои ладони / Это мой рот / Это мое сердце... Манифест Рассела – Эйнштейна (1955), подписанный 11 учеными, произнесенный на сцене Н. Назиповой с мягким татарским акцентом, обнажает всю незащитность современного человека, чье бытие может обрушиться в миг. Момент, когда сцена

начинает медленно заполняться труппами, тяжело воздействует на зрителя. Внезапно обнаруживается пограничность ассоциативно-го пространства задника. Перед нами то ли лекционная аудитория, символизирующая ученых в Лондоне, то ли комбайн войны, участвующий в очередной жатве, вовлекающий в свой барабан все новые жертвы. Манифест ученых-пацифистов в конце действия смыкается, переключаясь со строками стихотворения татарского поэта-шестидесятника М. Аглямова «Не могу уйти». Обратный отсчет до боли знакомых поэтических строк пронзает душу: почему человечество превращает планету из «колыбели» в «могилу»?

Так тонко прокладывают авторы пьесы мост к «Культуре» и ее роли в жизни человечества. Зрителю больно следить за актером, танцующим в замедленном темпе татарский танец. Сколько авторской иронии в этом образе танцора в тюбетейке с этикеткой! Сколько скрытой боли слышится за мелодией народной песни «Гульджемал»... Эта Атлантида татарского духа сегодня утратила свой глубинный смысл и превращена в разменную монету, стала сродни сувенирной продукции, отвечающей плакатной сущности Сабантуев.... «Редукция» пространства особенно сильно дает о себе знать в мизансцене, в которой артист читает словарные статьи из «Толкового словаря татарского языка»... Наш язык стал бедным, нам неведомо значение многих слов, созданных нашими предками... Сокращение словарного запаса – еще одно свидетельство оскудения духовного пространства...

После спектакля творческого объединения «Алиф» «Дэрдменд» вышла статья с красноречивым названием «Как Дэрдменд 100 лет назад»: в Казани «пустили кровь» застоявшейся татарской культуре [Как Дэрдменд...]. Реформаторы татарского театрального искусства на этот раз замахнулись не на Г. Тукая, а на Дэрдменда, крупного деятеля татарской культуры, который в татарском общественном сознании, несмотря на 70 лет давления со стороны цензуры, оставался символом мужественности. Закир Рамиев – известный татарский политический деятель, внесший огромный вклад в развитие татарского общества, в разные сферы жизни татар. Т. Имамутдинов и Н. Батулла в ряде интервью признались, что это не обычный спектакль, а «манифест». Эстеты насладились искусством уникального голоса Рустема Яваева (контртенор), обыватели – видом окровавленного тела хореографа Н. Батуллы. Общество раскололось, разразился скандал...

Р. Яваев пропевал стихи Дэрдеменда под импровизации ансамбля в составе скрипки, альты и контрабаса. Музыканты исполняли в спектакле сочинение композитора Э. Низамова. Т. Имамудинов объяснил, что в спектакле сделал ставку на контртенора по двум причинам. Во-первых, это не горизонтальный тембр, а такой, который сразу выводит действие на какую-то иную вертикаль. Во-вторых, в эпоху Дэрдеменда был популярным певец-гармонист Мирфайза Бабаджанов. Тембр его голоса, по наблюдениям И.М. Газиева, отличался некоторой искусственностью, «визжащим», полуфальцетным звучанием, использованием высокой тесситуры и регистра, приближенного к тембру женских голосов [Газиев 2009: 14].

Вместо бутафорской крови создатели постановки использовали настоящую, причем человеческую. Н. Батулла во время танца пустил себе кровь и обмазался ею. Пластика создавала образ раненого зверя, пытающегося из последних сил если не порвать, то хотя бы ослабить сковывающие его путы. Казанская публика получила ещё один опыт взаимодействия с современным искусством.

К сожалению, происходящее на сцене было похоже на глумление над корневой культурой.... Если заглянуть в словарь, то легко обнаружить, что выражение «пустить кровь» употребляется в значении «наносить сильные побои, ранения; убивать». Хотя создатели спектакля и пытались убедить зрителей, что они обратились к хиджаме, лечебной процедуре из сферы личного пространства мусульманина, однако символика ритуала на сцене не отвечала внутренней природе хиджамы. «Реформаторы» вывернули татарский символ мужественности наизнанку, что в традициях постмодернизма. Присутствующие не расслышали стихотворений Дэрдеменда, зато запомнили мужчину в татарском светском костюме с голосом, похожим на женский, который возвышался над ними. «Реформаторы» явили на суд зрителей свою интерпретацию истории татарской культуры, свое видение поступательного движения татар в начале XX в.. Их не остановило, что обыватели сдержанно относятся к такой фактуре голоса, т.к. широко известно, что контртеноры исполняют партии героев-мужчин, изначально написанные для кастратов в эпоху барокко. Фотографии уверенного в себе золотопромышленника, его философские стихи вступали в противоречие с нервными конвульсиями танцовщика Н. Батуллы в спектакле.

«Реформаторы» обращались к зрителям через афишу, идею и структуру которой они позаимствовали из эпохи 1920-х годов, периода расцвета татарского футуризма. Имя Дэрдеменда, вопреки правилам переноса, в афише было разбито не по слогам, а семантически, чтобы вести диалог не с татарами-«деревенщиками», а с татарами-«глобалистами». Точкой притяжения стало сочетание *енд* (созвучное английскому слову «конец»). Танцовщик на афише был изображен с характерным отталкивающим от себя жестом. Манифест удался – «реформаторы» открыто заявили, что пришли уничтожить национальную культуру. «Кровавая метафора»: окровавленный и в одном нижнем белье танцовщик и хореограф Н. Батулла, указывающая на необходимость кардинальных реформ в области национальной культуры, вызвала бурную дискуссию и протест среди зрителей.

Таким образом, экспериментальные татарские театральные постановки Т. Имамутдинова вылились в создание эстетики, тяготеющей скорее к европейской традиции, нежели к восточной. К сожалению, создание нового театрального направления чаще выливалось в эпатаж, а не созидательную работу. Пока творческой группе «Алиф» не удастся создать самобытных татарских национальных образов на сцене из-за ориентации на хайп, т.к. эта работа требует скрупулезного изучения татарской и тюркской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Газиев И.М. Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Газиев Идрис Мударисович; [Место защиты: Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова]. Казань, 2009. 22 с.

Кашанов Р. Шамаил: танцы на стекле // URL: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/theatre/72686> (дата обращения 22.12.2019).

«Как Дэрдемнд 100 лет назад»: в Казани «пустили кровь» застоявшейся татарской культуре // URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/435774>. (дата обращения 22.12.2019).

Кровь на сцене и Тукай от глухих актеров: Туфан Имамутдинов – персона года в мире культуры // URL: https://www.business-gazeta.ru/article/451084?utm_source=from_cp. 21 декабря 2019 г. (дата обращения 22.12.2019).

Туфан Имамутдинов: «Я занимаюсь фейковым искусством» / Интервью С. Бадретдин с реж. Т. Имамутдиновым // Идел. 2019. № 1. С. 16–24.

Фёдорова И.К. Говорящие дощечки с острова Пасхи. Дешифровка. Чтение. Перевод. СПб., 2001. 382 с.

Шиммель А. Мир исламского мистицизма. М.: Алетейа, Энигма, 2000. 416 с.

ДИАЛОГ ЭТНИЧЕСКИХ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Кабдиева Сания Дуйсенхановна

*Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова
(г. Алматы, Казахстан)
saniya_art@hotmail.co.uk*

В статье анализируются постановки Казахского академического театра драмы им. М. Ауэзова «Заклятие Коркыта» литовского режиссера Й. Вайткуса, Государственного республиканского академического немецкого драматического театра «Карагоз» режиссера Н. Дубс и хореографа Ф. Бильбао (Германия), Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии «Поэма о любви» режиссера Д. Жумабаевой. Автор выявляет, как в спектаклях, основанных на традиционных сюжетах казахской культуры, национальные труппы развивают современный театральный язык. Выявляются художественные особенности сценической интерпретации этническими театрами казахской мифопоэтики, трансформации национальных архетипов, самобытность композиционной структуры, семантика костюмов в контексте традиционной картины мира казахов.

Ключевые слова: взаимодействие культур, казахский театр, национальный театр, традиции, режиссерское решение, актерское исполнение.

Dialogue of ethnic cultures in contemporary theater art of Kazakhstan

Sania D. Kabdieva

Interaction of ethnic stage cultures is an important factor in the development of modern theater art of Kazakhstan. The article examines productions of the Kazakh Academic Drama Theater named after M. Auezov “The Curse of Korkyt” by the Lithuanian director J. Vaitkus, the State Republican Academic German Drama Theater “Karagoz” directed by N. Dubs and the choreographer F. Bilbao (Germany), the State Republican Korean theater musical comedy “Love Poem” directed by D. Zhumabaeva. These performances are staged based on the traditional plots of the Kazakh culture. National troupes actively develop them modern theater language.

The best invited directors create new artistic trends that become part of the theatre art. A special world is created, reflecting the view of representatives of different cultures on the Kazakh spiritual heritage.

Examples of the mentioned productions reveal artistic features of the stage interpretation by ethnic theaters of the mythology of the Kazakh culture,

transformations of national archetypes, uniqueness of the composition structure and semantics of costumes in the context of the traditional picture of the Kazakh world.

Keywords: interaction of stage cultures, Kazakh theater, national theater, traditions, acting, stage direction.

Театральное искусство Казахстана представляет собой уникальную модель взаимодействия сценических культур разных народов: казахов, русских, немцев, корейцев, уйгуров, узбеков. Всего в стране около 70 театров, из которых свыше 20 русских, а ещё есть корейский театр – единственный за пределами корейских государств; уйгурский театр – единственный у народа, не имеющего своей государственности; немецкий театр – единственный в Азии. Самый молодой – узбекский. Остальные – казахские.

У этих национальных театров разная история, свои культурные особенности. Однако все они развиваются во взаимодействии и сотрудничестве. В национальных театрах ставится драматургия на родном языке и переводная, постановщиками являются как свои, так и приглашенные режиссеры. Некоторые труппы – смешанные, в них работают актеры разных национальностей. Поэтому диалог этнических сценических культур является важным фактором развития современного театрального процесса в Казахстане.

Работая в национальных театрах, режиссеры стараются сохранять связь сценического искусства с корнями, с духовным наследием. Традиционная культура органично вписалась в структуру новых режиссерских решений, повлияла на дальнейшую эволюцию театрального мышления, сценической выразительности. В спектаклях часто используются обряды и ритуалы как игровая основа сценического действия.

Наиболее яркими образцами взаимодействия культур стали постановки Казахского академического театра драмы им. М. Ауэзова «Заклятие Коркыта» литовского режиссера Й. Вайткуса, Государственного республиканского академического немецкого драматического театра «Карагоз» режиссера Н. Дубс, Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии «Поэма о любви» режиссера Д. Жумабаевой. В спектаклях, основанных на традиционных сюжетах казахской культуры, национальные труппы активно развивают современный театральный язык.

В 2014 году режиссер из Литвы Йонас Вайткус поставил в Казахском академическом театре драмы им. М. Ауэзова (г. Алматы) драматическую поэму Иран-Гайыпа «Заклятие Коркыта». В основе произведения – легенда о герое эпоса тюркских народов Коркыте [Валиханов 1984: 285]. Он был сказителем, поэтом, музыкантом, шаманом, странствовавшим долгие годы в поисках бессмертия. После многолетних скитаний Коркыт создал музыкальный инструмент – *кобыз* и пришел к пониманию, что вечную жизнь можно обрести только в творчестве.

Ранее сценическое прочтение этого сюжета казахстанскими постановщиками в основном представляло собой этнографические, фольклорные или притчевые интерпретации режиссеров. Артисты, подчеркивая возраст и мудрость героя, играли Коркыта много видевшим и много знавшим седобородым старцем с размеренной речью, степенными движениями. Пройдя длинный жизненный путь, он подводил итоги. Сложный многословный поэтический текст произносился торжественно, с пафосом. Коркыт был одет в чапан – национальную мужскую верхнюю одежду.

Й. Вайткус объединил пространственно-временную протяжённость преданий о Коркыте, повествовательную структуру эпоса и образную насыщенность поэмы. Его режиссерское воплощение основано на метафорическом решении пространства и монологическом принципе моделирования сценического действия. Слово приобрело дополнительный философский и художественный объём. Параллельно тексту автора на сцене получил развитие художественный текст спектакля.

Персонажи представляли собой не психологически проработанные характеры, а архетипы: мать, отец, жена, правитель. В сценическом действии принимали участие и олицетворенные образы природы: утёс, дерево, лебеди, журавли. Каждый из них являлся «обобщением и неразвернутым знаком» [Лосев 1995: 248]. Соответственно в основе драматургического материала лежал не частный, а универсальный конфликт.

Поэма выстроена как чередование пространственных философско-поэтических монологов Коркыта и его диалогов с природой, птицами, смертью и другими персонажами. Речь героя наполнена глубокими размышлениями о поиске предназначения. Осознавая быстротечность жизни, Коркыт маялся и искал ответы на главные вопросы человеческого существования. На этом пути он познавал мир и самого себя.

В начале спектакля на огромном экране автор поэмы «Заключение Коркыта», лёжа в больничной палате, как на смертном одре, глубокомысленно рассуждал о бренности земного существования, уподобляя себя главному герою, соединяя эпическое наследие и современность. Далее экран использовался для демонстрации лирических сцен Коркыта и его жены Сарын, изображения бога Тенгри, правителя Кагана.

Само сценическое пространство разделено по кинематографическому принципу на три плана: общий – все, что происходит на экране, средний – все, с кем встречается Коркыт, крупный – сам Коркыт. Соединение изображений на экране и сценического действия создавало дополнительную внутреннюю драматургию. То казалось, что весь экран заполнен молекулами, увеличенными в миллионы раз, а потом выяснялось, что это паломники, снятые сверху общим планом, движущиеся к священной цели. То волны бушующего моря напоминали мыслящий океан из фильма А. Тарковского «Солярис». Визуальный ряд доминировал в спектакле и был выстроен на сопоставлении истории Коркыта и человечества.

Задрапированный прозрачной черной тканью большой куб опускался над сценой таким образом, что вокруг него оставалось мало пространства. Поэтому возникало ощущение, что Коркыту настолько трудно в этом мире, что физически тяжело дышать.

В сценографии на металлической конструкции изображены *шанырак* (верхняя часть юрты), тамга (графический знак), по которой можно определить из какого рода и из каких земель человек. И хотя в спектакле место действия географически не конкретизировано, эти символы включали просторы казахских степей в территорию действия.

Пространство сцены в постановке определялось еще и вертикалью мифологической модели трёхуровневого мира: нижний (подземный) мир, срединный (земной) и верхний (небесный). Коркыт появлялся, спускаясь сверху на лодке. Выполненная в виде остова – в стиле условного решения, она воспринималась как метафора перехода из одного мира в другой. Образ соединял три части мироздания.

Опрокидывая лодку, Коркыта буквально выбрасывала в профанный мир группа мужчин в черном. Потом они оборачивались журавлями – проводниками в нижний мир в соответствии с шаманской символикой. По тексту поэмы – это журавли, но по художественно-

му решению, по внешнему облику: маленькие черные шапочки и острые бородки, черные одежды, похожие на крылья, – они больше напоминали воинственных и агрессивных воронов. В картине мира казахов эти птицы являются медиаторами между жизнью и смертью, между средним и нижним мирами. Таким образом, изначально режиссер настраивал зрителя на иносказания, а не иллюзию подлинности. В подобном аспекте Коркыт – философско-поэтический символ представлений автора о поисках и служении идее.

Герой спектакля определял свой мир так: «Природа – мать, поэзия – нектар». Он понимал язык птиц и растений, вел беседы с Утесом и Древом Шыргай. Вокруг были и мифические персонажи с бубнами, с масками на головах, поверх которых возвышались рога буйволов и головы тотемных животных.

Светлое начало в спектакле представляли девушки-лебеди. В стилизованных одеждах, лишенных национально-конкретной принадлежности, в шапочках с лебедиными перьями, они вереницей перебегали по сцене в ритме плавного танца, траектория которого образовывала причудливый узор. А когда «лебеди» взбегали вверх по наклонным плоскостям, расположенным по периметру сцены, казалось, что стая птиц взмлет в небо. Воспроизводимая ими имитация курлыкканья сливалась со звуками музыки, в которой композитор А. Мартинайтис органично соединил стилизованные казахские мотивы, современную музыку и завораживающие звуки кобыза.

Роль Коркыта в спектакле исполнил артист Дулыга Акмолда. Его игра отличалась глубокой внутренней наполненностью, сложной психофизикой, интеллектом, необычайной пластичностью, виртуозными модуляциями голоса, масштабом личности. Мощная энергия и сила эмоций актера заполняли все пространство сцены. Вместо национального костюма, по которому обычно зрителем считывается информация о статусе персонажа, Коркыт в этом спектакле одет в длинную рубашку и штаны из простого сукна. На голове – мужская косичка *байдалышаи*, которая по тенгрианским поверьям сохраняет силу и дух. С шеи на веревке в качестве оберега свисала баранья лопатка, символизовавшая защиту небес и приближенность к верхнему миру.

Индивидуалист Коркыт воспринимал свою смертность как несовершенство личности, поэтому в поисках бессмертия отправился в долгий путь. Однако куда бы он ни пошел, везде встречал смерть: в лесу, в степи, в горах. Сетуя на то, что каждый возомнил

себя Богом, Коркыт удалился от общества людей. Уединившись и бросив вызов богу Тенгри, Коркыт сам стал считать себя выше порядка, установленного небесными силами. Утёс и Дерево Шыргай пытались остановить его от необдуманных поступков, напоминая, что гордыня – это грех.

В конце концов Коркыт признал верховенство бога Тенгри, пообещавшего сделать его бессмертным, если найдется человек, готовый отдать свою душу за него. Однако никто не пожелал умереть вместо него: ни мать, ни отец, ни друг, ни возлюбленная. Только беременная жена Сарын выразила готовность принять смерть вместо мужа. В юном возрасте она полюбила Коркыта, услышав его музыку, звуки кобыза, который своим звучанием воплощает «космос кочевника» [Аманов 2002: 114]. Образ Сарын заключал в себе и символическое значение. Так назывался один из образцов казахского раннего музыкального фольклора, поэтому в постановке Сарын олицетворяла гармонизирующее начало.

Узнав о том, что у него скоро родится сын, и увидев готовность жены пожертвовать собой, Коркыт решил отдать Тенгри собственную душу. Повесть завершалась смертью героя. Сутки напролет он играл на кобызе, но как только заснул от усталости, погиб от укуса змеи (в архаических мифологиях соединявшей небо и землю). Суд высших сил восстановил порядок ценой гибели героя [Воглер 2015: 145]. Провожая мужа в иной мир, Сарын из своего головного убора *кимешек* разворачивала три широкие полосы ткани, необходимые для обряда погребения. Ангел смерти Азраил накрывал их сверху черными полотнищами.

Путь, который преодолел Коркыт в попытках самоопределения, многое изменил в его сознании. Остаться в памяти людей ему помогла музыка. В созданном им кобызе сдвоенное строение резонатора и две струны соответствовали тенгрианскому мировосприятию кочевников, где небо-отец и мать-земля. По поверью кобыза необходимо делать только из цельного куска дерева, чтобы сохранить и выразить его душу. Он воспринимался как ритуальный, сакральный инструмент, а густой тембр помогал шаманам – *баксы* общаться с духами предков, *арухами*. Богатство музыкальной выразительности позволяет извлекать из кобызы палитру звуков степи: пение разнообразных птиц, лай, вой, рычание и другие звуки животных.

В спектакле «Заключение Коркыта» режиссер Й. Вайткус использовал средства выразительности драматического театра, живо-

писные пластические сцены, богатую и разнообразную звуковую палитру, красочную декоративность костюмов, приемы экранных искусств. Спектакль наполнен сложными метафорами, медитативным аудиорядом, визуальными эффектами, стилизацией ритуального действия.

Республиканский немецкий драматический театр (РНДТ) в Алматы тяготеет к работе в эстетике современного актуального европейского искусства. Режиссер труппы Наташа Дубс и хореограф Флориан Бильбао (Берлин) в постановке казахской классики – пьесы М. Ауэзова «Карагоз» соединили «читку» пьесы как жанр с элементами танцевального театра. Значительно сократив драматический текст, всю выразительную силу спектакля они перенесли на пластическое решение.

Традиционно в казахском театре этот классический сюжет разыгрывался на сцене как история о трагической любви красавицы Карагоз и поэта Сырыма, обреченной из-за их близкого родства. Третьим лишним здесь был Нарша, женившийся на Карагоз и отвергнутый ею. Романтически возвышенные герои противопоставлялись обществу, установления которого приводили к трагическому финалу: Карагоз сходила с ума и умирала.

В режиссерском решении Н. Дубс опирается на систему «эпического театра» Б. Брехта. Определяя главной проблему выбора, она исследует контекст, механизм социального явления. Конфликт между чувством и долгом разворачивается в обществе, где все строго регламентировано, и каждый должен выполнять свои обязанности, где долг превыше всего. Немецкий спектакль о том, что человек имеет право самостоятельно выбирать приоритеты в своей судьбе, иначе он погибает как личность, выполняя лишь полагающиеся социальные функции.

По сравнению с текстом пьесы в постановке оставлены только ключевые сцены. Каждая начинается с произносимого монолога или диалога, потом сопровождается танцем и завершается обсуждением и комментариями самих актеров. При этом перед зрителями одновременно выступают два исполнителя роли – в танце и в драматической сцене. Из основных персонажей пьесы действуют лишь четверо: Карагоз, Нарша, Сырым и бабушка Карагоз – Моржан. И мужчины, и женщины одеты в унифицированные длинные свободного покроя платья, графическое изображение которых напоминает треугольник – символ близости к верхнему миру. Только

у основных героев костюмы выделяются цветом: белый у Карагоз, синий у Сырыма, красный у Нарши.

В самом начале на сцене в огромном коконе в форме яйца (символ перехода из небытия в бытие) в полной тишине появляются все персонажи. Один из них, робко озираясь, выбирается наружу, ползая по кокону подобно насекомому. Вырвавшись на свободу, он удаляется. В этот момент внутри конструкции персонажи начинают громко разговаривать и расходиться в разные стороны. Кокон остается все время на сцене как напоминание о несвободе, о том, что все связаны предписаниями и общепринятыми правилами.

В первой совместной сцене Карагоз (Т. Талгат) и Сырыма (Д. Хольцман) артисты стоят перед попитрами и читают с листа текст диалога из пьесы на немецком языке. На экране высвечиваются субтитры перевода. В это время под звуки экспрессивной мелодии вторая исполнительница роли исполняет чувственный танец, передавая переживания Карагоз. Это – своеобразная пластическая иллюстрация озвученного артистами текста. Актеры, играющие Карагоз и Сырыма, начинают обсуждать ситуацию, правильно ли поступила героиня.

Работая в эстетике театра Б. Брехта, Н. Дубс ставит задачей вызвать у зрителя не столько сочувствие, сколько соразмышление. Режиссер использует «эффект очуждения» как способ показать событие с неожиданной стороны [Брехт 1965: 218–220], дистанцию между артистом и образом и отношение исполнителя к персонажу [Барбой 1988: 117–118; Брук 1996: 93], разрушая стереотип восприятия.

В спектакле язык тела выразительней речи. Танцевальная партия решена в стиле модерн. В начале XX века это направление утверждало себя, отказываясь от установленных канонов, создавая новую хореографическую лексику, передавая тончайшие душевные переживания.

Следуя известному тезису Пины Бауш о том, что в танце важнее не то, как люди двигаются, а то, что ими движет, режиссер и хореограф пытаются найти причины и мотивы поступков своих героев. Именно в танце, в движении персонажи обретают свободу. Особенно ярко это проявляется в сцене проводов невесты. Исполнение казахской свадебной обрядовой песни «Жар-жар» сопровождается ритмичным танцем, под речитатив Сырыма на немецком языке. Легкие девушки в ярких платьях, бегают и танцуют босиком. Их

движения размашисты и ничем не ограничены, им вольно дышится. Слышны переливы смеха. Но появление бабушки Моржан (И. Абдульманова), возглавляющей род, все меняет. Она – воплощение четко социально регламентированного общества, в котором главное – соблюдение традиций и обычаев, социальных норм и правил.

В сцене, когда Моржан велит Сырымму оставить Карагоз в покое, меняется атмосфера действия. Все начинают тревожно бегать в танце, вытирая подолом длинных платьев пол. В движениях актеров появляются смятение и беспокойство. Моржан демонстрирует свою власть, указывая, кому что делать. Артисты выстраиваются в цепочку друг за другом, держась за волосы впереди стоящего, затем образуют круг. Их пластика напоминает движения птиц, летящих стаей без права отклониться от заданной траектории.

Смешение живой музыки и записей, современной и исполненной на традиционном кобызе (на инструменте почти все сценическое действие играет актриса Ю. Тейфель), включение в партитуру звуков природы, – все это создает оригинальную музыкальную драматургию.

Танцевальные партии в спектакле «Карагоз» выполняют функцию брехтовских зонгов (песенных партий), в которых четко и эмоционально переданы мысли автора. В то время как Нарша (А. Алмазов) и Сырым (Д. Хольцман) выясняют отношения, в глубине сцены другие два исполнителя этих ролей танцуют с Карагоз. Длинная красная ткань, которая покрывает девушку, выражает накал страсти, ее драматические чувства. В экспрессивном танце Карагоз сконцентрированы ее внутренние переживания. А когда в движении ткань обтягивает ее лицо, то сквозь нее проступает выражение страдания, и лик превращается в красную мученическую маску.

В очередной сцене Д. Хольцман комментирует действия своего героя, выявляя дистанцию между персонажем и актером, недоумевая, почему тот не увез Карагоз. После того, как Карагоз сходит с ума, он рассуждает о произошедшем с точки зрения современного человека. В таких сценах актер больше напоминает резонера, выражающего в соответствии с амплуа точку зрения автора, в данном случае режиссера.

На могиле Карагоз Сырым говорит о том, что его единственное желание – уснуть навеки, потому что жизнь без любимой для него – невыносимое бремя. Во сне ему является Карагоз. Она просит его вспомнить о своем поэтическом даре и рассказать всем их

трагическую историю. Финальный монолог Сырыма полон горечи и экспрессии. В то время, как он его произносит, все актеры возвращаются в кокон.

«Карагоз» в немецком театре кардинально отличается от канонических казахских интерпретаций, которым присущи исповедальность и сопереживание героям. Высокохудожественный текст национальной классики несопоставим с комментариями актеров, не очень четко сформулированными, претендующими внести в спектакль дискуссионный момент и способствовать формированию критического восприятия у зрителей.

С традиционной точки зрения подобное решение постановки, принципиальное для режиссера, лишает спектакль скрытого смысла, подтекста из-за приема открытого высказывания, дискуссионности и прямолинейности. Однако рационализм и рассудочность тех сцен, где текст читается, восполняется эмоциями и чувственностью пластической партитуры.

«Карагоз» Н. Дубс четко вписывается в художественный стиль Республиканского немецкого драматического театра с его стремлением актуализировать классику и развивать в репертуаре линию Б. Брехта.

Интересным получился опыт обращения к казахской классике Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии (г. Алматы). Режиссер Д.Жумабаева поставила «Поэму о любви» Г.Мусрепова, написанную на основе эпоса XIII–XIV веков.

Когда-то два друга Сарыбай и Карабай обручили своих детей до их рождения и дали клятву их поженить. Сарыбай умер. Спустя семнадцать лет, прежде никогда не видевшиеся, Козы-Корпеш и Баян-Сулу случайно встретились и полюбили друг друга. Однако отец Баян – Карабай изменил свое решение и обещал свою дочь в жены Кодару. Печальная история завершается гибелью молодых.

Как и в постановке «Карагоз», текст пьесы сильно сокращен, а на первый план вышли визуальный ряд и экспрессивное пластическое решение. Режиссеру удалось уйти от традиционной иллюстративности, расставив акценты метафорами. На сцене – природа как естественная среда обитания: заросли камыша, камни, колодец с водой. Сценография напоминает корейскую живопись Южной школы: монохром, энергичные линии и тонкие оттенки красок.

Словно старинный корейский пейзаж создан художником в колористике казахской степи.

Часть пространства сцены заполняют свисающие сверху одеяла – *корпе*, неотъемлемый атрибут традиционного убранства юрты. С их помощью в спектакле изображаются предгорья, где живет главный герой Козы-Корпеш (Б. Югай), ими его возлюбленная Баян-Сулу (Н. Ли) отбивается от навязчивого Кодара (А. Махпиров), в них, как в саван, в финале заворачивают погибшего Козы. Мизансцены очень выразительны и в то же время лаконичны. В них среда обитания героев не воспроизводится, а обозначается деталями.

В аудиопартитуре корейские мотивы гармонично вплетаются в повествование казахского сюжета, однако преобладает звучание древнего казахского духового музыкального инструмента *сазсырнай*. Он олицетворяет четыре первоосновы мира: землю (делается из глины), воду (руки мастера должны быть смочены в воде), огонь (обжигается) и воздух (музыка разносится ветром по степи). Кроме того, овальная форма *сазсырнай* символизирует яйцо – символ зарождения жизни.

Традиционно при постановке пьесы Г. Мусрепова причиной бед влюбленных были либо жадность Карабая-отца Баян, либо хитрость злодея Жантыка, либо вероломство претендента на руку Баян – жестокого Кодара. Режиссерскому прочтению Д. Жумабаевой оказался ближе мифологический аспект с его символикой, архетипами и прямыми противопоставлениями. Соответственно зритель видит не сценическую иллюстрацию, а выражение сущности явлений и чувств.

Для постановщика особое значение приобретает предыстория. Еще до рождения Баян-Сулу и Козы-Корпеша по вине их отцов была убита олениха, которая должна была родить детеныша. Трагическая история получает интерпретацию возмездия. В отличие от пьесы в спектакле на сцене появляется олениха, в образе которой выступает актриса в серебристой шапочке с рогами, украшенными колокольчиками. Движения ее полны грации и красоты. У многих народов олень – это символ благородства. Его рога похожи на ветви деревьев, поэтому этот образ часто связывают с Древом Жизни, соединяющим мир земной и мир небесный. Прежде олени рога украшали и головы корейских шаманских жриц, чье мастерство является важной частью корейского наследия.

Сдержанность и созерцательность, свойственные корейской культуре, отражаются и в актерском исполнении. Тем не менее, накапливаемые эмоции в определенный момент прорываются наружу и взрывают плавно текущее сценическое действие, как например, в сцене поединка Козы и Кодара, когда они перекатывают по сцене настоящие огромные камни, грохот которых словно сотрясает мироздание. А трагический темперамент А. Пяк в роли Макпал, оплакивающей убитого сына, можно сравнить с мощью таланта выдающейся казахской актрисы С. Майкановой, которой было свойственно открытое сильное выражение чувств.

Таким образом, художественные особенности сценической интерпретации этническими театрами мифопоэтики казахской культуры, самобытность композиционной структуры выразились в метафорическом решении «Заклятия Коркыта», в новом театральном ракурсе мифологической структуры казахского эпоса; в комбинации элементов эпического театра Брехта с модерн-балетом в «Карагоз»; в сочетании завораживающей утонченной пластики Востока и современной хореографии в «Поэме о любви».

В рассмотренных спектаклях взаимодействие метафор и знаков разных структурных уровней создает своеобразный игровой эффект, способствуя рождению новых смыслов, возникновению интертекстуальности, раздвигающей рамки семантических значений. Соответственно трансформированные архетипы национальной культуры приобретают дополнительный объем.

Новые художественные веяния, привносимые в национальные труппы лучшими приглашенными режиссерами, органично вписываются в искусство театра и становятся его частью. Создается особый мир, отражающий взгляд представителей разных культур на казахское духовное наследие. Помимо эпических принципов моделирования пространства и времени он включает в «текст» спектакля семантику образов традиционных систем Востока и Запада и способствует поиску актерами особого способа сценического существования.

Диалог этнических культур оказывает значительное влияние на изменение траектории развития современного театрального искусства Казахстана и ведет к его синхронизации с мировым театральным процессом.

ЛИТЕРАТУРА

Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.

Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.

Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5.

Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб., М.: МДТ, АРТ, 1996.

Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984.

Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.

УДК 792.28+069.124

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ОПЫТ РАБОТЫ АРХИТЕКТУРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ «СЕМЕНКОВО»

Мухин Дмитрий Александрович

заведующий научно-экспозиционным отделом музея «Семенково»

В 2017 году в Архитектурно-этнографическом музее Вологодской области («Семенково») был поставлен антропологический спектакль «Родная мать». Он одновременно стал художественным представлением, научным высказыванием и приглашением к дискуссии. В основу спектакля легли архивные материалы 1891 г. Автор статьи анализирует научную и художественную составляющие этого спектакля и приходит к выводу, что в целом антропологические спектакли в музее расширяют представления зрителей о традиционной культуре, формируют эмоциональную связь с прошлым и наводят на размышления о современном состоянии семейных отношений.

Ключевые слова: антропологический театр, музей, крестьянская повседневность.

Anthropological theatre: experience of the Vologda Open Air Museum of Architecture and Ethnography “Semenkovo”

Dmitry A. Mukhin

In 2017, an anthropological performance “Native Mother” was staged in the Vologda Open-air museum (“Semenkovo”). It became an artistic presentation, a scientific statement and an invitation to discussion. The performance was

based on archival materials from 1891. At first glance, they speak about a serious conflict in the family of Dudnikov from the Torshevo village of Vologda province: the mother complained that the son refused to feed her, the son claimed that the mother was stealing from him. However, the study of the case showed that it is much more complex and reflects very important aspects of peasant daily life. The issue of family relations provided an opportunity not only to tell about the story that took place more than 120 years ago, but also to ask questions to the modern viewer. The performance expands the audience 's perceptions of traditional culture, forms an emotional connection with the past and leads to reflection on the modern condition of family relations. Anthropological performance is not just a follow-up to a separate historical or ethnographic source, but an attempt to comprehensively include the plot in the age studied. Heroes resorted to traditional peasant forms of conflict resolution through mediation of public institutions and traditional family division procedure, etc. The artistic component is no less important than the scientific component. A bright and adequate stage solution makes complex scientific problems understandable. But the ethnographic component is also an integral part of the production. The creation of an anthropological performance is a complex compromise of artistic and scientific positions.

Keywords: anthropological performance, Museum, Peasant everyday life.

В 2017 году в рамках реализации проекта «Право на судьбу», победителя XIII грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина в Архитектурно-этнографическом музее Вологодской области «Семенково» был создан антропологический театр.

Антропологический театр в музее «Семенково» – это попытка сценического воплощения реконструкции истории жизни конкретных крестьянских семей, основанная на исследовании архивных документов. Обращение к такой форме позволяет приблизиться к решению ряда проблем, стоящих сегодня перед этнографическим музеем. Во-первых, проблемы экзотизации представляемой культуры. Традиционно маркерами культуры становятся исключительно наиболее отличные от сегодняшней действительности компоненты: обряды, фольклор, костюм и т.д. В результате формируется граница между «народной культурой» и современным обществом, культура даже своего народа прочитывается как чужая и экзотичная. Во-вторых, проблемы эстетизации культуры. При демонстрации образцов традиционной культуры акцентируется наиболее яркая праздничная обрядность. В результате происходит смещение акцентов в направлении ярких и эстетически

привлекательных элементов культуры, а музей представляется преимущественно как территория праздника, не работающего с актуальной современной проблематикой.

В-третьих, традиционная культура представляется обезличенной, а члены общины – как люди, проживающие практически идентичный стандартный жизненный сценарий. Обращение к личным крестьянским историям позволяет увидеть индивидуальные жизненные ситуации, обратиться к проблеме неоднозначных личных отношений, понятных и актуальных с точки зрения сегодняшнего дня.

В 2017 г. в Архитектурно-этнографическом музее Вологодской области «Семенково» был поставлен спектакль «Родная мать». В основу сценария легла история из жизни семьи Дудниковых из деревни Торшеево Дымковско-Дмитриевского общества Трегубовской волости Устюгского уезда Вологодской губернии. Михаил Власов Дудников в заявлении от 2 сентября 1891 г. ответил на обвинения матери [ВЦА. Ф. 200. Оп. 1. Д. 1995. Л. 377–378 об.]. Анна Николаева Дудникова ранее подала в волостной суд прошение, требуя с сына Михаила хлебную посылку для своего прокормления, то есть регулярного предоставления фиксированного количества хлеба.

Почему для реконструкции выбран именно этот документ? Он крайне любопытен и открывает широкие возможности для исследовательской работы. На первый взгляд документ состоит из противоречий. Мать требовала зерно для пропитания, фактически не имея возможности готовить, не имея даже собственной печи и питаясь у сыновей. При этом суд постановил, что в дополнительном прокормлении она не нуждается. Михаил называл себя «бедным», при этом не требовал возвращения унесенного у него матерью имущества на немалую для крестьян сумму в 20 рублей. Говоря проще, сын не кормил ворующую у него мать, но суд решил, что кормить ее и не требуется, да и возвращать украденное не нужно. Тогда о чем же это судебное дело?

Перед нами четыре листа архивного дела, которые нельзя воспринимать буквально, а несказанное, сквозящее между строк, в них значит не менее, чем сам текст документа. Работа над сценарием антропологического спектакля – это попытка дешифровать документ, дать объяснения всем противоречиям, предположить, какие мотивы двигали людьми на разных этапах развития семейной ситуации. Для решения этой задачи необходимо рассмотрение ситуации в общем

контексте крестьянской повседневности с использованием аналогичных архивных дел, этнографических описаний и т.д.

В попытке художественной интерпретации документов крестьянского происхождения есть ряд сложных аспектов. Документы писались с определенными целями и в определенной стилистике. Как отмечает Э.М. Вернер на материале прошений, подававшихся в 1905 году на имя Николая II, Государственной думы и ее депутатов, крестьяне прекрасно представляли, кому и каким образом нужно писать прошения. В результате «впечатление крайней нужды и отчаянья всегда передавалось получателям, как будто определенный уровень трудностей был необходим, чтобы обратиться за помощью со стороны» [Вернер 1996: 196]. Это замечание во многом актуально и для прошений, подававшихся в инстанции других уровней. Так, например, Михаил Дудников называл себя бедным крестьянином, но не требовал возврата вынесенного из его дома матерью имущества, стоимостью более 20 рублей [ВЦА. Ф. 200. Оп. 1. Д. 1995. Л. 377–378 об.].

Невозможность использования непосредственно текста источника в художественной интерпретации также диктуется тем, что сам документ писался своеобразным канцелярско-крестьянским языком, невозможным в повседневной речи. «Несмотря на все сии неправильные действия моей матери в отношении меня, я и на будущее время, хотя и по причине моей бедности вследствие многочисленности моего малолетнего семейства и не имею возможности давать отдельной отсыпи для матери, но вполне повинуюсь Закону Божьему и Гражданскому, обязываюсь по моим средствам пополам с братом пропитывать мою мать», – говорится в крестьянском прошении [ВЦА. Ф. 200. Оп. 1. Д. 1995. Л. 378 об.]. Таким образом, использование непосредственно текста источника может приводить не к более достоверному, а утрированному изображению повседневности.

Результатом серьезной исследовательской работы стала пьеса, которая раскрывает актуальные и сегодня проблемы, с которыми сталкивается огромное количество семей. Мать не может принять, что ее дети повзрослели и хотят жить самостоятельно; братья во время семейного раздела делят между собой родительское имущество, а после этого рвут все взаимоотношения, не общаясь годами; мать, пытаясь помогать беднеющему сыну, находит единственный вариант – начинает выносить вещи из дома более успешного сына.

Перед зрителями разыгрывается спектакль про неоднозначные отношения в северной русской деревне конца XIX в. Конфликты разрешаются посредством традиционных институтов: через сельский сход и при посредничестве сельского старосты. Маркеры соответствующей эпохи играют важную роль в воздействии на посетителя. В этом отношении огромную роль приобретает временная и культурная граница: история, которую показывает театр, происходила более века назад в вологодской деревне. И такая дистанция делает этот пример нейтральным и неназидательным, но позволяющим задуматься не только над исторической перспективой, но и над сегодняшними отношениями в семье и обществе. В результате, в обсуждениях после спектакля зрители намного больше говорят о современных проблемах, о своих родственниках и знакомых, оказавшихся в похожих ситуациях. Достоверность истории, неоднозначное поведение героев пьесы увеличивают эффект, становятся важной зацепкой для рефлексии о современных взаимоотношениях.

Спектакль был поставлен музеем «Семенково» в сотрудничестве с молодежным экспериментальным театром-студией «Сонет» (г. Вологда). От театра в проекте участвовали режиссер Ольга Бороздина и актриса, сыгравшая главную роль матери Анны Дудниковой, Любовь Губернаторова.

Формирование совместного музейно-театрального продукта оказалось сложным процессом, требующим полного взаимодействия и взаимопонимания. Необходимо было создать яркое сценическое воплощение, не теряя при этом этнографической и исторической достоверности. В этом процессе позиции музея и театра не всегда совпадали. На согласование сценария ушло несколько месяцев: музей корректировал режиссерские решения, выходящие за пределы этнографической реальности, сценарий при этом активно дорабатывался по ходу постановки для максимального раскрытия образов персонажей.

Для демонстрации спектаклей в рамках реализации проекта «Право на судьбу» на повети (большое пространство в крестьянском доме для хранения сена) дома М.Н. Попова, перевезенного в музей из д. Ивановской Нюксенского района Вологодской области, было создано театральное пространство: зрительный зал на 45–50 человек, сцена с театральным светом, позволяющим использовать различные свето-цветовые решения, занавесом и кулисами. До 2019 г. все спектакли проходили только на этой площадке.

В июне 2019 г. состоялся первый выезд в Москву. Спектакль «Родная мать» стал участником фестиваля «THEATRUM-2019», организованного Благотворительным фондом В. Потанина и «Институтом театра» – образовательным проектом фестиваля «Золотая маска». Фестиваль показал, что спектакль имеет гастрольные перспективы.

Следующим этапом работы антропологического театра стал спектакль «Жених», премьера которого состоялась 29 июня 2019 г. В основе спектакля также лежит реальная крестьянская история – он основан на объявлении братьев Фоки и Луки Епифановых-Мениковых 1906 г. из Богородской волости Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии. Спектакль посвящен самому распространенному этнографическому сюжету – свадьбе, но подходит к ней с неожиданной стороны.

Братья в своем не очень грамотном объявлении сообщали: «Дошло до сведения нашего что мачеха наша Акилина Александрова Меникова хотя состоящая ныне в отдельном хозяйстве намеревается водить в дом свой на свой дочь соседственного крестьянина Алексея Никитина Макарова предоставлением ему все свое имущество». Поэтому Фока и Лука писали: «Покорнее просим мачеху нашу отказать без согласия нашего от таковой поступки» [НАРК. Ф. 39. Оп. 1. Д. 462. Л 3–4]. Объявление должно было стать основанием для сбора схода, который и должен был принять решение.

Приговор схода по этому вопросу выявить не удалось, но неизвестность окончательного решения стала важным компонентом спектакля. Роль схода играют зрители, а их решение, за неимением другого, становится окончательным.

В спектакле не предпринимается попытка реконструкции схода как такового. Даже наблюдатели в конце XIX века описывали его как совершенно непонятный для человека, не погруженного в культуру. Н.Н. Златовратский, в художественной манере описывая сельский сход, отмечал: «Вот таким, по-видимому, совершенно бестолковым набором слов представляется мужицкая сходка “свежему человеку”, не знающему самых мелочных, обыденных подробностей деревенской злобы дня» [Златовратский 1987: 275]. В 1887 году К. Головин писал: «Здесь, на этом бесформенном сходе, которого не ведает закон, решаются все малые и великие дела общинного хозяйства» [Головин 188: 32].

О чем получился спектакль? То ли о выборе, то ли о выборах. Собственно жених на сцене не появляется, причем ни один из всех

рассматриваемых. Возможно, самая важная часть спектакля – это своеобразные «выборы». «Сход – это было самое сложное», – признавались зрители. В последней части спектакля от зрителей требуется поднять руку и принять решение, которое определит дальнейшую жизнь людей, которые сейчас сидят напротив и смотрят на тебя. Оказалось, что решить здесь и сейчас судьбы людей крайне сложно, и это требует максимального погружения. Зрители во время обсуждения задают десятки вопросов, чтобы понять различные аспекты ситуации. В результате статусы приемыша и домохозяйки, социальная структура деревни, особенности границ крестьянской семьи и другие сложные вопросы становятся важными для зрителей, требуют обсуждения и понимания.

Намного яснее становится и роль крестьянских сходов, которые не могли отказаться от рассмотрения огромного количества вопросов, какими бы сложными и болезненными они не были. Сход не мог отказаться рассматривать вопросы, если они касались интересов нескольких семей, даже если безболезненного решения для всех просто не существовало. Через такое персональное погружение зрители понимают, что от решения, эмоционального, не всегда идеального, принятого через крик, зависело все, вся дальнейшая жизнь, а не только поведение актеров на сцене.

Театральный критик Кристина Матвиенко заметила: «В этом есть нечто настоящее, что связано, может быть, с неактерской природой участников спектакля, а может, с тем, что сюжет – это реальная история. Интересно и то, что финал открытый – это заставляет думать. Это настолько обаятельно, что может быть и отдельным художественным впечатлением. Нас не скучно обучали чему-то, а показывали, как это было в жизни. Спектакль – хороший пример того, как театр может эмоционально оживлять то, что, казалось бы, давно ушло» [Гришина 2019].

Все главные роли в спектакле играют волонтеры музея. Это люди из разных сфер: кадастровый инженер, менеджер по продажам, воспитатель детского сада, аниматор детского центра, пенсионеры и т.д. Все волонтеры в 2017 г. в рамках проекта «Право на судьбу» прошли «Школу музейной интерпретации» – комплекс теоретических и практических занятий по этнографии и истории деревни, фольклору, актерскому мастерству, сценической речи и т.д. Автором сценария и режиссером выступил заведующий научно-экспозиционным отделом музея «Семенково» Дмитрий Мухин.

Антропологический театр – это сложный путь для музея, который требует изменения повседневной деятельности музея. Но это – и возможность на новом эмоциональном уровне обратиться к посетителю, сделать через непростые, но понятные современному зрителю вопросы сделать этнографическую действительность актуальной в контексте сегодняшнего дня.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

ВЦА. Ф. 200. Оп. 1. Д. 1995. Переписка с чиновником по крестьянским делам 2 участка Устюгского уезда о рассмотрении прошений крестьян. 1890–1891.

НАРК. Ф. 39. Оп. 1. Д. 462. Переписка с Земской управой о земских собраниях. 1906.

Вернер Э.М. Почему крестьяне подавали прошения, и почему не следует воспринимать их буквально. По материалам Юрьевского уезда Владимирской губернии во время революции 1905 года // Менталитет и аграрное развитие России (XIX–XX вв.): Материалы междунар. конф., Москва, 14–15 июня 1994 г. / отв. ред.: В.П. Данилов, Л.В. Милов. М.: Росспэн, 1996. С. 194–207.

Головин К. Сельская община в литературе и действительности. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1887.

Гришина С. «Что мне теперь, своей жизнью не жить?..» Премьера спектакля «Жених» прошла в музее «Семёново». 2 июля 2019 г. // <http://cultinfo.ru/news/2019/7/what-now-my-life-is-not-to-live-premiere-of-brideg> [Дата доступа: 30.01.2020].

Златовратский Н.Н. Деревенские будни (Очерки крестьянской общины) // Письма из деревни: очерки о крестьянстве в России второй половины XIX века / сост. Ю.В. Лебедев. М.: Современник, 1987.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЦА – Великоустюгский центральный архив.

НАРК – Национальный архив республики Коми.

УДК 394.3

АЙНСКИЙ ТАНЕЦ: ВОЗРОЖДЕНИЕ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРАДИЦИИ

Осипова Марина Викторовна

Тихоокеанский государственный университет

(г. Хабаровск, Россия)

ainu07@mail.ru

Процесс ассимиляции айнов, коренного малочисленного народа Японии, начавшийся в середине XIX в., имел разрушительные последствия для их культурного наследия в целом и музыкального творчества в частно-

сти. Запрет на проведение промысловых обрядов и обрядов жизненного цикла повлек за собой исчезновение большинства исполняемых во время этих обрядов танцев. Возвращение к истокам духовной культуры айнов и возрождение утраченных традиций исполнительского искусства начались в середине XX в. В статье автор анализирует инициативу реконструкции и продвижения почти утраченного айнского исполнительского наследия.

Ключевые слова: айны, ассимиляционные процессы, традиционная культура, традиция, музейные комплексы, возрождение, реконструкция.

Ainu Dance: Revitalizing and Reconstruction of the Tradition

Marina V. Osipova

The process of assimilation of the Ainu, the indigenous people of Japan, which took place in the middle of the XIX century, had devastating consequences for their cultural heritage, and, in particular, for the samples of traditional songs and dances. The ban on carrying out rituals led to the disappearance of the majority of dances performed during these rites. The revival and revitalization of the lost traditions of dance began in the middle of the 20th century. The Ainu museum complexes and research centers were initiators of these processes. On their stages the traditional Ainu songs and dances accompanied by folk instruments could be seen by visitors. The initiative of the reconstruction and promotion of the almost lost Ainu performing heritage was picked up by youth groups, who perform the art of the ancient people. Such groups combined modern tendencies in music and dance with traditional Ainu dance and songs, and began to show these performances at various festival venues in the country and abroad. Today the Ainu dance is not only folk dance for the limited group of Ainu people but the theatrical dance, which is famous all over the world. Despite criticism from those who doubt this way of vitalizing the dance tradition, young performers create new opportunities to recreate Ainu identity by involving young Ainu in this process, thereby reviving the dance tradition.

Key words: Ainu, process of assimilation, traditional culture, museum complexes, revitalization, reconstruction, revival, youth groups

Начиная с неолитической эпохи (10 500–300 до н.э.) остров Хоккайдо населяли айны – коренной народ Японских островов. Основным типом хозяйствования этих людей был присваивающий, они занимались рыболовством, охотой и собирательством. До середины XIX в. японские власти почти не вмешивались в их жизнь. Но в 1869 г. с началом буржуазной революции в Японии (Реставрация Мейдзи) правительство страны обратило внимание на малонаселенный северный остров. Началась, как ее называют японцы,

эра «освоения целинных земель», а по сути дела, колонизация айнских территорий. На острове было создано Колонизационное управление (Кайтакуси), основной задачей которого стала всемерная поддержка прибывавших на остров переселенцев со всей Японии. Преобразования начались с переименования острова Эдзо-ши на японский манер – Хоккайдо (Губернаторство Северного моря), с экономических реформ, и что особенно важно – с ассимиляционных процессов в отношении коренного населения.

В 1871 г. айны были официально признаны подданными Японии, им дали японские имена и фамилии или же записали их собственные имена японским письмом катакана. Был запущен процесс превращения рыбаков, охотников и собирателей в крестьян, хотя и без предоставления им права на землю. Экспроприация исконных айнских территорий и передача их колонистам происходила одновременно с введением термина, определяющего статус народа как «туземцев» (*дōдзин*), что по-японски означает «нецивилизованные люди, дикари». В 1898 г. был издан так называемый Закон о защите (Protection Act), призванный превратить айнов в «типичных имперских подданных путем искоренения их прежнего языка, обычаев и культурных ценностей» [Katsuya 2009; Siddle 1996: 70–71]. И уже в 1927 г. Дж. Бэтчелор, миссионер, проживший среди айнов Хоккайдо более 40 лет, написал: «Численность айнов стремительно сокращается, одни умирают, другие женятся на японцах. Правительство делает для них все возможное, предоставляет им участки земли для огородничества. Но ничто не может предотвратить их гибель. Все они скоро уйдут в прошлое. Они уйдут, не оставив следа и не внося ощутимый вклад в мире. Их очень жалко, но законы природы неумолимы и должны идти своим чередом» (здесь и далее – перевод с английского автора) [Batchelor 1927: 5]. Он был недалек от истины: к тому времени айнское население острова составляло всего 0,63%¹. Следует сказать, что Дж. Бэтчелор лукавил, говоря о всевозможных мерах поддержки айнского населения острова: напротив, именно действия правительства Японии привели к ухудшению жизни айнов. Помимо вносимых изменений

¹ В 1926 г. количество японских переселенцев на острове было уже 2,437,110 человек против 111,196 в 1873 г., тогда как айнское население за тот же период времени увеличилось всего на 247 человек. В 1873 г. их насчитывалось 16,272 чел., а в 1926 г. всего 16,519 чел. [Siddle 1996: 59].

в экономическую жизнь, Кайтакуси регулировало и культурную сторону жизни народа. В первом официальном отчете ведомства прозвучала мысль о том, что айнов будут любить, защищать и образовывать. И одними из первых проявлений «любви» и «защиты» были запреты на проведение обрядов, на татуировку, запрет на ношение айнских украшений (1871 г.). Спустя пять лет этот запрет был подтвержден. В поддержку процесса просвещения айнского населения в 1872 г. группа юношей была отправлена в школу в Токио, где обучение велось исключительно на японском языке [Siddle 1996: 60–61; Low 1977: 214–215]. К середине XX в. процессы ассимиляции и аккультурации айнов были практически завершены, что не могло не сказаться и на духовной культуре этого народа. Последствия этих изменений были не просто тяжелые, но разрушительные как для айнских культурных традиций в целом, так и танцевального искусства в частности.

Запрет на исполнение обрядов повлек за собой исчезновение танца как элемента религиозного ритуала. Запрет на использование айнского языка стал причиной не просто отказа от исполнения, а исчезновения песенно-музыкального творчества, сопровождавшего танцы, и как следствие, самих танцев. Переселение локальных этнических групп из мест их традиционного проживания, а вместе с этим утрата уникальных танцевальных форм, привело к сокращению исполнения танцев и плясок в быту, что стало пагубно сказываться на исполнительской традиции. Те танцы, которые видел и сумел зафиксировать на пленку в 1897 г. французский режиссер Франсуа-Констант Жирель (1873–1952), к 1950-м гг. ушли в прошлое. Активное проникновение в XX в. в сельскую народную среду средств массовой информации – радио, телевидения, городской культуры тоже не способствовало сохранению всего традиционно-го. В 1956 г. археолог, энтомолог и собиратель айнских артефактов Коно Хиромити (1905–1963) опубликовал книгу «Танцы айнов» (*アイヌの踊*), в которой были представлены описания 34 танцев, но сегодня в книге профессора Высшей школы музыки в Осаке Теренса А. Ланкашира упоминается всего 12 их видов [Kono, Hiromichi 1956; Lancashire 2011].

Первые шаги по сохранению и продвижению айнского танцевального искусства стали предприниматься с середины XX в. В авангарде этого движения стояли музеи и музейные комплексы, чьей миссией было сохранение, изучение и продвижение

айнской культуры в стране и за рубежом (см. рис. 1: Музей айнской культуры в с. Сираой, о. Хоккайдо. Фото автора, 2004 г.). Самыми заметными среди них являются: Айну котан на озере Акан (Lake Akan Ainu Kotan), Сираои Поротокотан (Shiraoui Porotokotan), Музей айнской культуры Биратори Нибутани (Biratori Nibutani Ainu Culture Museum; см. рис. 2 Музейный комплекс в с. Нибутани, Биратори о. Хоккайдо. Фото автора, 2014 г.), частный Музей айнской культуры Кайано Сигеру (Ainu Museum), Центр продвижения айнской культуры Саппоро Пирка Котан Саппоро (Sapporo Pirka Kotan Sapporo, a promotion center for Ainu culture), Исторический музей Хоккайдо (Historical Museum of Hokkaido), Городской музей северных народов г. Хакодате (Hakodate City Museum of Northern Peoples).

Музейные комплексы, демонстрирующие айнскую традиционную культуру – это не только здания, где имеются собранные артефакты, но целый ряд построенных на прилегающей территории традиционных жилых, хозяйственных и культовых сооружений, образующих айнское поселение. Но не везде есть творческие коллективы, исполняющие традиционные танцы, песни, музыку. Только на территории двух музейных комплексов Lake Akan Ainu Kotan и Shiraoui Porotokotan их можно увидеть и услышать (см. рис. 4. Автор с участниками фольклорного ансамбля МАК с. Сираой, о. Хоккайдо. Фото из коллекции автора. 2008 г.), а в Hakodate City Museum of Northern Peoples также и поиграть на традиционных айнских музыкальных инструментах.

Туризм, начавший развиваться здесь с середины XX в., стал той движущей силой, которая оказала помощь айнским активистам в их борьбе за право на самоопределение народа. Он создал предпосылки к возрождению почти утраченных традиций, демонстрации наиболее зрелищных обрядов, а вместе с ними и танцев. Все это стало возможным благодаря записанным на видео воспоминаниям, демонстрациям изготовления традиционных образцов декоративно-прикладного искусства, фольклорного, песенно-музыкального творчества наиболее уважаемыми представителями айнского народа, которые приглашались в музейные комплексы (ПМА). В Акане построен театр *The Ikor Theatre* для исполнения традиционных айнских танцев (см. рис. 3. Ikor Theatre в с. Акан, о. Хоккайдо. Фото автора, 2014 г.)

Нужно отметить, что поначалу демонстрация профессионалами перед праздной публикой наиболее зрелищных танцев, таких

как круговой танец на медвежьем празднике *римс*, танец журавлей *сарорун римс*, танец с луком *ку римс* и танец с мечом *эмуи римс*, танец сосны *футтари чуи*, не нашла поддержки среди айнского населения. Люди посчитали, что это превращает их традиционное искусство в экзотику, что это подмена истинного ненатуральным, специально созданным и, даже, что это распродажа наследия предков.

Действительно, пришедший на смену игровому танцу, являющемуся для исполнителей некоей данностью, выражением их чувств и настроений, народно-сценический танец имеет существенные отличия. Этот танец исполняется не для себя или божеств, а для зрителя [Фомин 2012: 247]. Такой танец должен отвечать требованиям сценического искусства – быть зрелищным, что обеспечивается единством содержания и выразительных средств, в нем должна присутствовать определенная доля стилизации, но при этом сохраняться и связь с оригинальным народным танцем. И это уже не просто игровой народный, а народно-сценический или зрелищный танец. Профессиональные хореографы придали структуре традиционного айнского танца, его кинестетической организации четкость и яркость, акцентировали отдельные движения, усовершенствовали технику исполнения, что зафиксировано в создаваемых и распространяемых в сети Интернет видеофильмах. Народно-сценический танец, созданный усилиями профессионалов, стал не только средством самоидентификации, но и коммерческим продуктом, в котором преобладают эффектность, броскость, единообразие техники исполнения, ориентация не на себя или своих соплеменников, а на массового зрителя [Осипова 2019: 114].

В 1984 г. айнский танец был признан культурным наследием, но нигде не демонстрировался. Этот процесс взял свое начало только в конце 90-х гг. В конце 90-х гг. прошлого столетия отношение к исполняемым на сцене танцам изменилось. Айны пришли к пониманию того, что народный танец нужно не только сохранять, но и развивать, обогащать, пропагандировать, перенося его на сцену. Танец оказался мощным стимулом для возрождения и популяризации практически ушедших традиций. Процесс сохранения и пропаганды традиционного айнского танца нашел свое зримое воплощение в музейных комплексах Хоккайдо. Три-четыре танца демонстрируются в настоящее время в дни работы комплексов. Айнский танец, передающий суть этнического

самосознания, является ярким историко-этнографическим источником. Он транслирует знания не только об особенностях двигательской организации самого танца, возникшего в специфических природно-климатических, социальных условиях этнической группы, но и дает представление о песенно-музыкальной культуре, выраженной в музыкальном сопровождении танца и декоративно-прикладном творчестве народа, выраженном в костюмах и украшениях исполнителей.

Эти знания на современном этапе не могли сохраняться без специфической поддержки. Одной из таких форм стал Список нематериального культурного наследия человечества, составляемый международной организацией ЮНЕСКО «Шедевры устного и нематериального культурного наследия», куда был включен ряд народных танцев. С целью сохранения традиционного хореографического искусства айнов в 2009 г. ЮНЕСКО признало традиционный айнский танец нематериальным культурным наследием, включающим более двухсот уникальных хореографических движений, имитирующих движения животных и растений. Включение в этот список айнского классического танца способствовало привлечению внимания к айнскому культурному наследию и повысило ответственность этнического сообщества за сохранение танцевальной культуры. Зрелищный танец в современных условиях может рассматриваться как феномен медиаккультуры, ориентированной на сферу средств массовой информации, таких как Интернет, где процессы коммуникации и распространения знаний идут наиболее активно. Все заметные постановки айнских танцев сняты на видео и выложены в сеть, таким образом айнское танцевальное искусство популяризируется.

В настоящее время, по словам председателя Ассоциации по сохранению традиционного айнского танца г-на Като Тадаши, на территории Хоккайдо созданы 17 коллективов, призванные сохранять и пропагандировать айнское танцевальное искусство. Все творческие коллективы объединены в «Федерацию Ассоциации по сохранению традиционного айнского танца Хоккайдо» и финансируются органами самоуправления и субсидиями правительства. Это стало возможным благодаря тому, что в Японии в 1997 г. был принят «Закон для продвижения айнской культуры и распространения знаний о традициях айнов». Самыми известными коллективами являются *Ainu Rebels*, *Team Nikaop*, *Ainu Art Project*.

Ainu Rebels, одна из первых музыкальных групп, соединившая традиционную айнскую музыку и танец с элементами популярного молодежного направления хип-хоп. Группа была создана в 2006 г. Мина Сакаи и ее братом Ацуси, айнами по происхождению. Под руководством Мина Сакаи 15 молодых музыкантов, выходцев с Хоккайдо, попытались привнести новое в традиционное исполнительское искусство, познакомив публику с айнским культурным наследием. Вдохновленные известной айнской активисткой, художницей и мастером декоративно-прикладного искусства Шизуэ Укадзи, молодые люди стали представлять публике айнскую культуру через современную живую музыку и танцы, исполняя ее в основном перед своими сверстниками. Музыканты предлагали новые аранжировки знакомых мелодий, соединив их с хип-хопом и роком. В интервью корреспонденту газеты «The Japan Times» Мина Сакаи определила свою позицию таким образом: «Я полагаю, что наши выступления помогут быстрее преодолеть любые границы между людьми и показать айнов со стороны, не связанной с привычным уже мнением в обществе о нашем народе только как угнетаемом и подвергающемся дискриминации» [Yasumoto 2007]. В январе 2010 г. группа выпустила сингл с традиционными айнскими песнями и мелодиями, исполненными на айнском музыкальном инструменте муккури. Однако вскоре группа фактически распалась, а ее отдельные участники, как например, музыкант и дизайнер Sayo (Team Nikaop) перешли в другие проекты.

Молодежную группу *Team Nikaop* (チームニカオプ), в состав которой входит 12 человек, возглавила Кавамура Ёморко (Конопо). Свои первые уроки исполнения традиционной айнской музыки и танцев она получила как раз в музейном комплексе. Участники ансамбля, представляя себя на своем сайте, определили и поле своей деятельности: «Это группа, сформированная из молодых айнов, которые любят петь и танцевать. Зрители знакомы, в основном, с уже известными образцами айнского искусства, так как они объявлены ЮНЕСКО нематериальным культурным наследием. Но существуют и такие произведения, которые можно увидеть только в старых записях. Основываясь на этих материалах, участники ансамбля, собравшиеся вместе на Хоккайдо¹, предпринимают попытку восстановить

¹ Участники группы живут не только на Хоккайдо, но и в Токио и других городах Японии.

именно эти образцы исполнительского искусства айнов. <...> По- средством такой деятельности мы стремимся воспроизвести богатый мир айнского исполнительского искусства» [Team Nikaor]. Нате Реннер, этномузыковед из Университета Торонто посвятил свое исследование этому коллективу. Описание творческого процесса ансамбля исследователь начал с того, что обратил внимание читателей на приведенную выше цель ансамбля – исполнение танцев и песен, никогда ранее не демонстрировавшихся на сцене. Все представления Team Nikaor – это сочетание танца с исполняемым *a cappella* музыкальным сопровождением и видеорядом на экране. При этом сцены из видеоряда практически полностью совпадают в движущейся организации с тем, что происходит в зале. В отличие от выступлений *Ainu Rebels*, где превалировало современное прочтение традиционных танцев, *Team Nikaor* практически цитирует то, что сохранилось на старых пленках. Нате Реннер подчеркнул, что подобное представление в новых условиях смотрится очень органично. Использование видео- и аудиоматериалов прошлого помогает не только воссоздавать историческое прошлое айнов и традиционное исполнение танцев и песен, но и пропагандировать айнскую культуру не только в айнской среде. Некоторые участники ансамбля нашли себе работу в музейных центрах и исследовательских комплексах [Renner 2012: 210, 216, 226].

Другим ярким примером коллектива, прилагающего усилия по популяризации айнского исполнительского искусства, является известный не только в Японии, но и за ее пределами коллектив *Ainu Art Project*, которым руководит Коити Юки. В 2000 г. группа молодых айнов собралась для того, чтобы изготовить для музейного комплекса в Сираой традиционную айнскую лодку-долбленку *итаомачинну*. Опыт совместной работы вдохновил участников на создание группы, которая бы не только демонстрировала традиционные ремесла, но и устраивала музыкальные представления, на которых исполнялись бы в современной аранжировке айнская музыка и айнские танцы. Сегодня в составе группы 5 человек – ее руководитель Коити Юки, солисты Ёсимити Хаясака, Сёджи Фукимото, Юка Хаясака и Катцунари Синтани. Они все владеют игрой на традиционных айнских музыкальных инструментах, поют и танцуют. Объясняя значение названия группы *Ainu Art Project*, где имеется слово «art» (англ. «искусство»), лидер Коити Юки говорил о том, что, несмотря на отсутствие в айнском языке слова «искусство» как

такового, оно подразумевалось во всем, что связано с ремеслом – орнаментикой, резьбой по дереву и вышивкой, танцем и песней. Такое искусство глубоко проникло во все сферы жизни народа.

Результатом творческой деятельности группы является переосмысление традиционной музыки и танцев, которые в современных условиях слушаются и смотрятся по-новому. Это, несомненно, привлекает зрителей и расширяет аудиторию [Kondo 2018]. Участники *Ainu Art Project* представляли культуру айнов в Канаде, на Гавайях и по всей Японии. Они исполняют живую музыку айнов на фестивалях, проводимых в Японии более 50 раз в год. Несмотря на растущую популярность коллективов, обращающихся к айнскому исполнительскому искусству и культуре, все еще можно слышать от людей, придерживающихся консервативных взглядов, что это не айнская культура и исполнители не являются настоящими айнами, и что таким образом современные музыканты и танцоры разрушают традиции предков. Но молодые исполнители не собираются сдаваться и продолжают продвигать свое искусство, используя новые формы.

Самым лучшим способом сохранения и развития культуры танца является его исполнение. С 1989 г. проводится ежегодный Фестиваль айнской культуры (*Ainu Culture Festival*, *Ainu bunka fesutabaru*), большая часть аудитории которого люди, не принадлежащие к айнскому народу, это японские и зарубежные зрители. Главная цель этого фестиваля – не коммерческая, а просветительская, это знакомство людей с культурой аборигенов Хоккайдо. Переезжая каждый год в иное место его проведения, участники фестиваля айны и проникшиеся айнской культурой японцы, исполняют традиционную айнскую музыку и танцы. Айнский танец можно увидеть на местных и зарубежных фестивалях – таких, как ежегодный *Мауко Пирка Фестиваль* (*Mauko Pirka Music Festival*). Во время фестиваля можно услышать музыкальные и поэтические произведения, увидеть танцы, образцы изобразительного искусства и новые экспериментальные формы творчества [Hunter 2015: 149–153]. Фестиваль получил международное признание и стал средством самоидентификации молодого поколения, механизмом обретения личностной и культурной идентичности. Исполнение танцев самостоятельными коллективами можно увидеть и на сельских праздниках. Благодаря вниманию со стороны национальной и мировой общественности, поддержке государства, творческой

активности танцевальных коллективов, распространению информации через СМИ, проведение фестивалей народного творчества, где происходит обмен опытом, родившийся в глубокой древности, айнский танец продолжает свою жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

Осипова М.В. Айнский танец: от игрового к зрелищному (Очерки о танцевальной культуре айнов Сахалина, Курильских островов и о. Хоккайдо). Хабаровск: Изд. дом «Гранд Экспресс», 2019. 200 с. [Osipova, M.V. (2019). Ainskiy tanez: ot igrovogo k zrellichnomu (Ocherki o tanzevalnoy culture ainov Sakhalina, Kurilskikh ostrovov I o. Hokkaido) [Ainu Dance: From the Folk to the Teatrical (Essays about Dance Culture of the Sakhalin, Kuril Islands and Hokkaido Ainu)]. Khabarovsk: Grand Ekspress, 2019. 200 s.]

ПМА – Полевые материалы автора. Исследования проводились в 2006, 2008, 2010, 2014 гг. в с. Сираой, Биратори-Нибутани, Акан, Саппоро, Токио. Беседы с Накамура И., Такахаси Ш., Тангикю И., Ямагучи К., Осада Ё. [Polevie materialyi avtora 2006, 2008, 2010, 2014 v s. Shiraoi, Biratori-Nibutani, Akan, Sapporo, Tokyo. Besedy s Nakamura I., Takakhashi Sh., Tangiku I., Yamaguti K., Osada E.; Fildwork in s. Shiraoi, Biratori-Nibutani, Akan, Sapporo, Tokyo. Besedy s Nakamura I., Takakhashi Sh., Tangiku I., Yamaguti K., Osada E.].

Фомин А.С., Фомин Д.А. Эволюция исторических типов танца: системный анализ // Вестник МГУКИ. 2012. № 4 (48). С. 245 – 250. [Fomin, A.S., Fomin, D.A. (2012) Evolyuziya istoricheskikh tipov tanza: sistemnyiy analiz; Evolution of the historical dance types: system analysis] // Vestnik MGUKI. 2012. N 4(48). С. 245 – 250].

Batchelor, J. (1927) Ainu Life and Lore: Echoes of a Departing Race. Tokyo: Kyobunkwan, 1927. 448 p.

Hunter, J.R. (2015) Vitalizing Traditions: Ainu Music and Dance and the Discourse of Indigeneity. A Dissertation submitted to the Graduate Division of the University of Hawai'i for the Degree of Doctor in Philosophy. 2015. 258 p.

Katsuya, H. The Politics of Colonial Translation: On the Narrative of the Ainu as a 'Vanishing Ethnicity' // The Asia-Pacific Journal. 2009. Vol. 7. Iss. 4. N 3. Available at: <https://apjjf.org/-Katsuya-Hirano/3013/article.html>, accessed 26.03.2019.

Kondo, S. Interview with Koji Yuki, the leader of Ainu Art Project. Available at: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/1744/1504>, accessed 12.07.2018.

Kono, Hiromichi (1956) 河野ヒロミチ. 北方文化写真シリーズ II アイヌの踊 Norpo bunka shashinshirizu II Ainu no odori. (Культура севера в фотографиях серия II. Танцы Айнов). Hokkaido: Museum of the Northern Culture, 1956. 69 p.

Lancashire, T.A. An Introduction to Japanese Folk Performing Arts. (SOAS musicology series). Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011. 243 p.

Low, S.M. (1977) Contemporary Ainu Wood and Stone Carving // Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Forth World. Ed. N.H.H. Graburn. USA: University of California Press, 1977. Pp. 211 – 226.

Renner, N. (2012) Ainu Ceremonial Music and Dance «Restored» and Recontextualized // MUSICultures. 2012. Vol. 39. N 1. P. 208 – 230.

Siddle, R. Race, Resistance, and the Ainu of Japan Sheffield Centre for Japanese Studies. London, USA, Canada: Routledge. 1996. 284 p.

Team Nikaop. チームニカオプ. Available at: http://fes.tobiu.com/2011/content.php?date=2011_07_31_00_09_07&c=PROGRAM/MUSIC&t=camp, accessed 15.07.2018.

Yasumoto, M. Ainu «rebels» mix it up to get message across // The Japan Times. 2007. 22 November. Available at https://www.japantimes.co.jp/news/2007/11/22/national/ainu-rebels-mix-it-up-to-get-message-across/#.XLuGt_ZuLIU, accessed 21.08.2018.

УДК 793.31

НАНАЙСКИЙ ТАНЕЦ В СЕЛЕ КОНДОН: СОЦИАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ БЫТОВАНИЯ

Белая Евгения Григорьевна

*Дальневосточный федеральный университет, Институт истории,
археологии и этнографии народов Дальнего Востока РАН (г. Владивосток)
belaya25@mail.ru*

Автор обращается к проблеме бытования нанайского танца как важного элемента сохранения традиционной культуры этого народа, обитающего в обширной Амурской историко-культурной области. В 2019 г. автором было проведено полевое исследование в национальном поселении Кондон Солнечного района Хабаровского края с целью изучить характерные особенности народного танца на примере фольклорного танцевального ансамбля «Кэку». Этот коллектив выступает на всех праздничных мероприятиях села, которые проводят в зависимости от погодных условий и сезона. На основе бесед с руководителем ансамбля Н. М. Дигор и личных наблюдений, автор выявляет связь художественного творчества и этнического самосознания и трансформацию культурного пространства на протяжении последних десятилетий.

Ключевые слова: нанайцы, танцы, фольклор, ритуал.

**Nanai dance in the village of condon:
social and cultural contexts of existence**

Evgenia G. Belaya

The article discusses the urgent problem of the existence of Nanai dance as an important element in preserving the traditional culture of the people of the vast Amur historical and cultural region.

Of greatest interest to our study was the work of Professor S.F. Karabanova, who described in detail the choreographic features of the dances of the festival

of the Amur peoples. Interesting information about Nanai dances was collected by L.Y. Shtenberg. The relationship of traditional dances with the rites and customs of the people, their worldviews were engaged in: M.Y. Zhornitskaya, T.F. Petrova-Bitova, S.N. Stebnitsky.

In 2019, we conducted a field study in the national village of Condon in the Solnechny district of the Khabarovsk Territory, with the aim of studying the characteristic features of folk dance using the example of the Keku folk dance ensemble. According to our observations, the team performs at all village festivities, which are held depending on weather conditions, the season, in the ethnographic museum, the school assembly hall, in the national center, in the open-air museum. As a result of an oral conversation with the head of the ensemble, Natalya Mamodzhonovna Digor, it turned out that with her own training system, she was trying to form the ethnic identity of children, instill a sense of respect for her culture.

Amateur performances today, according to the head, are experiencing a modern influence, giving the opportunity to interweaving traditional and modern forms, which affects the dance repertoire. The influence of modern choreographic art is also manifested in the musical accompaniment of dances. Increasingly, melodies and songs in the Nanai language, recorded in a modern arrangement, begin to be present.

The staging of the numbers is always associated with practical experience, and in order to bring the team to a good level, the choreographer learns from the experience of colleagues, participates in festivals, combined concerts. Modern Nanai dance was the result of the transformations of cultural space that have taken place over the past decades.

Keywords: Nanai, dancing, folklore, ritual.

Первые сведения о плясках нанайцев встречаются в описаниях шаманских обрядов, хотя термин «танец» в них не употреблялся [История и культура нанайцев 2003: 271]. Шаманы, камлая, приводили себя в экстатическое состояние, вступали в общение с духами с помощью игры на бубне, песен и плясок. Поводами камлания могли быть обряд жертвоприношения, лечение, отправление души умершего в страну мертвых и т.д. Танцы импровизировались шаманами и сохраняли традиционные способы отражения сюжетов в проведении ритуалов.

Существенные перемены во всех сферах жизни нанайского общества происходили в советский период. Введение общерусского языка, воспитание нового социалистического «сознания масс», стержнем которого стала коммунистическая идеология повлияли на изменение условий духовной жизни, об-

щественного строя нанайцев. Трансформировалась и форма, композиция, содержание нанайского танца. Так, например, в танцевальном репертуаре «Вышивальщицы», действие завершается танцем-«вышивкой» портрета В.И. Ленина [Карабанова 1979: 124].

Танцевальная самодеятельность у нанайцев в настоящее время играет важную воспитательную функцию. Современный танец является механизмом передачи социально культурного опыта из поколения в поколение, он выполняет образовательную и развлекательную функции.

Мы обратили внимание на художественную самодеятельность в нанайском селе Кондон, известном своей активной работой по сохранению и развитию песенно-танцевального искусства. Начиная с 1950–1960-х гг. здесь начали появляться фольклорные ансамбли, в постановках которых стали развиваться сюжетные танцы, отражающие легенды и обычаи народа.

Коллектив фольклорного танцевального ансамбля «Кэйку» (что на нанайском языке означает «цветок») был создан в 1961 г. на базе сельской школы Кондона и теперь активно участвует в социально значимых мероприятиях региона. В 1996 г. коллектив получил звание народного ансамбля, которое подтверждает каждые три года. С 2000 г. художником-дизайнером по костюмам и декорациям является хореограф Наталья Мамоджоновна Дигор, которая с детства участвовала в работе этого ансамбля и училась народным танцам у известного хореографа Мадо Сопчоновны Дечул. На сегодняшний день в ансамбле занимаются 30 детей в возрасте от 7 до 17 лет. Наталья Мамоджоновна разработала особую программу, приобщающую подрастающее поколение к национальной культуре, традициям, обычаям. Творческая деятельность ансамбля выражается в пантомимических представлениях, танцах и декоративно-прикладном искусстве. Большое внимание уделяется реквизиту. В зависимости от сюжета номера применяются маски, бубны, ленты, веер, цветы, тканевое полотно, ритуальные большие и маленькие палки, стружки для очищения от злых духов. При создании нового сюжета Наталья Мамоджоновна изучает научную литературу об обычаях, ритуалах, образе жизни своего народа и на основе фольклора пытается это передать через танец.

Так, «танец рыбака» раскрывает сюжет важного промыслового занятия, от которого когда-то зависело благополучие семьи, рода. Перед началом хода кеты-путины преподносили жертвенную

пищу духу хозяину дома – *дюлин*, просили его о помощи в удачной рыбной ловле. Каждая семья обращалась к духу хозяина водной стихии – *тэму*. У берега реки Девятка ставили три столбика со священными стружками, на концах вырезали личины, перед столбиками били земные поклоны. Затем «кормили» их кашей, мазали рты личин [Гаер 1991: 33]. «Танец невесты» под мелодичную музыку демонстрирует свадебный обряд с одеванием невесты прекрасной девушкой Пудин, показывает Мэргэна–жениха, тройной поклон родителям, гостям, друг другу. «Тупигори» – танец под звуки бубнов, который основан на национальных играх с канатом и мячом. Композиция «танца соболят» и «танца охотника» несет смысл задабривания рыб на рыбалке и зазывания птиц и животных в период охоты. «Родные Амурские просторы» и «Танец шамана» показывают зрителям значимость культа природы и шаманства, как основ древнейших представлений и верований нанайцев. Ансамбль ежегодно участвует в краевых мероприятиях, таких как «Бубен дружбы», «Праздник лета» и во всероссийском конкурсе «Вслед за солнцем». На поставленном репертуаре воспитываются и сами участники коллективов, и их родители, и зрители.

В настоящее время национальные танцы исполняются под современные музыкальные инструменты, такие как фортепиано, баян, аккордеон. Нанайские танцы отмечены современным оригинальным прочтением, при этом их самобытность и духовное начало сохраняются и передаются потомкам. Передача опыта танцевального искусства подрастающему поколению происходит через хореографа и через учреждения культуры и образования, где на основе обращения к истокам традиционной нанайской культуры, языку, истории, фольклора, декоративно-прикладного искусства развивают чувство национальной гордости.

ЛИТЕРАТУРА

История и культура нанайцев: историко-этнографические очерки: монография / отв. ред. В.А. Тураев. СПб.: Наука РАН, 2003.

Карabanова С.Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979.

Гаер Е.А. Традиционная обрядность нанайцев в конце XIX – начале XX века. М.: Мысль, 1991.

КАНОНИЗИРОВАННЫЕ ФОРМЫ ПРИУРОЧЕННОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА УДМУРТОВ

Антонова Диана Александровна

*БУК УР «Национальный музей Удмуртской Республики
имени Кузубая Герда» (г. Ижевск, Удмуртская Республика)
dina.antonowa.3@yandex.ru*

В танцевальной культуре удмуртского народа выделяется целый пласт танцевального фольклора, который бытовал исключительно в рамках определенных обрядов и праздников. Он характеризуется максимальной знаковой и устойчивостью и связан, как правило, с самыми важными моментами жизни людей. Традиционные приуроченные танцы имели строгую привязку к определенному времени, сезону и формировались вокруг двух основных обрядовых циклов – жизненного и календарного. Особую группу составляют ритуальные танцы в исполнении *туно*, представителя удмуртских традиционных религиозных культов, выполнявшего роль ворожца, целителя и посредника между миром людей и миром богов. В статье на базе обширных этнографических источников по удмуртской культуре и полевого материала, собранного автором в Завьяловском, Вавожском, Киясовском, Малопургинском районах Удмуртской Республики анализируются канонизированные формы удмуртского приуроченного танцевального фольклора, его место в контексте синкретизма традиционной культуры удмуртов, их целостном ритуально-мифологическом пространстве коммуникации.

Ключевые слова: танцевальный фольклор, ритуальные танцы, обряды жизненного цикла, обряды календарного цикла, традиционные верования удмуртов.

Canonized forms of Udmurt timed dance folklore

Diana A. Antonova

In the dance culture of the Udmurt people, a whole layer of dance folklore is distinguished, which existed exclusively within certain rites and festivals. It is characterized by maximum sign-worthiness and stability and is associated, as a rule, with the most important moments of people's lives. Traditional timed dances were strictly linked to a specific time, season, rite, and were formed around two main rituals: the life cycle (*nyuny schuan, schuan, yur-pyd scheton, mudor schyuan*) and the calendar circle (*yuo kelyan, gerber, badzhyum nuynal, sizil pertmaschkon*). A special group consists of ritual dances performed by *tuno*. The report, based on extensive ethnographic sources

on Udmurt culture and field material collected by the author in Zavyalovsky, Vavozhsky, Kiyasovsky, Malopurginsky districts of the Udmurt Republic (2014–2017), analyzes canonized forms of Udmurt timed dance folklore, its place in the context of syncretism of Udmurt's traditional culture, their holistic ritual and mythological space of communication.

Keywords: Dance folklore, ritual dances, life cycle rites, calendar rites, traditional beliefs Udmurts

В традиционной культуре жизнь человека была в значительной мере интегрирована в жизнь общества. Любая смена социального статуса одного человека вела к перестройке привычного уклада всей общины. Как правило, такие переходные моменты считались опасными, человек находился в уязвимом состоянии. В связи с этим, необходимо было выстроить модель поведения, которая бы упорядочивала обряды, маркирующие важнейшие события в жизни человека и общества. Из синкретизма традиционной культуры можно выделить и истоки танцевальной традиции, которая были тесно связаны с обрядами. Данные образцы танцевального фольклора связаны с наиболее ранними этапами истории этноса.

Танец и контекст его бытования часто отличается от деревни к деревне, от района к району. Однако в рамках традиционной удмуртской культуры сложилась устойчивая танцевальная традиция и в общэтническом масштабе. Это позволяет говорить о каноне как системе определенных норм, приобретающих общеузнаваемые для носителей культуры формы. Канонизированные формы отличаются устойчивой композицией танца: его музыкальное сопровождение, идейное содержание, текст и рисунок танца. Широкое распространение традиционных танцевальных канонов складывает основу танцевального фольклора народов. Именно им удастся передать неповторимую специфику исполнения танца. Контекст их бытования позволяет классифицировать танцевальную традицию на приуроченную и неприуроченную.

Танцы неприуроченной формы бытования не зависят от контекста его исполнения. В связи с этим, определяющими их характеристиками служат композиция и структура.

Приуроченное исполнение танца связано с определенными обстоятельствами исполнения: временем, местом, поло-возрастным составом исполнителей и другими. В обрядовой хореографии следует выделять танцевально-пластическую традицию, характерную для обрядов жизненного и календарного циклов. Отдельную кате-

горию составляет пляска *туно*, который выполняет в традиционном удмуртском обществе роль ворожца, целителя и посредника между миром людей и удмуртских языческих богов. Особое значение имеет танец в исполнении *туно*, который связан с выбором главного жреца (*восьясь*) родовой ритуальной постройкой удмуртов и, таким образом, обеспечивает функционирование религиозного института служителей культа. Рассмотрим подробнее канонизированные формы приуроченного бытования традиционного удмуртского фольклора в соответствии с выделением следующих групп: 1) танцы в рамках обрядов жизненного цикла человека, 2) танцы в обрядах календарного цикла, 3) танцевальная традиция в исполнении *туно*.

В удмуртской традиции с рождением ребенка связан целый комплекс обрядов, а также поверий и примет. Одним из самых важных являлся обряд *нуны сюан* (свадьба ребенка), встречаются также такие разновидности названия этого обряда как *кабак*, *зыбок* [Христолюбова 1984: 67], *нуны сюан*. В Вавожском и Завьяловском районах наиболее распространенными названиями являются *пинал юон дыр*, *каша*. В честь рождения ребенка, спустя некоторое время, после восстановления роженицы, устраивали праздник: приглашали родственников, готовили угощения. Пришедшие несли роженице угощения и подарки. Праздник сопровождался исполнением традиционных приуроченных песен и танцев.

Особенность пляски, которую исполняли во время обряда *нуны сюан*, состоит в использовании подручных предметов в качестве музыкальных инструментов, на которых выбивали ритм: сковородки, кастрюли и т.д. Ритм, как музыкальное сопровождение танца, является более архаичным, в отличие от мелодии, в связи с чем, можно предположить, что данные пляски имеют древнее происхождение. Использование металлических предметов связано с верой в их магические свойства, которые способны отогнать злые силы, не допустить их дурного воздействия на объекты обрядового действия, в первую очередь, на роженицу и младенца.

Но самым показательным музыкальным инструментом обряда является печная заслонка (*гуртул*), на которой с помощью кочерги или щипцов для угля выбивают плясовую ритм. Возможно, использование заслонки обусловлено было ее связью с печкой, очагом – центром домашней жизни. С этим же связано использование сажи, взятой из печной трубы [Христолюбова 1984: 68]. В процессе

веселья печную заслонку с шумом бросают на пол и продолжают выплесывать на ней, извлекая ритм с помощью ударов ногами.

Танцующие образовывали круг, при этом не держались за руки. Каждый исполнял собственную хореографическую импровизацию. Во время веселья, гости то и дело пытались столкнуть бедрами мужа и жену, родителей младенца, «чтобы все трудности остались позади», пели неприличные песни. С отца ребенка женщины пытались стянуть штаны, часто его заставляли танцевать в нижнем белье.

Одним из самых ярких и насыщенных песнями и танцами событий в традиционной культуре удмуртов является свадьба. Она состоит из нескольких отдельных этапов-обрядов. Исследователи традиционной культуры удмуртов описывают несколько вариантов обрядовых действий в свадебном цикле. Основообразующими компонентами свадебного ритуала в Вавожском районе являются свадебные пиры в доме невесты (*сюан*) и в доме жениха (*бõрысь*). Для них характерно исполнение особых жанров свадебных песен (*сюан гур*, *бõрысь гур*), и, конечно же, танцев.

Впервые танец появляется в обряде, посвященном увозу невесты (*ныл нуон*). По материалам М.И. Ильина, молодые парни и девушки приходят проводить невесту, устраивают ночную посиделку в *кенесе*, который представляет собой деревянную постройку на территории удмуртской усадьбы и выполняет функцию летнего жилища. Там молодежь пела песни, плясала под сопровождение игры *крэзя*, *кубыза*, гармони. При этом танец сопровождался хлопками в ладоши [Ильин 1926: 40]. По другим локальным традициям нахождение невесты в кругу молодежи могло проходить уже после ее прибытия в дом жениха. На новом месте она первым делом шла на поклон семейному божеству *воришуду* в *куалу*, которая представляет собой деревянную постройку на территории удмуртской усадьбы, выполняющую функцию летней кухни и семейного места молений. После этого веселье проходили в клети. Его сопровождала игра на *крэзе* [Васильев 1906: 61].

Подробное описание плясок во время свадебного пира *сюан* встречается в работе Кошурникова «Быт вотяков Сарапульского уезда Вятской губернии» [Кошурников 1879: 28]. Приехавших гостей приветствуют родственники невесты. В доме их встречают с молитвами: два молодых парня (*казак ни* – неженатые парни) берут светец и зажигают на нем восковую свечу, затем трижды

кругом обходят его, пропевая молитвы, только после этого приглашают присоединиться приезжих гостей и еще трижды обходят светец. Таким образом, происходит приобщение последних к обществу принимающей стороны.

Во время свадебного обряда принято было исполнять парную пляску парней и девушек, этим еще раз подчеркивается брачная символика обряда. Во время гуляний на свадьбах старались себя показать и обращали внимание на других, таким образом, пытались найти себе пару. Пляска проходит под аккомпанемент *крезя* и «состоит из мимических движений, не лишенных сладострастия» [Кошурников 1879: 29]. Парень с девушкой становятся друг против друга. Сначала на месте «долго переступают с ноги на ногу, затем описывают в воздухе манящие движения, пуская в ход прищелкивание языком, моргание глазами, хлопанье в ладоши» [Кошурников 1879: 29]. Все это призвано вызвать симпатию у партнера. Затем танцующие начинают двигаться навстречу друг другу, то сходятся, то расходятся. Темп мелодии постепенно ускоряется, музыка становится громче. После этого пары берутся за руки, отбивают дробь и кружатся.

После гуляний, прежде чем сесть в свадебный поезд жениха, невеста вместе со своими подругами (*казак ныл* – незамужние девушки) обходит кругами под песни каждую подводку. Совершение круговых обходов связано с верой в защитную магию. Характерной чертой является трехкратное повторение ритуальной формулы, которым характеризуется желание закрепить результат совершенных обрядовых действий [Лотман 1992: 130].

Свадебный пир в доме жениха начинается с обычая подставной невесты. Трижды выходила плясать подставная невеста. Во время этого танца у жениха и его спутников спрашивают, его ли это невеста и как ее зовут. Жениха, таким образом, пытаются высмеять. Но, не признавая в ложной невесте своей избранницы, жених вынуждал подставную невесту раскрыть свою сущность. Покидая гостей после обличительных возгласов жениха, она могла бросить кому-либо на шею головное покрывало невесты. Тот, кто поймает его, начинал пляску [Мусина 1989: 35–48], которая строилась на хореографическом подражании птицам и животным. Только после этого к гостям выходила настоящая невеста.

В праздновании свадьбы маркировано противостояние двух сторон. Со стороны жениха это группа родственников и близких

с его деревни. Их называют «сюанчи». Родно со стороны невесты называют «бӧрысьчи». В ответном визите родственников невесты отмечается особая манера пляски, когда с силой ударяют в пол ногами. Ударами в пол сопровождаются как песни, исполняемые бӧрысьчи.

Характерными являются строчки из песни бӧрысь гур:

<i>Огпол тэтчом,</i>	Один раз прыгнем,
<i>Кыкпол тэтчом.</i>	Второй раз прыгнем.
<i>Кушьметйяз йыг тэтчом.</i>	На третий раз сильнее прыгнем.
<i>Кушьметйяз йыг тэтчом но</i>	На третий раз сильнее прыгнем и
<i>Кӧзонодэс тйялом.</i>	Балку сломаем.
<i>Улланы ке но ми тэтчим ке,</i>	Если вниз прыгнем,
<i>Кӧзонодэс тйялом.</i>	Балку сломаем.
<i>Валланы ке но ми тэтчим ке</i>	Если вверх подпрыгнем,
<i>Мумыкордэс куашкатом.</i>	Магицу сломаем.
<i>Мумыкордэс куашкати́м ке,</i>	Если магицу сломаем,
<i>ӗег куроен пыкъялом.</i>	Соломой подопрем.
<i>ӗег куро ке нош ӧз чида,</i>	Если солома не выдержит,
<i>Эместиен пыкъялом.</i>	Женихом подопрем.

Таким образом, родственники и друзья невесты как бы проверяли, в надежное ли и крепкое хозяйство попала невеста.

После свадебных пиров или между ними проводится еще один обряд – *сюлык кыскон*. Он заключался в смене девичьего головного убора на головной убор замужней женщины. Особую роль здесь играет казак пи со стороны жениха, который трижды исполнял танец с *айшоном* и трижды надевал его на молодую. Этот мужской танец, приуроченный к обряду, символизировал смену ее социального статуса, выполнял магическую функцию [Мусина 1989: 35–48].

Поминально-погребальные обряды удмуртов сохранили в себе весьма архаичные черты. Одним из обрядов поминального цикла является *вал сюан* (свадьба коня). В Вавожском и Завьяловском районах обряд называют *йыр сётон* или *йыр-пыд сётон*. Его проводят в честь умерших предков, после похорон. Обычно на решение провести обряд влияют приметы или сны, связанные с конкретным умершим человеком.

В честь женщины жертвовали корову, а в честь мужчины – коня. От заколотого жертвенного животного отрезали голову, ко-

нечности и варили их в котле. Отсюда и название йыр-пыд сётон, что переводится как «давание головы и ног». Из остального мяса готовили угощения для приглашенных гостей.

После молений и застолья начинают петь. Под мелодии старинных песен старики и старухи вставали из-за стола и совершали круговую пляску вокруг короба, куда кладут кости жертвенного животного. После к ним присоединяются более молодые. Такая последовательность выражает важную роль возрастной иерархии в традиционном обществе, уважение и почитание старших, умудренных опытом, хранителей традиции. Танцующие двигались вокруг короба под звучание песен, звон колокольчиков и удары в ладоши и пытались изобразить повадки коня: они лягались, скакали, издавали характерные для лошади звуки.

Одному из мужчин вешали на шею или давали в руки короб с черепом и костями. Прежде чем отправиться к специальному месту, где оставляли содержимое короба, на месте жертвоприношения расстилали на земле шкуру убитого животного и плясали на ней. Она, как и кости, зубы, рога, служила оберегом для людей. Затем, человек с коробом двигался впереди процессии, изображая коня. Остатки этой древней пляски связаны с древнейшими формами танцевальной культуры удмуртов, в которых фигурирует образ коня, почитаемого животного в мифологическом представлении удмуртов [Прокопьев 2009: 168–178].

В верованиях удмуртов образ коня выражал два противоположных начала. Олицетворение жизни в его образе было связано с культом плодородия и солнцем. С другой стороны, конь связан с нижним миром, потусторонним, с водой, с переправой душ на тот свет [Владыкин 1994: 87–89]. Во многих удмуртских сказках лошадь становится олицетворением человека на том свете [Первухин 1889: 64–66]. А по предположению И. Васильева, лошадь, вероятно, жертвовали богам вместо человека, то есть лошадь заменяла человеческую жертву [Васильев 1906: 204].

Вся поминальная процессия во главе с мужчиной, изображающего коня, шла к специально отведенному месту, где оставляли короб с костями жертвенного животного. Там же разводили костер, вокруг которого танцевали и пели песни, прыгали через пламя. Если обряд проводили зимой, то участники старались вывалить друг друга в снег. Затем, попрощавшись с покойным, уезжали домой продолжать веселье.

В проведении обряда *вал сюан* можно найти параллели со свадебным ритуалом: исполнение свадебных напевов, организация подобия свадебного поезда и др. И в том, и в другом обряде присутствуют трехкратные круговые обходы. Однако, в свадебных ритуалах движения по кругу направлены по движению солнца и несут в себе продуцирующее воздействие, во время поминального обряда круговая пляска направлена против движения солнца и несет в себе охранительную функцию.

Еще один обряд, относящийся к семейно-родовой жизни человека, – *мудор сюан* (свадьба *воршуда*). Проводился он, когда молодая семья отделялась от родителей и обзаводилась собственным хозяйством. В новой *куале* не совершали необходимые семейные обряды до тех пор, пока не будет совершен обряд свадьбы *воршуда* (семейное божество, покровитель, хранитель счастья). В данном случае, под понятием *сюан* (свадьба) предполагается определенная модель состояния человека. В традиционных представлениях удмуртов находит выражение идея установления новых связей между человеком и окружающим его миропорядком, в результате которого изменяется его социальный статус.

Важную роль в этом обряде отводили женщине. После совершения моления в старой *куале* в кусочек холстины заворачивают золу из очага прежней *куалы*, таким образом готовили для переноса часть *воршуда*. Жена переносила *воршуд*, при этом в рот клала монету и до окончания обряда не произносила ни слова. Выйдя за ворота усадьбы, она исполняла танцевальную импровизацию под аккомпанемент *крезя*. То же самое она совершала перед воротами своего нового дома. Путь от ворот старой усадьбы до ворот новой усадьбы с исполнением танца новой домохозяйки осуществляли во время обряда трижды.

Если говорить в целом, то сохранившиеся обряды жизненного цикла удмуртов, в контексте которых сохранился танцевальный компонент, являются наиболее значительными в жизни человека. Сложно говорить о тонкостях исполнения пляски, они характеризуются импровизацией, вариативностью исполнения. В хореографии танцев семейно-родовых обрядов большую роль играет танцевально-пластическая культура, которая вобрала в себя бытовые жесты, мимику, подражание, что связано с глубокими корнями данных форм танцевального фольклора удмуртов, свидетельствуют о тесной связи генезиса танцевального искусства с моделями

социального поведения, а также их упорядочивающей функции во время обрядового действия.

Указывает на древность и музыкальное сопровождение. Как правило, это *крэзь*, музыкальный инструмент, который считается священным у удмуртов. Исключительно игрой на этом музыкальном инструменте сопровождалась самые значимые обряды. Не развитая мелодика музыкального обрамления, а иногда исключительно ритмизированное сопровождение на подручных ударных инструментах позволяет связывать некоторые пляски обрядового цикла с самыми архаичными пластами развития традиционной культуры.

Традиционная хореография занимала значительное место и в календарно-обрядовом цикле удмуртов. Их календарь был насыщен праздниками и обрядами, связанными с земледелием. Круглый год тревожился народ о плодородии земли, о богатом урожае, о чистых полноводных реках, обращаясь с молитвами и жертвоприношениями к богам и духам, стремясь вызвать их покровительство.

Годовой цикл удмуртского календаря можно условно разделить на две части – это весенне-летний период и осенне-зимний. Особым богатством и разнообразием форм народного творчества отличались весенние и летние праздники, основной частью которых были обрядовые и гостевые танцы, хороводы, молодежные игры.

Первым весенним праздником был обряд посвященный сходу льда на реках – *йӧ келян* (проводы льда) или *тулыс ву келян* (проводы весенней воды), распространен в основном среди северных удмуртов. Местные жители собирались на крутом берегу реки, устраивали моления, варили жертвенную пищу, просили, чтоб лед ушел, не навредив людям, чтоб талые воды не принесли разрушений.

Частью обрядового действия были и приуроченные песни, танцы и игры. Сначала плясать выходил старший жрец (*зӧк пон*) с одним из помощников (*нокчи пон*). Только после этого к танцу присоединяются домохозяйка и молодежь. В этом можно проследить иерархию традиционного удмуртского общества, а также высокую роль в ней представителей культа, которые пользовались почтением и уважением. В некоторых местностях, в качестве награждения за хорошую пляску давали монету, которая передавалась изо рта в рот. Возможно, роль металлического предмета в данном случае также играла роль оберега [Мусина 1989: 35–48]. В некоторых местностях мужчины исполняли пляску, приуроченную к обряду

только после того, как все расходились после моления [Первухин 1886: 44], чем подчеркивалась особая сакральность танца, смысловая нагрузка которого была направлена на пробуждение сил природы, ее перерождение.

Важная роль служителей культа и мужчин-домохозяев в исполнении обрядового танца находит место и в летнем обряде *гербер* (после плуга). После христианизации этот обряд стали приурочивать к празднованию Петрова дня. Обряд проводили на озимом поле. Мужчины и жрецы становились рядами и совершали моление *воршуду*. Просили его о благополучии рода, заступничестве перед силами природы в период выращивания урожая.

После трапезы пели песни. Главный служитель культа исполнял протяжную песню, которая была обращена к богам и содержала в себе просьбы о достатке и хорошем урожае. Остальные начинали ему подпевать. Затем переходили к плясовым песням. Жрец шел по кругу и начинал подплясывать и подпрыгивать. К нему цепочкой присоединялись все остальные, повторяя движения и расширяя круг. Уже в XX веке танец служителей культа трансформируется, теряет свой первоначальный смысл и превращается в веселый танец стариков, который сейчас бытует среди удмуртов Балтасинского района Татарстана и Алнашского района Удмуртии [Мусина 1989: 35–48].

Подобные же пляски, пластика которых преимущественно складывалась из притопываний, прыжков, символизировала призыв к пробуждению земли, обилию урожая. Движения по кругу имели продуцирующую направленность [Прокопьев 2009: 11].

В заключение праздника совершалась особая религиозная игра, которая называлась «*Тау карон*» («Благодарение»). Проводится она после того, как женщины и молодежь уже расходятся. Для этой игры специально оставляют часть еды и напитков. Участие в игре принимают только служители культа и домохозяева. Для начала выбирают самого крепкого мужчину и дают ему в руки хвост быка, которого приносят в жертву в день моления. Этот мужчина получает название *ошти* (бычок) и исполняет его роль. В пластике его движений угадывается подражание повадкам животного: он машет сзади себя хвостом, голову пригибает к груди и начинает мычать и реветь.

Образ быка в удмуртской мифологии тесно связан с почитанием земли. Именно в аграрных культурах длительное время сохра-

нялся этот устойчивый элемент – почитание быка, его жертвоприношение, ритуальное поедание жертвы-божества. В этих обрядах образ быка воспринимался как символ плодоносящей мощи, способной передаться будущему урожаю. А бессилие человека перед силами природы в подобные кульминационные моменты, особенно в период созревания хлебов, выражалось в усилении религиозно-заключительных действий [Владыкин 1994: 82].

Тем временем, остальные, сидя за столом, наливают в чашки пиво и *кумышку* и начинают кликать «быка». «Бык» с мычанием и ревом подходит к столу и пытается выпить кумышку из чашки, при этом он держит обеими руками сзади бычий хвост. Все остальные мужики окружают его и со смехом начинают толкать в разные стороны, не давая ему возможность выпить *кумышку*, на что ошпи отмахивается от них хвостом. После того, как ему удастся опустошить чашку, *кумышку* наливают всем остальным. На этом праздник заканчивается [Первухин 1886: 39–41].

Круговые пляски очень характерны для традиционной хореографии весенне-летнего периода. Широко они распространены не только в ритуальной практике, но и в молодежных гуляниях, которые начинаются после Пасхи (*Бадзым нунал*), когда молодые парни устанавливают качели, и продолжаются до начала летней страды. Исполнение традиционных песен сопровождалось хороводами и круговыми плясками, играми в кругу, которые позднее приобрели неприуроченный характер бытования.

Следующий календарный цикл объединял в себе празднично-обрядовые действия осенне-зимнего периода. Главным осенним событием был сбор урожая. Окончание полевых работ знаменует целый комплекс обрядов и традиций. Одним из них был обряд осеннего ряженья (*сйзбыл пёртмаськон*). Обряд распространен среди удмуртов-калмезов и является доминантой их обрядовой традиции, что находит свое подтверждение в полевых материалах, собранных в Вавожском районе. Схожими по своему смысловому содержанию являются также обряды иных локальных традиций удмуртов – *сйзбыл пукон* (осенние посиделки), *ныл сюан* (девичья свадьба), *кушман сюан* (праздник редьки) [Глухова 2007: 111].

Самое активное участие в проведении *сйзбыл пёртмаськон* принимали юноши и девушки. Вечером молодежь начинала обходить дома, и так могло продолжаться всю ночь. Хозяева готовились к встрече ряженных: накрывали стол, ставили *кумышку*. Они

угощают непрощеных гостей, чтоб на будущий год снова был хороший урожай.

В посещении каждого дома можно выделить несколько этапов. Каждый сопровождался приуроченными к нему песнями: перед домом, при входе в дом, в доме, при пляске, за столом, при выходе из дома. Они составляют отдельный жанр в песенной традиции удмуртов – *пöртмаськон гур*. Использование сквернословия, откровенно эротический подтекст, становится возможным в рамках обрядовой ситуации и логики мифологического мышления, которым характеризуется обряд осеннего ряженья. Вера в магию слова проявляется и в обращении к силам природы, призванным обеспечить плодородие земли, благотворно повлиять на плодоносящие силы человека. Отсюда ассоциативная связь между корнеплодами, которые созрели благодаря силам природы, и детородными органами человека, которые должны были вобрать в себя силы для продолжения рода. Таким образом, обряд осеннего ряженья для молодежи становился обрядом инициации, когда приходило время своим участием в обходе домов в качестве ряженного продемонстрировать переход в статус потенциальных невест и женихов.

Интересно в связи с этим обратить внимание на использование ударов плетьюми в обряде. Принято считать, что посредством подобного воздействия можно «пробудить», «расшевелить» потенциальную силу, скрытую в объекте воздействия. Так, например, неплодоносящую яблоню бьют по осени кнутом, чтоб весной она принесла урожай. Среди участников выделялись молодые парни с плетками (*урыс шуккисьёс* – те, кто ударяет плетьюми). Они исполняют роль блюстителей обряда: не разрешали уходить, тех, кто пытался уйти, били плетьюми, такая же участь постигала тех, кто не пел.

Обязательными элементами обряда являлись песни и пляска. Это возможность показать себя и оценить других, учитывая, что участие в обряде символизировало инициацию. В манере танца у участников обряда ярко проявлялись модели гендерного поведения. Особенно ярко это прослеживается в танце, когда любая, даже самая бойкая девушка, не демонстрировала индивидуальные особенности своего характера в танце. Напротив, ее движения будут соответствовать представлениям о женском поведении – это скромность, мягкость и в то же время статность. В танце это находит выражение в отсутствии размашистых движений руками. Ха-

раक्टर пластика танца плавный и спокойный. Девушке свойственна правильная осанка, рессорность шага. Парень же мог проявить в пляске свою силу и удаль, движения его размашисты и уверенны.

Коммуникация связывает в обряде не только участников, но мир реальный и потусторонний. В обряде *süzьыл пöртмаськон* смена циклов в природе тесно связана со сменой этапов в человеческой жизни. Такой переходный момент для природы, связанный со сменой лета и зимы, всегда ассоциировался у человека с влиянием потустороннего мира, который способен влиять и на людей. Переходность состояния окружающего мира дает возможность человеку пройти инициацию, сменить свой социальный статус. Следует заметить, что именно посредством песни и танца молодые люди могут констатировать факт достижения ими зрелости: физической, социально-психологической. Таким образом, можно говорить о том, что музыкально-танцевальный компонент выполняет в обряде и функцию маркера социальных статусов. Танец, который исполняет девушка или юноша, демонстрирует их качества, позволяет оценить их в новом статусе – в статусе женщины и мужчины.

Музыка и танец создавали особое пространственно-временное содержание обряда, подчиняли его определенному ритму, определяли его этапы и их последовательность. Со временем, некоторые аспекты проведения обряда стали противоречить новым этическим и религиозным нормам. Однако именно песни и танцы осеннего ряженья оказались самыми стойкими компонентами, которые еще остаются в памяти людей.

Еще одним обрядом, связанным с ряженьем, был зимний *пöртмаськон*, или *вожодыр*, отмечавшийся в период зимнего солнцестояния. Характерной особенностью этого праздника было хождение ряженных по домам. Одевались в вывернутые наизнанку тулупы, надевали берестяные, кожаные маски, изображая различных животных, диких зверей, птиц. Женщины привязывали к запястью колокольчики (чингыли). В обряде зимнего ряженья наиболее распространена круговая импровизационная пляска (*круген эктон*). Танцующие двигаются по кругу против хода часовой стрелки и, не соединяясь за руки, каждый исполняет свою хореографическую тему.

В *пöртмаськоне* помимо общих плясок участников обряда бывали сольные пляски отдельных персонажей. Их значение имело отношение к древним культам, которые были связаны с особенно

почитаемыми в культурной традиции животными или растениями. Так, в числе ряженных была женщина с веретеном и куделью. С этими предметами женского промысла она исполняла пляску, в которой изображены сцены прядения. Подобные мотивы встречаются в обрядовой практике многих финно-угорских народов. Их связывают с традициями почитания конопли и льна.

Медвежьёю пляску исполнял мужчина. На себя он надевал вывернутую наизнанку шубу и пытался подражать этому животному, передавая его повадки через танцевальную пластику тела [Мусина 1989: 42–43].

Таким образом, календарно-обрядовый цикл удмуртов насыщен ритуальными танцами. Танец способствовал достижению главной цели для земледельцев – хорошему урожаю. Для этого большое значение имели весенние танцевальные обряды, целью которых было пробудить силы земли после зимнего «сна». Важную роль играют и хороводы, которые водила молодежь до начала летней страды. Танец не только был возможностью найти себе пару, но и магически воздействовал на будущий урожай. Осенне-зимние пляски олицетворяли собой благодарение сил природы, к примеру, танец с веретеном, исполнение которого должно было способствовать урожайности льна. Место действия осенью переносилось с поля во дворы, возможно, тем самым люди старались не тревожить землю, которая должна была «отдохнуть» к следующей весне.

Ведущая роль в ритуальной пляске календарно-обрядового цикла удмуртов отводится жрецу и старикам. В этом случае свое выражение находит общинно-родовая организация удмуртов. Но, кроме того, участие, так или иначе, в ритуальных танцах и действиях принимают все члены общины. Поэтому можно говорить о важности и значении происходящего для каждого.

Одним из сложных и архаичных феноменов в традиционной религиозно-обрядовой культуре удмуртов является институт *туно*. Сложность в научном изучении этого явления заключается в том, что о *туно* на момент первых письменных свидетельств сохранилось мало информации. Как правило, жизнь такого человека полна тайн и рассказов о невероятных явлениях.

Туно (*тунаньы* – гадать, ворожить, накликать что-либо), – скорее всего, являлся могущественным знахарем, колдуном, ворожцом, который пользовался всеобщим уважением в обществе. Интересна еще одна этимология термина, которая находит параллели в коми,

марийском, мордовском, финском, венгерском языках со значением «научиться, освоить» [Владыкин 1994: 105].

Действительно, человек мог родиться с соответствующими задатками и позднее стать *туно*. Но прежде ему предстояло стать посвященным. Для этого необходимо было пройти «обучение», от успешного прохождения которого зависела его возможность стать *туно* и обладать исключительными сакральными способностями.

В своей работе «Обозрение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний» И. Васильев пишет, что ему рассказывали так: *туно* «учат боги и ангелы» [Васильев 1906: 13]. Происходит это на природе: в полях, лесах. Высшие силы заставляют ходить по проволоке через речку и запрещают падать. Упавшего с проволоки наказывают. «Делают моря или реки, заставляют также скакать по вершинам берез, входить в змея, дышащего огнем...» – так описаны испытания у И. Васильева. Не всякий способен пройти испытание, некоторые сходят с ума.

Дополняют этот материал работы П.М. Богаевского [Богаевский, 1890: 129], где также содержится описание обучения *туно*. В качестве завершающего этапа в обучении описана пляска *туно* на проволоке, посредством которой определяется уровень сверхспособностей *туно*. Чем меньшее количество раз упадет ученик, тем выше считалось его мастерство в общении с потусторонними силами.

Об учении *туно* не рассказывают. Говорят, что определить человека, который учится на *туно* можно по его поведению: часто уходит один в лес надолго, а о том, что делал, не помнит или не рассказывает, часто выказывает себя глупым, временами сходит с ума, дерется, кричит.

После окончания учения *туно* получает какой-либо предмет, чаще это золотой или серебряный шарик размером с горошину, или кольцо. Теперь он обязан был помогать людям: ворожил, давал советы, лечил.

Туно имел большое влияние в народе. Его взгляд признавался священным и не опровержимым в деле языческой религии. Часто за помощью к *туно* обращались в другие деревни. Так, например, во время избрания главного жреца, который возглавлял все общеродовые моления, *туно* выбирали издали, чтоб он был не заинтересованным лицом и ни кого из кандидатов не знал.

Местом проведения выборов назначается родовая *куала*, деревянное строение на окраине деревни, несущего в себе функцию

главного места для общеродовых молений и места хранения ритуальных атрибутов и святынь. Ритуал сопровождается игрой установленного мотива на *крезе*. *Туно* одевается в белое, на голове длинный белый колпак, опоясывают его полотенцем. При ворожбе он начинает плясать в такт музыке. В правой руке его нагайка (*урьис*), черенок которой должен быть из таволжки (лобазник), которая считалась лекарственным растением, обладающим магическими свойствами. Так, черенок способен был разогнать нечистых духов, а имеющий его в руках человек не мог испытать на себе никакого влияния злых сил. В левой же руке *туно* держал саблю, которую он бросал в дверь так, чтобы она воткнулась в дверь. Это еще раз подчеркивает его ловкость и опытность.

Сам же он после этого падает на пол и начинает выкрикивать, прорекать имена, которые должны быть действующими лицами при молениях в *куале*. Иногда, прежде чем привести себя в особое состояние, он просит ту же перетянуть себя поясом. Часто после ворожбы *туно* был не в состоянии самостоятельно подняться с пола.

Иногда пляска *туно* исполнялась вокруг ножа, воткнутого в пол посреди избы [Богаевский 1888: 28–29], или же «с чашкой на голове, не проливая ни одной капли на землю». После выбора служителей культа все шли в родовую *куалу* молиться, при этом *туно* приплясывал под звуки *крезы* [Васильев 1906: 30–33].

Таким образом, *туно* должен был не только виртуозно владеть танцем, но также мастерски жонглировать различными предметами (саблей, ножом, чашкой с водой), использовавшимися в ритуальной пляске и в самом обряде гадания (или выбора служителей родовой *куалы*).

Исполнительское искусство достигало здесь, вероятно, самой высокой степени сложности и мастерства, так как *туно* был практически профессиональным танцовщиком, поскольку пляска, которой он приводил себя в экстатическое состояние, являлась основным средством, готовящим его к «общению» с божеством [Мусина 1989: 45–46].

В данном случае, владение танцевальным искусством главного посредника между людьми и духами еще раз подчеркивает значимость танца в ритуале и в жизни удмуртов в целом. *Туно* был человеком не только мудрым, но и сильным, ловким, крепко стоящим на ногах. Все из перечисленных достоинств

можно отнести к разряду важнейших в древнем обществе, которыми должен был обладать человек, чтобы выжить в сложных условиях.

Танцевальное искусство удмуртского народа, являясь неотъемлемой частью его духовной культуры, занимает важное место в жизни людей. Танец откликается на все события практической и духовной жизни человека, охватывая все стороны его существования, и потому является способом познания жизни человека, его отношения к окружающей действительности.

Вероятно, устойчивость форм традиционной хореографии следует связывать с выполнением функций и ее местом в традиционной культуре [Карбанова 1979: 21–24].

Одной из основных функций плясок является коммуникативная. Танец формирует пространство взаимодействия и общения, которое характеризуется собственным «языком» общения – «языком» выразительных средств танца. Выражение эмоций, настроения, намерений, переживаний находят отражение в танцевально-пластическом поведении человека.

В результате исследования можно сделать вывод о том, что приуроченные и неприуроченные танцы в удмуртской традиции имеют тесную связь. Отсутствие строгих структурно-композиционных критериев отнесения танцев к одной из двух групп классификации, возможно, связано с тем, что танцевальные формы не успели выкристаллизоваться в обособленные жанры. Однако в исполнении приуроченных танцев можно проследить свои характерные особенности: 1) строгая приуроченность к ритуально-обрядовому действию (исполнение танца определенным лицом, в определенном месте, в определенное время); 2) ведущая роль магической функции (преобладает над информационной, социально-интегрирующей, эстетической и др.); 3) консерватизм и устойчивость к иноэтническим влияниям; 4) большая доля импровизационной пляски в исполнении; 5) коллективное исполнение плясок.

С отмиранием некоторых обрядов, с утратой их первоначального смысла магическая функция танца часто трансформируется в развлекательную, а сам танец начинает функционировать вне обряда и исполняется на любом празднике или гулянии во время общего веселья. В этом процессе он зачастую заимствует элементы соседних культур, но, тем не менее, продолжает сохранять свою этническую особенность, которая, в первую очередь,

характеризуется сохранением канонизированных форм танцевального фольклора.

Таким образом, несмотря на устойчивость традиционного танца, каждая эпоха меняет, приспособливает хореографию [Королева 2012: 93–94] сообразно своим потребностям. Изменения касаются, прежде всего, содержания, затем структуры.

Канонизированные формы традиционного удмуртского фольклора бытуют и в современной культуре. Все реже он встречается в первичных формах своего бытования, в аутентичной форме. Экономические, политические, культурные изменения ведут к изменению традиций или их утрате. В таком случае важно собирать, хранить и развивать традиционную культуру, в том числе, танцевальный фольклор.

ЛИТЕРАТУРА

Богаевский П.М. Очерки быта Сарапульских вотяков // Сборник материалов по этнографии при Дашковском музее. Вып. III. 1888.

Богаевский П.М. Очерки религиозных представлений вотяков // ЭО. 1890. № 1, 2, 4.

Васильев И. Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань, 1906.

Владыкин В.Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994.

Глухова Г.А. Ряженье как игра и игра в ряженье // Вестник удмуртского университета. № 5. 2007.

Ильин М.И. Свадебные обычаи и обряды удмуртов // Труды НОИВК. Вып. 2. 1926.

Каробанова С.Ф. Танцы малых народов Юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979.

Королева Э.А. Мотивы древнейших танцев в современной народной хореографии // Человек. 2012. № 3.

Кошульников В.С. Быт вотяков Сарапульского уезда Вятской губернии // ИОАИЭ. Т. II. Казань, 1879.

Лотман Ю.М. Избранные труды: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.

Мусина Н.Д. Ранние формы традиционной хореографии удмуртского народа // Истоки искусства Удмуртии. Ижевск, 1989.

Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 2. Идоложертвенный ритуал древних вотяков по его следам в рассказах стариков и в современных обрядах. Вятка, 1886.

Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. Эскиз 4: Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. Вятка, 1889.

Прокопьев А.Н. Анималистические мотивы в традиционном танцевальном искусстве удмуртов: к семантике образа коня // Связующая нить этнокультуры. Ижевск, 2009.

Прокопьев А.Н. Танцевальная традиция завятских удмуртов // *Authentic Geography – Аутентичная география*. Вып. 4. Завятские удмурты. Ижевск, 2012.

Христолюбова Л.С. Семейные обряды удмуртов: традиции и процессы обновления. Ижевск: Удмуртия, 1984.

УДК 793.31

АБХАЗСКИЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ЭТИКЕТ ПО ЭТНОГРАФИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛАМ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ

Гумба Асида Зурабовна

*Абхазский институт гуманитарных исследований им. Д. Гулия,
Академия наук Абхазии (г. Сухум, Республика Абхазия)
gumba.asida2014@yandex.ru*

Абхазская нормативная культура (*ап̄суа-леишда, ап̄суа қ̄абзқ̄а*) ярко проявляется в таком явлении традиционной культуры как танцевальный этикет. В настоящей статье речь идет о танцах в рамках свадебных обычаев и обрядов, о нормах, о различии танца девушек и юношей, об эстетическом и этическом аспектах всего действия. Автор обращается к обычаям и нормам свадебных танцев как интересному материалу по абхазскому этикету, связанному с этическими и эстетическими представлениями и традициями.

Ключевые слова: абхазы, традиция, нормативная культура, этикет, танец.

Abkhaz dance etiquette according to ethnographic materials of wedding rituals

Asida Z. Gumba

The Abkhaz normative culture (*apsua-leisha, apsua kabzku*) is clearly expressed in such a phenomenon of traditional culture as dance etiquette. This article will focus on dances within the framework of wedding customs and rituals. In many respects, performing skills and dance style was depended on the age, gender and status hierarchy of the dancers. Violation of the norms was condemned and sometimes even severely punished. So, as indicator of bad manners was considered to dance drunk, breaking the distance or inviting same girl to dance several times. Depending on the dynamism of performing movements, the *cherkeska (chokha)* of dancer should not flutter. Young people dancing in a pair should not be too far from each other, but also they could not be too close. During the execution of the movements, the man did not even have the right to accidentally touch the girl dancing with him, or turn his

back to her. He should not allow himself to whistle, sing along, shout out a dance tune, try to speak with a partner or with the audience. The requirement of respect for the partner says the fact, that during the dance, the man gave opportunity to woman to demonstrate her dancing skills (*adzgab dirkuashon*). The male dance part is a complex combination, pirouettes, jumps, lunges, etc. However, in a dance with a girl, the use of these elements was perceived as boasting and was not respected. In this article, we will turn to the customs and norms of wedding dances as an interesting material devoted to Abkhazian etiquette linked to ethical and aesthetic ideas and traditions.

Keywords: Abkhazians, tradition, normative culture, etiquette, dance.

Танец – сложное явление, имеющее глубокие социальные корни, наполненные различными смыслами. Танец – неотъемлемая часть традиционных таинств и ритуалов, зачастую он играет в них ведущую роль. Танец является способом невербальной передачи адаптивных механизмов культуры подрастающему поколению. Он подобен драматическому произведению, завораживающему людей новыми действиями, раскрывающими замысел сюжета. Во многих хореографических действиях содержится интерпретация информации об определённых событиях, об укладе жизни и исторических корнях отдельного общества посредством языка жестов и мимики. В нем могут отражаться философия, психология, гендерные установки, социальные отношения, нравственные устои, духовная культура и быт этноса.

Существует множество определений танца, вот несколько из них: «танец – это первый уровень коммуникации, который предшествует речи» [Баттерворд 2016: 13]; «Танец – первая глава в истории человечества» [Худеков 2009: 8]; «Танец – явление культуры, которое пронизывает всю жизнь» [Ромм 2002: 26]; «Танец – вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [Королева 1977: 21]. Термин «танец» на всех языках мира означает приблизительно одно и то же: действие, во время которого чувства и эмоции достигают апогея, парения, счастья, экстаз и т.д. Например, русский историк и публицист В.О. Михневич по этому поводу пишет следующее: «В какой степени слово “танец” и его понятия были распространены на Руси в старину, можно заключить из того, что слово это вошло в наш древнейший словарь или азбуковник иностранных слов, перешедших в русский язык. Оно встречается

в “Сказании о неудобь познаваемых речах, их же древние переводницы не удоволишася переложити на русский язык”» [Михневич 2015: 86–87]. Из известных списков этого «Сказания» – самый старинный относится к XVI столетию. В нем-то наше слово записано таким образом: “Танец – лик, танцюю – ликую, справую, ликовствую”» [Михневич 2015: 86–87].

Интересным представляется значение слова «танец» и в абхазском языке. Алексей Аргун пишет: «“Танец” – “акэашара, (akuashara)” – “аикэшара (aikushara)”, что буквально означает вертеться вокруг друг друга... Слово “акэашара (akuashara)” у абхазов воспринимается и как некое символическое определение, например, “акэ (aku)” (высь, возвышенность), “ашара (ashara)” (свет, световое круговое пространство)» [Аргун 2006: 113]. Действительно, танцюя, человек как бы выплёскивает из себя огромное количество переполняющих его положительных эмоций, которыми он заполняет окружающее пространство, распространяя их на присутствующих при этом людей.

Как и всякое социальное явление, танец и в целом народная хореографическая культура формируется и развивается под воздействием самых разнообразных факторов, например, таких, как географо-экологические условия, материально-вещное окружение, специфика мировоззренческих установок духовной культуры. Значительное влияние могут оказывать взаимосвязи с другими народами. В то же время формирование этой (как и любой другой) сферы народной культуры происходит в рамках принятого в данном социуме нормативного канона. Последний в традиционном быту абхазов известен как А́псуа-леишэа, а́псуа кьабзкэа (apsua leisha, apsua kiabzkua) – дословно «абхазское поведение, абхазские обычаи», соответственно. При этом в своей поведенческой, этикетной части он представляет собой зримое воплощение А́псуара (apsuara) – ядра традиционной культуры абхазов» [Бигуаа 2018].

Нормы этикета – одного из составляющих нормативной культуры – пронизывают все стороны жизнедеятельности человека и сопровождают его всю жизнь. А.К. Байбурин и А.Л. Топорков отмечают, что «основная цель этикета – обеспечить общение неравных (по тем или иным параметрам) партнеров. С этой точки зрения он служит своеобразным «механизмом балансировки» общения. Поэтому этикет – это всегда компромисс, заключаемый на взаимоприемлемых условиях» [Байбурин, Топорков 1990: 7].

Данная характеристика всецело применима и к тому танцевальному этикету, который мы собираемся рассмотреть в данной работе.

В современных реалиях бытовой жизни абхазов традиционные этикетные нормы народного танца во многом редуцированы и не соблюдаются. Тем не менее, систематизация и реконструкция его едва уловимых элементов даёт возможность восстановления былой картины феномена. Можно привести множество примеров отражения истории и культуры абхазского народа в хореографическом действии, но достаточно сосредоточить внимание на более убедительном, на наш взгляд, примере описания «эталонной» формы танцевального этикета и проявление его на торжественных мероприятиях методом сопоставления между его историческим прошлым и настоящим.

Основное торжественное событие жизненного цикла абхазов – это свадьба. Свадебное торжество, как правило, отличается массовостью и тщательно разработанными обрядовыми нормами, в том числе танцевальными действиями. Свадьба достаточно хорошо описана в абхазоведческой этнографической литературе [Инал-ипа 1954; Акаба 1955; Инал-Ипа 2016; Чурсин 1956]. Это избавляет нас от необходимости описания самого обряда и дает возможность остановиться конкретно на его танцевальных компонентах.

Привод невесты в дом жениха сопровождался множеством обрядов (стрельба, проход невесты под скрещёнными кинжалами и др.), исполнением ритуальной песни «Радеда» (в Бзыпской Абхазии) / «Уаридада» (в Абжуйской Абхазии), а также переплясом молодёжи. Наполненная величайшим таинством песня привода невесты, плавно набирая темп, переходила к энергичному диалогу запевалы («Ахаира (ahaira), Шъараџын (Sharatin)!») и такой фигуры как атацаагаџца (atatsaagatsva) «Ааа-ха!... (aaa-ha)»), повторяющемуся два-три раза, после которого певцы начинали хлопать в ладоши, образуя со зрителями круг, в центре которого создавалась площадка для исполнения свадебного танца. Танцевальная площадка была около пяти метров в диаметре, бывала и больше, если позволяла территория. Круглая форма площадки была обязательной, танцевали абхазы в кругу.

Желающие принять участие в танце становились в первой линии круга, за ними выстраивались зрители, однако, между теми и другими не было четкой линии разграничения. В качестве сравнительного материала интересным представляется описание дан-

ного действия, бытовавшего в адыго-абхазской диаспоре в Турции. Исследователь этого вопроса – Дыжын Чурей пишет следующее: «Согласно Адыгэ Хабзэ (адыгскому этикету), гостей сажают на почетные места возле музыкантов. Справа от музыкантов становятся девушки. Женщины располагаются за танцевальным кругом позади танцующих девушек. (В Турции обычно они не танцуют). С противоположной стороны, обычно левой, становятся юноши и мужчины. На плясовую площадку выходят танцоры по приглашению джегуако и пшаша тхьамада. Джегуако, выказывая уважение к танцору, может называть его фамилию, имя, откуда он родом и т.д.» [Чурей 2008: 32]. Смею предположить, что, в данном случае, строгое соблюдение данного стереотипа обусловлено сильным влиянием ислама.

По словам одного из наших информантов, в среде абазин не встречается четкого разграничения танцующих на танцевальной площадке. «Единственным условием было размещение танцующих девушек и наблюдающих женщин ближе к входу в дом. Объясняется это тем, что в случае набегов, которые были частым явлением, мужчины, находящиеся на танцевальной площадке, молниеносно перестраивались из круга в линию, для вступления в бой. Учитывая ограниченное время на подобную организацию, раскрытие полукруга и переход к линейной тактике, как форме наиболее удобной для фронтального столкновения, помогало выиграть время, и обеспечить отход женщин с последующим укрытием в помещении»¹. У абхазов, в отличие от народов Северного Кавказа, строгое распределение людей не имело места.

Исполнительское мастерство и манера танца во многом зависели от возрастной, гендерной, статусной иерархий танцующих, но в любом случае, в абхазском обществе соблюдение норм этикета было всегда обязательным. Танцоры обязаны были придерживаться следующих принципов: вежливости (уважительного отношения к окружающим), естественности (простоты, не скованности движений), достоинства (ощущения чувства собственного достоинства), такта (знания и соблюдения норм этикета).

К этикетным нормам поведения танцоров относится и следующая специфическая деталь. Прежде чем выйти на танцевальную

¹ ПМА. Со слов Мурата Мукова 1973 г.р., а. Красный Восток, КЧР. Записано 12.04.19.

площадку, они приводили себя в порядок. Парень поправлял головной убор, пояс, подтягивал ноговицы. При этом головной убор был неотъемлемым элементом одежды танцора, без него абхазы не танцевали. Девушки, если предстоящий танец оказывался стремительным, фиксировали свои косы за поясом, поднимались на полупальцы, принимая подготовительную позицию перед предстоящим танцем.

Итак, раздавалась музыка, на импровизированную сцену выходил танцующий акэаша (akuashai) или, как бывало, его «выталкивали на «сцену»¹ (акэаша икэцара – akuashai ikutsara). «Выталкивание танцора» – это укоренившаяся модель нормативной сферы культуры абхазов, это своего рода маленькое театральное действо. Обычно «выталкивали» виртуозного танцовщика, который, стоя в стороне, наблюдал за пляской. Бывало, что его просто просили станцевать, а он отказывался, ссылаясь на свою «посредственность» как танцора. Оценивая его скромность, но, не соглашаясь с ним, друзья танцора всё же заставляли его выйти на «сцену» и замыкали круг. «Выталкивание молодого мужчины на танцевальную площадку считалось нормой поведения, но не допускалось по отношению к девушке»². Девушку-танцовщицу обычно просили станцевать взрослые женщины. Так же как и парень, девушка, проявляя скромность, обычно отказывалась. При этом танцор обязан был станцевать. Но покидать танцевальную площадку, не исполнив просьбу рекомендовавшей его группы людей, воспринималось как оскорбление, неуважение, заносчивость (ихы ахэ ылихуеит / ihi ah ilihueit), особенно после замыкания круга.

В большинстве случаев танец начинал мужчина. Подбадриваемый усиливающимся темпом хлопков и выкриками зрителей звукоподражанием «асс-ссаа (ass-ssaa)», танцор, приняв соответствующую выправку, начинал свой танец с «акэсра (ak'sra)» – «проходки»³ или «акэлара (akulara)» – «выходки»⁴. «...парень – “проходкой” двигался по кругу, с поднятой головой, прямой

¹ Такое отношение было приемлемо только по отношению к молодежи. На старшее поколение «выталкивание» не распространялось.

² ПМА. Со слов Хинтба Химцы 1944 г.р., с. Звандриш Гудаутского района. Записано 20.11.17.

³ Проходка – видение танцующего по кругу. Абхазские традиционные танцы в своем большинстве начинаются с проходки.

⁴ Выходка – манера исполнения. Выход в круг и исполнение какого-либо движения на месте.

осанкой...» [Вардания 1964: 27]. Все движения и ходы абхазских танцев начинались исключительно с правой ноги – с ашьапымш (ashapimsh) (ашьапы – нога, амш – день (в данном случае, слово «амш» подразумевает удачу, счастье, т.е. слово «ашьапымш» означает удачная или счастливая нога).

Желая потанцевать с девушкой, парень приближался к ней и делал едва заметный поклон, который воспринимался как приглашение на танец. Конечно же, такой поклон не имеет ничего общего с поклоном, который мы привыкли видеть на сцене, так как больше подходит под танцевальное приветствие – кивок головой. При этом взор парня устремлён на девушку, а девушка в свою очередь скромно смотрит как бы в сторону – ее взгляд уходит по диагонали вдаль. Если девушка не выходила танцевать сразу, то парень ещё раз делал проходку и приближался к ней. На сей раз он мог присесть на одно колено и также, не спуская глаз с девушки, вытянуть руку вперёд, что означало его просьбу или мольбу не позорить его отказом; ей не следовало отказываться, так как своим отказом она ставила парня в неловкое положение. «Отказать пригласившему на танец парню было равносильно оскорблению и считалось позором не только для парня, но и для девушки. Такое поведение характеризовало девушку непристойно, парень же мог затаить обиду на девушку за то, что она не сочла его достойным внимания»¹.

Неприемлемым и сегодня считается приглашение на танец издали, подмигиванием, различными жестами. Естественно, воспитанная девушка не ответит на них, но данный жест однозначно привлечет внимание ее братьев, которые не простят нетактичного обращения к своей сестре. На почве подобной бестактности нередко возникали ссоры, которые зачастую перерастали во враждебность не только непосредственных участников конфликта, но и их родов.

«В танце взгляд партнерши устремлен на газыри, но не ниже, она вскользь наблюдает за выражением как лица партнера, так и зрителей»². «Бывает, что во время танца взгляд танцора

¹ ПМА. Со слов Хагба Ташика 1954 г.р., с. Ачандара Гудаутского района. Записано 08.10.2017.

² ПМА. Со слов Ферзба Анри 1954 г.р., с. Кутол Очамчырского района. Записано 17.10.18.

демонстративно устремлен в пол, это воспринимается, как отсутствие желания танцевать в паре с данным человеком»¹.

После завершения танца парень благодарит девушку и, провожая ее до прежнего места, сделав поклон, уходит. Альтернативой поклона у северокавказских народов является последовательность шагов до-за-до (дозадо)², где партнер и партнерша обходят друг друга со спины и возвращаются в исходную позицию. Данная фигура не имеет ничего общего с исконно кавказскими танцевальными традициями, это – не что иное, как искусственно введенный в народную хореографию элемент бального танца.

Абхазский танцевальный этикет содержит ряд и других правил, которых должен придерживаться танцор. Показатель дурного тона – танцевать в нетрезвом виде, нарушать дистанцию, приглашать на танец одну и ту же девушку несколько раз. Также танцор должен был танцевать так, чтобы от динамичности исполняемых движений его черкеска не развевалась («укэымжэы бгъаау акэашара-пхашьароуп; ukumzvi bgiaaau akuashara-phasharoup»). Он ни в коем случае не должен позволять себе свистеть, подпевать, выкрикивать танцевальную мелодию, пытаться заговорить с партнершей или со зрителями.

Танцующие в паре молодые люди не должны находиться слишком далеко друг от друга, но в то же время и не должны быть слишком близко. Подходить к девушке ближе, чем на расстояние вытянутой руки неприемлемо. Во время выполнения движений парень не имел права даже ненароком дотрагиваться до танцующей с ним девушки, даже случайная шаловливость танцора могла стоить ему жизни. К девушке нельзя было поворачиваться спиной, нарушение этой нормы танцевального этикета осуждалось общественным мнением. Об уважительном отношении к партнерше говорит и тот факт, что во время танца парень давал возможность девушке продемонстрировать свое умение танцевать («азгаб диркэашон (adzgab dirkuashon)»). Мужская партия танца представляет собой более сложные комбинации, пируэты, прыжки, выпады и т.д. Однако в танце с девушкой использование выше перечисленных элементов воспринималось как хвастовство, как желание парня на-

¹ ПМА. Со слов Цвейба Яны 1985 г.р., г. Гудаута. Записано 24.10.2018.

² Dos à Dos – франц. спина к спине.

рочито продемонстрировать свое умение перед зрителями. Такой танцор не был уважаем.

Соблюдение правил танцевального этикета во время выполнения танца, несомненно, делает танец привлекательным. Интересным является тот факт, что до недавнего времени танцоры исполняли все движения синхронно (шьапеикэыршэала) и обязательно зеркально. В основе зеркального исполнения лежит подражательно-имитационная техника танца, которая, возможно, является рудиментом симпатической магии абхазов.

По словам информанта Леонида Гумбы, «танцоры один за другим выходили на образовавшуюся площадку, не опережая друг друга, не мешая друг другу, сохраняя уважение и почитание способности танцующего, давая возможность каждому танцору достойно выразить свои чувства и, поклонившись зрителям, вернуться на своё прежнее место. Следующий танцор мог выйти на поле только после ухода с площадки предыдущего танцора»¹. Во всех этих этических деталях чувствовалась нравственная высота и эмоциональная теплота танцора. Неискренность и искусственность всегда вызывали осуждение со стороны участников представления.

На свадьбах исполнялись различные виды танца, как одиночные, сольные, так и парные: парень с парнем, девушка с девушкой или парень с девушкой. Однако «парный танец девушек был редкостью, так как пара разбивалась включавшимися в танец парнями»². При исполнении парного танца юноши и девушки особое внимание придавалось созданию для танцующих здорового энергетического поля, на котором пары могли бы насладиться безмолвным общением, что было непозволительным и невозможным в обычной ситуации. «Считалось неприличным и жестоким жестом разбивать складно танцующую пару молодых. Сегодня этот многозначительный приём утрачивает свою первозданную значимость, переходя от возвышенной чувственности к её отсутствию»³.

¹ ПМА. Со слов Гумба Леонида (Чын) 1951 г.р., с. Дурипш Гудаутского района. Записано 05.10.2017.

² ПМА. Со слов Аршба Алексея 1954 г.р., с. Гуада Очамчырского района. Записано 26.09.18.

³ ПМА. Со слов Хинтба Химцы 1944 г.р., с. Звандрипш Гудаутского района. Записано 20.11.17.

Парный танец парня и девушки имеет глубокий смысл, это символ продолжения жизни на земле. Именно с такой надеждой созерпали абхазы танец парня и девушки. Если паре удавалось станцевать слаженно, то зрители приходили в восторг. Нередко магическая сила танца, поддержанная всеобщим ликованием, отражалась на дальнейшей судьбе молодых танцоров. Это подтверждает и 103-летняя жительница с. Члоу Нелли Воуба: «нередко во время танца и складывались пары, перераставшие в брачный союз»¹. Неслучайно парный танец парня и девушки завораживал зрителей, и никому в прежние времена не пришло бы в голову «разбить» состоявшуюся пару во время танца. Это считалось кощунственной выходкой.

Согласно традиционным воззрениям считается неприличным танцевать мужу и жене в паре на свадьбе или на других массовых празднествах (хацеи цхэysi еицыкэашар пшзазам / hatsei phusei eitsikuashar phdzadzam). Данное обстоятельство продиктовано обычаем избегания. Об обычае избегания у абхазов см. [Инал-ипа 2016: 146].

В настоящее время в танцевальной культуре абхазов встречается немало инновационных элементов. Так, сегодня не считается зазорным девушке пригласить парня на танец, выполнять в качестве абхазского танца не соответствующие этому определению движения и т.д. В этом, конечно же, нет злого умысла – всё происходит в шутливой, игривой форме. Более того, подражание и копирование девушками танцевальной лексики мужской партии является как бы показателем трансформации традиционных гендерных стереотипов.

Сегодня мы являемся свидетелями того, как становится историей высоконравственное прошлое народа с многочисленными табу, его сменяет современная европеизированная нормативная культура. Кульминационной точкой, подтверждающей эту мысль, является встречающийся ныне повсеместно в качестве «изюминки» современной свадьбы «медленный танец» молодожёнов. Это как раз тот «прогресс», который отделяет нынешнее молодое поколение от традиций отцов. Старшее поколение воспринимает танец молодожёнов как личное оскорбление. Причина недовольства проста. Любые эмоции молодожёнов, будь они положительны или

¹ ПМА. Со слов Воуба Нелли 1913 г.р., с. Члоу Очамчырского района. Записано 10.11.17.

отрицательны, не должны демонстрироваться, становиться достоянием общественности. Чувство стыдливости, по законам Апсуара, не является сознательно приобретённым комплексом. Культура абхазов – это генетический код народа, достойный поощрения и передающийся от одного поколения к другому поколению.

Духовная культура, в том числе танцевальная, является одной из самых консервативных областей мировоззрения этноса. Она может противостоять унификации, но только в том случае, если она ещё в состоянии вбирать в себя новые, неприсущие ей элементы, трансформировать их, адаптировать к системе своего миропонимания и представления. Если культура не в состоянии видоизменяться, то она идет по более легкому пути: либо упрощая, либо ликвидируя свои традиционные институты, некогда способствовавшие формированию личности, укреплению морально-нравственных принципов, гендерных и социальных взаимоотношений людей.

В заключение ещё раз скажем, что даже просто наблюдая за танцем народа, можно погрузиться в его историю, ощутить уровень нравственных устоев прошлого и настоящего. Учитывая особенности нашего социума сегодня, мы приходим к выводу, что наша многовековая культура вбирает в себя новшества, оттеняющие этнический колорит. Танцевальная культура абхазского народа содержит также и отголоски, а иногда и яркие элементы культуры других народов, с которыми на протяжении всей истории она соприкасалась, с которыми имела непосредственные связи.

Вопросы, связанные с хореографическим искусством, представляют мало изученную область не только в этнографии абхазов, но и во всем мире. На сегодняшний день книга Ш. Врдания «Абхазские народные танцы» является единственной и уникальной в своем роде работой в этнографическом абхазоведении, в которой впервые было осуществлено описание традиционной танцевальной лексики: мимики, жестов, поз, движений рук, ног, головы, корпуса и манеры исполнения абхазского танца. Автором подробно описаны наиболее популярные и в наши дни танцы: «Ачаракэашара (Acharakuashara)», «Аибаркыра (Aibarkra)» и «Шъаратын (Sharatin)». Между тем, необходимы новые масштабные исследования традиционного и современного состояния народной хореографии абхазов. Познание и сохранение культурной самобытности – священный долг не только исследователя, но и каждого сознательного гражданина.

СОКРАЩЕНИЯ

ПМА – полевой материал автора.

СПИСОК ИНФОРМАНТОВ

Аджапуа Тото Тарашевич, 1939 г.р., с. Отап, Очамчырский район, ныне прож. в г. Сухум.

Аршба Алексей Николаевич, 1954 г.р., с. Гуада, Очамчырский район, ныне прож. в г. Сухум.

Воуба Нелли Едгиатовна, 1913 г.р., с. Члоу, Очамчырский район.

Гумба Леонид (Чын) Арзаметович, 1951 г.р., с. Дурипш, Гудаутский район.

Муков Мурат Исмаилович, 1973 г.р., а. Красный Восток, КЧР.

Ферзба Анри Джоджович, 1954 г.р., с. Кутол, Очамчырский район, ныне прож. в г. Сухум.

Хагба Ташик Мканович, 1954 г.р., с. Ачандара, Гудаутский район.

Хинтба Химца Платонович, 1944 г.р., с. Звандрипш, Гудаутский район.

Цвейба Яна Станиславовна, 1985 г.р., г. Гудаута.

Ченгелиа Куаста Антонович, 1931–2019, с. Калдахуара, Гудаутский район, проживал в г. Сухум.

ЛИТЕРАТУРА

Акаба Л.Х. Брак и свадебные обряды у абхазов (по материалам Очамчырского района) // Труды АБИЯЛИ. Сухуми: Изд. АН ГССР. 1955. Т. XXVI. С. 205–208 и т.д.

Аргун А.Х. Художественная культура Абхазов. Сухум: Министерство образования РА, 2006.

Байбурин А.К., Топорков. А.Л. У истоков этикета. Этнографические очерки. Л.: Наука, 1990.

Баттерворд Д. Танец теория и практика. Харьков: Гуманитарный Центр, 2016.

Бигуаа В.Л. Апсуара – ядро традиционной культуры абхазов: нормативная сфера феномена. (Рукопись). 2018.

Вардания Ш.Х. Абхазские народные танцы. Сухуми: Алашара, 1964 (на абх. языке).

Инал-ипа Ш.Д. Этнография брачно-семейных и социальных отношений абхазов // Инал-ипа Ш.Д. Труды в XI томах. Т. I. Сухум: Дом печати, 2016.

Инал-ипа Ш.Д. Очерки по истории брака и семьи у абхазов. Сухуми, 1954. 203 с.

Касландзия В.А. Абхазско-русский словарь. Т. II. Сухум: Дом печати, 2005.

Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977.

Михневич В.О. Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете. М.: ООО Икс-Хистори, 2015.

Ромм В.В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. Новосибирск: НГК, 2002.

Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009.

Чурей Дыжин. Этномузыкальная культура адыго-абхазской диаспоры в Турции. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2008.

Чурсин Г.Ф. Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми, 1956. 263 с.

**ТАНЕЦ «ЯЛЛЫ» В АЗЕРБАЙДЖАНЕ:
СЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ, СЦЕНИЧЕСКИЕ
ПОСТАНОВКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ**

Алиева Кюбра Мухтар кызы

*Институт Архитектуры и Искусства НААН (г. Баку, Азербайджан)
aliyeva_kubra@mail.ru*

В статье исследуется древний народный танец *яллы*. Это один из самых распространённых в Азербайджане хороводных сельских танцев, жизне-радостная пляска, исполняемая и на открытом воздухе, и в помещениях, когда исполнители держат друг друга за руки или плечи. Группу танцующих людей ведёт ведущий, движения которого повторяет весь коллектив. В статье анализируется история этого танца, а также его современное бытование на театральной сцене Азербайджана.

Ключевые слова: ритуальные, календарные, свадебные, хороводно-игровые танцы, *яллы*, *халай*, *джанги*.

**Yalla dance in Azerbaijan: rural traditions of performance,
stage performances and interpretations of origin**

Kübra M. Aliyeva

The article explores the ancient Azerbaijani Yalla folk dance. This is one of the most common round dance dances in Azerbaijan. This cheerful dance is usually performed outdoors, but often indoors. Artists hold each other's arms or shoulders. A group of dancing people is led by a host whose movements are repeated by the entire team. The Yalla dance has a very ancient history. This is evidenced by the cave paintings of Gobustan, ceramics found during excavations on the territory of Ancient Media, as well as from the excavations of Ganjachai from the end of II beginning of I millennium BC. Azerbaijani "yallas" have been repeatedly investigated by many Azerbaijani musicologists. Azerbaijan composers, including the founder of the Azerbaijani opera U. Hajibeyov used the Yalla genre in his opera Koroglu, and M. Magomaev in the opera Nargiz, S. Hajibeyov in the ballet Gyulshen, J. Dzhakhangirov in the opera Azad. Of particular note is Shadows of Gobustan, a one-act ballet in four scenes, written by Azerbaijani composer Faraj Karaev in 1969.

Keywords: ritual, calendar, wedding, round dance, dances, *yallas*, *hala*, *dzhangs*.

В Азербайджане, как и в других странах мира, имеются многочисленные народные танцы. По содержанию азербайджанские народные танцы можно разделить на трудовые (*чобаны* –

«пастушеские»), обрядовые (ритуальные, календарные, свадебные), бытовые (*мирзай, тураджи*), героические или военные (*джанги* – «боевые»), спортивные (*зорхана*), хороводно-игровые (*яллы, халай*). Имеются также *терекеме* (танец овцеводов, полукочевников), *гытгылыда* (женский хоровод), *иннабы, джейранбала* и *яллы*, которые исполняются на свадьбах и девичьих вечеринках. Танцы, которые исполняются женщинами, обычно бывают медленными и лирическими. Народный танец *яллы* – один из самых распространённых коллективных хороводных танцев, исполняющихся не только в сельских местностях, но и в городах. Танец *яллы* исполняется как мужчинами, так и женщинами. Мужские танцы бывают торжественно-величавыми и зажигательно-вихревыми. Надо отметить, что на азербайджанский *яллы* похожи такие танцы как *аркан* Румынии, *трескохоро* Болгарии, *табакаряска* Молдавии, *лапар* Узбекистаны, *перхули* Грузии, *бранл* Франции, *сертаки* Греции.

Танец *яллы* – один из видов коллективного танца, который своими корнями уходит, по-видимому, в глубокую древность. Его истоки можно проследить на наскальных рисунках Гобустана, относящихся к III тысячелетию до н.э. Гобустанские наскальные рисунки находятся недалеко от Баку, на территории Карадагского и Апшеронского районов. Эти рисунки относятся к палеолиту и мезолиту. Находки впервые были обнаружены известным азербайджанским ученым Исаком Джафарзаде в 1938 г. Им были найдены около 6 тыс. рисунков в Бёюкдаш, Кичикдаш, Джингирдаг, Язылытепе, Шонгар и Шихгая. Протяженность этих скал с рисунками около 15–20 км, а ширина – 2 км и среди рисунков множество графических изображений человеческих фигур, напоминающих танец *яллы* [Rüstəmov 1994: 17]. Здесь на камне «Язылытепе» ясно выделяются изображения ритуального кругового танца, похожего на *яллы* (см. иллюстрация 1). Археолог И.М. Джафарзаде описывает эти рисунки таким образом: группа людей, расположенных в два ряда, с расставленными ногами, держась за руки, исполняет ритуально-обрядовый танец типа современного азербайджанского танца *яллы* [Джафарзаде 1973: 164–165]. Согласно исследованию Н. Рзаева, человеческие изображения на скалах Гобустана периода неолита рассматривается как выражение коллективного танца. По его мнению похожие изображения периода мезолита можно рассматривать уже как композицию, где рисунки характеризуются симметрией и ритмическим повторением, свойственной орна-

ментальному искусству. Интересны также рисунки на керамике из Гянджачая, относящейся к XIV–XIII векам до н.э. и раскопанной Реслером. Здесь повторяющиеся геометрические элементы, похожие на свастику, напоминают танец *яллы*. Они схематичны и носят, возможно, символический характер. Они напоминают людей, держащих друг друга за руки во время танца или обряда [Мусеибли 2004: 54] (иллюстрация 2).

По предположению археологов, уже в эпоху раннего и позднего неолита (VII–IV тыс. до н.э.) среди людей, живших на территории Азербайджана существовали коллективные танцы [Мусеибли 2004: 15]. Возможно, эти танцы в действиях древнего человека были нацелены на призыв дождя, солнца, урожая. Для древнего человека язык жеста был насыщен информацией, которую до сих пор, к сожалению, не смогли расшифровать полностью. Так, археолог С. Рустамов считает, что этот танец, возможно, имеет характер тренировки, а также, возможно, он появился как один из видов спорта [Rüstəmov 1994: 96].

Яллы – массовый танец, исполняемый группой людей, по данным автора, совместно мужчинам и женщинами. Как большинство танцев Азербайджана, *яллы* по характеру и ритму является одновременно плавным и оживлённым и состоит из трёх частей. Первая часть – это ход по кругу, вторая – лирическое застывание на месте, а третья часть отличается ритмичностью и эмоциональным всплеском. Этнографический материал свидетельствует о том, что танец *яллы* имеет около ста разновидностей. Они известны во многих районах Азербайджана, в частности, в Нахчыване. Это – *тензэрэ*, *гону*, *газы-газы*, *хойнара*, *Шарурский яллы* и др.

Обычно, в группу входят 20–30, а иногда 40–50, даже 70–80 человек. Часто этот коллективный танец исполняется мужчинами и одновременно женщинами. Участники обычно держат друг друга за руки, либо широко раскрыв руки, кладут их на плечи следующего человека. Всю группу ведет ведущий танца – *яллы-башы*. Все люди синхронно повторяют его движения. Во время танца тех, кто танцует неправильно, либо исключают из хоровода, либо же наказывают. Существуют такие виды *яллы*, где участвуют два ряда людей. Движения первого ряда одновременно повторяются вторым рядом. В конце ведущие обоих рядов танцуют вместе, а затем соединяют группы. Как было упомянуто, *яллы* как синкретическая форма искусства соединяет в себе вокал, хореографию и

народную танцевальную музыку. По исследованиям музыковедов, мелодии *яллы* очень разнообразны и богаты. Здесь используются лирические, эпические, торжественные, героические и спортивные темы [İsazadə 1984: 7].

Североазербайджанский *яллы* имеет несколько видов: *кёчери*, *учаяг*, *телло*, *тензэрэ* и *галадан-галая*. *Тензэрэ* исполняется женщинами, которые надевают золотые украшения (кольца, браслеты, цепочки), демонстрируя свою красоту и изящество, с чем и связано название танца: «тэн» – половина, и «зэр» – украшение, то есть «половина украшения». Танцующие обычно держатся за мизинцы. Сначала они ступают три шага вперед и ударяют левой ногой на месте, затем помещают левую ногу вперед и некоторое время стоят в таком положении. После они делают три маленьких шага назад и ускоряют движение. Движения во второй части танца исполняются чуть быстрее, чем в первой.

Кёчери означает «не находящийся на одном месте», то есть «кочевники». В танце *кёчери* танцующие, держась за талию друг друга, водят хоровод. Танец ритмичный, в основном сопровождается звуками балабана и *нагары*. Танец состоит из медленной и быстрой частей, имеет три варианта. Мужчины или женщины выстраиваются в линию двумя группами или через одного, предводитель танца (*ялыбаши*) держит в своей руке трость. Овцеводы танцуют в размере 2/4. *Телло* – танец, исполняемый как женщинами, так и мужчинами. Танцующие держат друг друга за мизинец и поднимают руки на уровень плеч. Танец состоит из двух быстрых частей, во время которых плечи поочередно поднимаются и опускаются. Это танец исполняют в большинстве регионах Азербайджана. *Учаяг* («три шага») – старинный танец, распространенный в Ордубадском районе, состоит из движений по кругу с постепенным нарастанием темпа. Смысл танца *Галадан-галая* («От башни к башне») заключается в сплоченности и единства народа, во времена соседней агрессии или войн.

Особенно отличаются *яллы* Нахчыванской зоны, передаваемые из поколения в поколение. В Шаруре все умеют танцевать танец *яллы* (иллюстрации 3, 4, 5). А. Алекперова в своей работе так определила следующие четыре разновидности танца *яллы* Нахчыванской зоны [Алекперова 1994: 10]:

1. Инструментально-вокальный.
2. Различающийся по полу танцоров – мужской, женский и смешанный.

3. Сюжетно-хореографический (*яллы* с играми).
4. Различающийся музыкально (состоящий из одной, двух или трех частей).

Эта характеристика, данная по разным признакам, требует еще дальнейшего анализа.

Согласно исследованиям музыковедов, *яллы* по своему хореографическому содержанию делится на сюжетные и те, которые сопровождаются инструментальной музыкой. Сюжетные, или игровые *яллы* – это народно-театрализованные игры. В Нахчыване имеются *яллы* и под такими названиями как «Газы-газы», «Зопу», «Чёп-чёпю», «Кёчари», «Вер-вери», «Учпендже», «Агсаг». В *яллы* «Учпендже» (три лапы) шаги, как у раненного медведя с тремя лапами составляет основу движений танца. В первой части *яллы* танцоры изображают походку раненного медведя. Это обычно смешит зрителей. Эта часть представления имеет мелодичный характер. По нашему мнению, этот вид *яллы* самый древний, и, по мнению автора, не исключено, что наскальные рисунки были связаны с темой древнего тотемического танца. Другие *яллы* также имеют свои характерные черты, носят, в частности, характер героический. К ним относятся «Тэнзэрэ», «Сиягуту», «Сурутмэ» (также называется «Древний *яллы*»), «Нахчыван», «Шахбуз» или же «Праздничный *яллы*», «Донэ», «Хавары», «Дашбулагы».

Азербайджанские *яллы* сопровождаются либо инструментальной музыкой, либо пением. Видимо, *яллы*, сопровождающиеся хоровым пением, более древние. Ритм песни повторяет движение ног. Такие *яллы* в Нахчыване также называют «языковыми». Каждый *яллы* имеет свой ритм, сочетающийся со своеобразным движением ног. Соответственно они могут называться *икиаяг* (две ноги), *учаяг* (три ноги), *дордаяг* (четыре ноги).

Со временем *яллы* начали танцевать в сопровождении только ударных музыкальных инструментов. По структуре такой *яллы* очень похож на другой коллективный танец, *халай*.

Другой вид *яллы* сопровождается инструментальной музыкой. Пользовались ударными музыкальными инструментами, такими как *нагара* с палочками (иллюстрация 6) двойной *нагара* с палочками и язычковым деревянным духовым музыкальным инструментом *зурна* [İsmayılov 1984: 45] (иллюстрация 7). В Азербайджане такие танцы всегда танцевали на склоне горы или на поляне.

Изучая разновидности азербайджанских *яллы*, мы решили обратить внимание также на *яллы* азербайджанцев, которые живут на территории Иранской Исламской Республики. В Южном Азербайджане бытуют *яллы* под названиями «Сулдуз», «Гарапапаг сулдуз», «Урмия яллы», «Закарие», «Шарурский яллы». К сожалению, они до сих пор не были исследованы нашими музыковедами. Мы располагаем только медиа файлами (иллюстрация 8).

Азербайджанские *яллы* исследовались азербайджанскими музыковедами. Композиторы Азербайджана, в том числе основоположник азербайджанской оперы У. Гаджибеков использовал жанр *яллы* в своей опере «Короглу», М. Магомаев – в опере «Наргиз», С. Гаджибеков – в балете «Гюлшен», Дж. Джахангиров – в опере «Азад».

Особенно следует отметить «Тени Гобустана» – одноактный балет в четырёх сценах, созданный азербайджанским композитором Фараджем Караевым в 1969 г., сыном известного азербайджанского композитора Кара Караева. Либретто к этому балету написано Вячеславом Есьманом и Максудом Мамедовым. Балетмейстеры-постановщики – Рафига Ахундова и Максуд Мамедов, художник – Тогрул Нариманбеков, дирижёр – Рауф Абдуллаев. Части балета называются «Огонь», «Солнце», «Охота» и «Художник». Артисты балета изображают древних охотников, их костюмы стилизованы под обнажённое тело. Пытаясь поймать добычу, герои балета сопротивляются то опаляющему их пламени, то проливному дождю, гасящему их огонь. В четвёртой части появляется художник, рисующий сцены своих будней. Премьера балета состоялась в мае 1969 г. в Азербайджанском академическом театре оперы и балета им. М.Ф. Ахундова в Баку. В том же году балет был представлен в театре Елисейских Полей в Париже, на Международном фестивале танцев. После этого балет несколько лет ставился на азербайджанской сцене, а после – сошёл с репертуара и был практически утерян, поскольку сгорела единственная киноплёнка с этой постановкой (Новая жизнь балета «Тени Гобустана»). В 2013 г. балет был восстановлен. Помощь в восстановлении постановки оказали его первые хореографы – народная артистка Азербайджана, балетмейстер Рафига Ахундова и Максуд Маммедов. Были также приглашены британский хореограф Максин Брэм, её помощник из Италии Франческо Манджаказале, а также дизайнер по свету Томас Хейз из США. Премьера новой постановки балета состоялась 31 мая 2013 г. под открытым небом в Гобустанском национальном историко-

216

художественном заповеднике в рамках II Всемирного форума по межкультурному диалогу¹ (см. иллюстрации 9 и 10).

Итак, *яллы* можно считать самым распространенным видом народного танца в Азербайджане. На всех свадьбах, когда танцуют новобрачные, родители и родственники, окружая их, танцуют *яллы*. 21 марта азербайджанский народ празднует праздник Нового года, Новруз; люди танцуют вокруг костра под открытым небом в центре города, или в Старом городе Ичеришехер (иллюстрации 11 и 12).

Любопытно, что этот танец, видимо, оказался настолько близок по духу молдавским танцам, что в Молдавии выпустили эксклюзивную марку под названием «Азербайджанский танец *яллы*» (иллюстрация 13).

ЛИТЕРАТУРА

Алекперова А. Хороводные танцы *яллы* Нахичеванской зоны: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Баку, 1994.

Джафарзаде И.М. Гобустан. Баку: ЭЛМ, 1973.

Мусеибли Н. Гемигая. Баку: Şaşıoğlu, 2004.

İsazadə Ə.İ., Məmmədov N.N. Azərbaycan xalq mahnıları və oyun havaları. Bakı: Elm, 1984.

İsmayilov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, İşıq, 1984

Rüstəmov Ə.M. Qobustan dünyası. (Рустамов А.М. Мир Гобустана). Bakı: ADN, 1994. 174 s.

УДК 793.31

ИГРАЮЩИЕ НА ХОМУСЕ: ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ НА ЯКУТСКОМ МЕТАЛЛИЧЕСКОМ ВАРГАНЕ. КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ

Дьяконова Варвара Егоровна

*Арктический государственный институт культуры и искусств
(г. Якутск, Республика Саха (Якутия)),
dvaryae2012@mail.ru*

Якутский варган *хомус* является своеобразным символом музыкальной культуры саха. Исполнительство на хомусе развивается в традиционном и современном эстрадном направлениях в сольной и ансамблевой форме музицирования. В статье анализируются культурные и артистические особенности игры на хомусе у якутов. Автор обращает внимание на ха-

¹ http://www.karaev.net/w_1969_shadows_r.html#

рактер исполнения, способ звукоизвлечения, разновидности наигрышей в традиционной культуре. Выявляются особенности современной хомусной музыки, в том числе в русле фолк- и поп-музыки.

Ключевые слова: якутский варган хомус, традиционное исполнительство, современное музицирование на хомусе, хомусная музыка.

Playing the khomus: traditional and modern music playing on the Yakut metal Jew's harp. Cultural context

Varvara E. Dyakonova

The Yakut vargan khomus is a peculiar symbol of Sakha musical culture. Performance on the khomus develops in the traditional and modern pop directions in solo and ensemble forms of playing music. From ancient times, Yakut people loved to play on the khomus. The sounds of the instrument had a protective function. According to legend, “the evil spirits abaahiy tried to imitate to the khomus sounds, but soon got confused and went back with vexation.” Playing music on the vargan instrument served as a type of communication. So, in the summer, children were gathering together and playing on the khomus; women were playing on the khomus, talking about their lives; young man and woman, playing on the khomus, expressing their inner thoughts to each other. Though khomus tunes with special articulation were used in the system of forms of love courtship as an “encrypted” way of sound communication. During all the practice of playing music on the khomus, various tricks of playing on it have been developed, which can be divided on types of strokes on the tongue of the instrument, by the nature of the performance and the method of sound extraction. A special area of traditional intonation on the khomus is also represented by tunes, which imitate the voices of Nature, such as of birds for example. Nowadays the reception of the “melodical game” on the khomus is popular. Modern khomus music is also being developed by the mainstream folk and pop music. Khomus improvisations are based on breathing techniques. Onomatopoeic techniques that imitate the voices of birds and animals, howling of the wind, “breathing of the tundra”, etc. continue developing. Some of these techniques are based on the technique of vocal percussion beat boxing.

Keywords: Yakut Jew's harp khomus, traditional performance, modern music playing on khomus, khomus music.

Якутский варган *хомус* является своеобразным символом музыкальной культуры народа саха. В народе он «сохранился в значении главного и наиболее значимого инструментального средства интонационной культуры. Звуковой идеал саха сформирован таким образом, что дуговой варган хомус~хамыс (Э.К. Пекарский) явно преобладает над другими фоноинструментами не только по популярности в традиционной культуре, но и по технологической со-

хранности и органической включенности в инновационные процессы» [Шейкин 2002: 132]. Ныне Республика Саха (Якутия) – один из главных мировых центров изготовления металлического варгана и исполнительского искусства на нем. Значительную роль в возрождении и развитии варганной музыки в XX веке сыграла деятельность Музея Хомуса и проводимые по его инициативе международные конгрессы, конференции и фестивали. Первый конгресс варганной музыки состоялся в сентябре 1984 году в штате Орегон (г. Айова, США), главным инициатором которого явился Фредерик Крейн. Следующий Второй международный конгресс «Варган: традиции и современность» был проведен в Якутске 19–26 июня 1991 г. (инициатор И.Е. Алексеев). Основным итогом конгресса явилось создание национальных центров варгановедения в США (г. Айова, руководитель Ф. Крейн), Франции (г. Париж, рук. Дж. Райт и Тран Хуанг Хай), Германии (г. Людвигсбург, рук. Р. Хеннинг), Австрии (г. Вена, рук. Крупл), Японии (г. Сайтам, рук. Л. Тадагава), в странах СНГ: Среднеазиатский ареал (г. Бишкек, рук. Р.М. Мадварова), Поволжье и Приуралье (г. Уфа, рук. Р. Загретдинов), Прибалтике (г. Таллинн, рук. И. Тынурист), Тува (г. Кызыл, рук. В.Ю. Сузукей) [Уткин 1993: 21–23]. 22–28 июля 1998 года в Австрии в г. Мольне прошел Третий конгресс «Варган: технология и мастерство», приуроченный ко второму Международному фестивалю варгана, инициатором которого выступил Франц Кумпл. Следующий четвертый конгресс «Экстравагантная форма игры на разновидностях варгана» был проведен в октябре 2002 года в Норвегии, в городке Рауланд, под руководством Свейна Венштадта. Летом 2006 года в г. Амстердам прошел V Международный фестиваль-конгресс, в котором принимали участие варганисты более чем 30 стран Европы, Азии, Африки, Америки. Якутию представляли виртуозы-исполнители на хомусе И.Е. Алексеев, С.С. Шишигин, группа хомусистов под руководством А.М. Дегтяревой «Айархаан» и молодые хомусисты Ким Борисов и Аня Жиркова. В рамках фестиваля также прошел семинар для мастеров изготовителей варганов. На VI Международном фестивале варгана в г. Кешкемет в Венгрии (2010 г.) Якутию представила Мария Куличкина (ilkhomus 2010). 24 июня 2011 г. на Международном конгрессе-фестивале варганной музыки «Хомус в культурном пространстве мира» был установлен рекорд «Самый большой ансамбль хомусистов в мире» (1344 исполнителя), который был занесен в Книгу рекордов Гиннеса (SakhaNews 2011).

Таким образом, конгрессы и конференции, проведенные в Республике Саха (Якутия) и далеко за ее пределами, объединили не только исследователей и мастеров изготовителей варгана, но и исполнителей на этом инструменте.

В целом, исполнительство на металлическом варгане в Якутии активно развивается как в сольной, так и в ансамблевой форме музицирования. Причем оно практикуется в двух направлениях: традиционное и современное исполнительство на хомусе.

Традиционное исполнительство на хомусе. Издревле якуты-саха любили играть на варгане *хомус*. Это объясняется не только легкостью изготовления самого звукового орудия и освоения приемов игры на нём, но и тем, что звуки фоноинструмента имели охранительную функцию. Согласно легенде, злые духи *абааны* старались подражать звукам хомуса, но скоро запутывались и с досадой уходили обратно [Попов 1949: 265]. Музицирование на варгане служило также средством коммуникации. Так, например, мальчишки и девочки летом специально собирались толпами и играли на *хомусе*, женщины при помощи этого фоноинструмента рассказывали о событиях, происходящих в их жизни, молодые парень и девушка, наигрывая на *хомусе*, высказывали друг другу сокровенные мысли [Чахов 2012: 39], наигрыши на *хомусе* с особой артикуляцией использовались «в системе форм любовных ухаживаний как «зашифрованное» средство звукового общения» [Никифорова 1991: 48].

Древние якуты использовали три разновидности варгана – из дерева, кости или рога животных и металла [Худяков 1969: 153]. Деревянный варган *мас хомус~тырынка* был известен в качестве детской звуковой игрушки и представляет собой лопатовидную лучину, у которой тонкая сторона является язычком. Сведений о конструкции варгана из кости или рога животных *муос хомус* не найдено. Первое изображение пластинчатого варгана у саха в виде лопатовидной пластины, внутри которой вырезан язычок ступенчатой формы, дает русский естествоиспытатель и путешественник А.Ф. Миддендорф [Миддендорф 1878: 808].

Наибольшее предпочтение древние саха отдавали металлическому *хомусу*. Инструмент имеет типологические сходства с инструментами народов Сибири, России, а также других тюркоязычных этносов. Традиционный якутский металлический варган *тимир хомус* состоит из корпуса подковообразной формы, к середине которой прикреплен язычок.

Согласно традиции саха, на *хомусе* играли преимущественно женщины. Как пишет русский революционер, этнограф, фольклорист И.А. Худяков «в начале XIX века по рассказам верховянского якута, к ним приезжала молодая шаманка Дьэрэлийэр, у которой к шелковым кушакам были привешены семь или восемь железных посеребренных хомусов в черных деревянных футлярах» [Худяков 1969: 362]. Она славилась своей красивой внешностью и за ней во время ее поездок по Якутскому и Верховянскому округам ездили по пять или шесть молодых людей, которые вместе с ней играли на хомусе.

В начале XX века в Якутии отмечается расцвет исполнительства на хомусе. Люди носили хомус за пазухой и при встрече вели диалоги с помощью наигрышей на нем [Чахов 1993: 14].

Большой любовью народа пользовалось творчество хомусиста Ньют Быраат, уроженца г. Якутска, который в большие праздники играл на *хомусе* с двумя язычками. Его репертуар составляли импровизации на темы «*Биитим өрүс устуута*» (Ледоход на реке Витим), «*Сэттэ дьахтар мэтириэтэ*» (Портрет семи женщин), «*Хоппуоннаах Удабан*» (Удаганка Хоппуон), «*Кинээс мунньаба*» (Собрание у князя) и др. Каждую роль он исполнял, вживаясь в образ героя произведения, следуя содержанию текста, подражал его движениям и жестам. По рассказам очевидцев «стиховая часть (текст) при игре на *хомусе* прослушивалась очень четко» [Чахов 1993: 14].

В с. Эльгэй Сунтарского улуса был известен хомусист, талантливый импровизатор *хомусчут* Соппуон (Илья Николаевич Сафонов). По словам очевидцев, при игре на хомусе он сам сочинял текст и придумывал образы персонажей своего выступления. Игру на хомусе он сопровождал жестами, движениями, при этом четко выговаривал текст [Чахов 1993: 14].

Одним из первых исполнителей, который вывел хомусное искусство на российскую концертную эстраду стал хомусист-импровизатор Лука Николаевич Турнин. Он неоднократно принимал участие во Всероссийских смотрах художественной самодеятельности в г. Москве (с 1948 г.). Один из первых пропагандистов ансамблевого исполнительства Лука Николаевич ездил по районам Якутии и организовывал ансамбли хомусистов. В 1957 г. в составе делегации Якутской республики он с ансамблем хомусистов народного театра с. Ытык-Кюель выступил в концертном зале им. Чайковского во время вечеров культуры и искусства Якутской

АССР в честь 329-летия вхождения республики в состав Российского государства.

Во второй половине XX века особой популярностью пользовались искусные хомусисты Е.К. Осипова (Вилуйский район, с. Кыргыдай), Е.Р. Лазарев (Таттинский район, с. Ытык-Кюель), М.С. Бадаева (Вилуйский район, с. Уотту), М. Ильина (Кангаласский район, с. Техтюр), Д.И. Кривошапкин (Намский район, с. Партизан), Х.Ф. Таскина (Вилуйский район, с. Баппагай), Х.И. Устинова (Кангаласский район), С.С. Егоров (Нюрбинский район, п. Нюрба), А.И. Матвеева (Вилуйский район, г. Вилуйск), А.М. Птицына (Мегино-Кангаласский, с. Хорообут), Л.Н. Турнин (Таттинский район), С.А. Зверев-Кыыл Уола (Сунтарский район) и др.

Выдающейся личностью якутского хомусного искусства рубежа XX–XXI веков является Иван Егорович Алексеев. Его научная и творческая деятельность по возрождению хомусной музыки, виртуозное исполнительское мастерство, широкая пропаганда якутского хомуса известны не только в Якутии, но и далеко за её пределами. Изучая варганы народов мира, он устанавливает устойчивые творческие контакты с выдающимися российскими и зарубежными исполнителями, мастерами и варгановедами. Благодаря творчеству Алексеева были намного расширены границы исполнительского мастерства. Впервые в практике хомусной музыки импровизационные приемы игры он довел до сюжетно-тематического сочинительства, тем самым подсказал молодому поколению исполнителей новое направление в музыкально-творческой деятельности хомусистов-солистов. Иван Егорович долгие годы был руководителем ансамбля хомусистов «Алгыс»¹, способствовал профессиональному становлению хомуса на концертной сцене. Репертуар ансамбля составляли такие программные сочинения как «*Ыччат ырыалара*» (Песни молодежи), «*Сахалы матыыптар*» (Якутские мотивы), «*Сарсыарда*» (Утро), «*Ыһыах түһүлгэтэ*» (Ысыах), «*Лена кытылыгар*» (На берегу Лены), «*Дьүһүйүү*» (Импровизация), «*Дьүрүһүй хомуһум*» (Играй, мой хомус) и др.

Традиционное искусство игры на хомусе основано на популяризации традиционных приемов игры на хомусе. За время существования практики музицирования на хомусе сложились

¹ Ансамбль хомусистов «Алгыс» был создан в 1961 в Якутском государственном университете талантливым хомусистом, журналистом Степаном Черемкиным [Жиркова 1991: 19].

различные приемы игры на этом инструменте. Традиционные и некоторые современные приемы игры на хомусе были впервые описаны филологом, известным исполнителем на хомусе И.Е. Алексеевым в методическом пособии «Искусство игры на хомусе» [Алексеев 1988]. В последующие годы описания приемов игры на хомусе были сделаны в пособиях Р.Р. Жирковой «Методическое пособие игры на хомусе» [Жиркова 1991], С.С. Шишигина «Играйте на хомусе» [Шишигин 1994] и др.

Существуют несколько разновидностей ударов: *наар охсуулар* односторонние удары; *хардары-таары охсуулар* двусторонние [Алексеев 1988: 9–10] или переменные [Шишигин 1994: 7] удары; *тарбах араас охсуулара* варианты ударов пальцами [Алексеев 1988: 10] или боковые, пальцевые [Шишигин 1994: 7] удары. Система традиционной техники звукоизвлечения на хомусе по характеру исполнения включает приемы *сыыйа тардыы* – «умеренная игра», «протяжная игра»; *дьүһүрэттии* – вибрационная игра, *дьи-эрэһиттии* – звонкая игра [Шейкин 2004: 122]; по способу звукоизвлечения – *сүрүн дорбоон* – основной тон, *уос дорбооно* – губной звук, *бэлэс дорбооно* – глоточный звук, *мурун дорбооно* – носовой звук и *көңкөлөй дорбооно* – гортанно-легочное звукоизвлечение [Алексеев 1988: 13–14].

Особую сферу традиционного интонирования на хомусе также представляют наигрыши, имитирующие голоса птиц: звукоподражание голосу гуся *хаастатыы*, жаворонка – *күөрэгэйдэтии*, а также, ставшее уже традиционным звукоподражание голосу кукушки – *кэбэлэтии*, авторство которому принадлежит участнику ансамбля хомусистов «Алгыс» А.А. Пахомову. Широко известен также прием *табыгыр* (стаккато) (автор И.Е. Алексеев), который используется при имитации стука дятла, топота копыт, весенней капели и др. звукоподражаний.

Широкое распространение также получает прием т.н. «мелодической игры» на хомусе. При исполнении некоторых фольклорных наигрышей бывают слышны два пласта звучания: остигатный основной тон хомуса и звуки его обертоновой системы [Никифорова 1991: 45]. Мастером мелодической игры на хомусе является С.С. Шишигин, виртуоз-хомусист мира, импровизатор, участник ансамбля хомусистов «Алгыс».

Профессиональному становлению хомуса также способствовали преподавательская деятельность хомусистов-импровизаторов

Ф.С. Гоголевой и участниц ансамбля хомусистов «Алгыс» Р.Р. Жирковой и А.М. Дегтяревой, которые обучали приемам игры на хомусе студентов высших и средних специальных учебных заведений Якутии.

Среди последователей искусства мастеров традиционного исполнительства на хомусе необходимо отметить молодых исполнителей Кима Борисова, Эркина Алексеева, Марию Куличкину, Алдана Рожина и др.

Современное направление исполнительства на хомусе также, основываясь на традиционных приемах игры на этом инструменте, развивается в русле таких направлений музыки XXI века, как фолк- и поп-музыка. Многим хомусным композициям, транслируемым на современной эстраде (концертной, театральной, праздничной [Акопян и др. 2004: 19]), присущи черты произведений поп-музыки, которые «не звучат в живом исполнении одинаково даже дважды, что приближает их к традициям устной культуры, где импульсивность каждого отдельного исполнения приобретает ведущее значение» [Михайлов 2020: 64].

Современные импровизации на хомусе основываются на дыхательных приемах, когда звуки извлекаются при вдохе и выдохе исполнителя в самых различных ритмических сочетаниях. Активно продолжают развиваться звукоподражательные приемы, имитирующие голоса птиц (чайки, ворона, журавля) и животных (лошади, оленя, волка), завывание ветра, журчание воды, звуки капели, «дыхание тундры» и т.д. («Легенда о мироздании», «Легенда о древних сражениях», «Посвящение Великому кузнецу Кудай Бахсы»). Некоторые из этих приемов основаны на технике вокальной перкуссии бит-бокс.

Некоторые хомусисты играют, повернув инструмент тыльной стороной и помещая язычок хомуса в свой рот (А. Рожин, «Айархаан»).

В развитии современного исполнительства на хомусе большую роль играют также мастера-кузнецы. Они постоянно привносят в конструкцию инструментов структурные новшества (изменяя толщину и форму язычка, технологию его крепления), применяют новые материалы (более качественную сталь), работают над усилением звучания основного тона инструмента и т.д. У мастеров постепенно стали возникать кузнечные тайны, связанные с индивидуальными технологиями изготовления хомусов. Так якутскими мастерами были созданы инструменты, которые позво-

ляют исполнителю производить звук без помощи рук и пальцев, только под действием вдыхания и выдыхания, с помощью языка исполнителя, а также с помощью автогенератора звуковой частоты (на электронном хомусе).

Современное хомусное исполнительство так же, как и традиционное, активно развивается в сольной и ансамблевой форме музицирования. Большую популярность приобретают наигрыши на хомусе под звучание электронной музыки хомусистов Юлианы Кривошапкиной-Дьүрүэйэнэ, Олены Подлужной-Уутай, Владимира Дормидонтова-Айттын, Айсена Аммосова, Василины Шариной, Алисы Саввиновой и др., а также ансамбля «Айархаан» композиции которого построены «на контрасте «живого» (конкретного) и «неживого» (электронного) звучаний» [Мещанинов, Холопов 2020].

При участии Альбины Дегтяревой, Юлианы Кривошапкиной-Дьүрүэйэнэ, Ольги Подлужной, также группы «Айархаан» были сняты такие музыкальные видеоклипы, как «*Орто дойду*» (Срединный мир), «*Санаам утабын оһуора*» (Узоры, сплетенные из мыслей моих), «*Хомуһум үҥкүүтэ*» (Танец моего хомуса), «*Сүрээбим*» (Мое сердце), «*Уһуктуу*» (Пробуждение), «*Уутай*» и др.

В заключение хотелось бы отметить, что еще одним из перспективных направлений современного исполнительства на хомусе нам видится исполнительство профессиональной композиторской музыки для хомуса (Концертная импровизация для хомуса с симфоническим оркестром Н.С. Берестова, «*Уһуктуу*» (Пробуждение) З.К. Степанова, «*Алаас*» (Поляна) В.В. Ксенофонтова, этно-рок фантазия «*Таас Хайа*» (Каменная гора) Н.А. Михеева, фрагменты из опер «*Биһик ырыата*» (Колыбельная) З.К. Степанова и «*Саасчаана и Сааскылаана*» В.В. Ксенофонтова и др.), которая в виду отсутствия академических исполнителей на этом инструменте, пока не получила своего развития.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев И.Е. Искусство игры на якутском хомусе. Якутск, 1988.
Жиркова Р.Р. Методическое пособие игры на хомусе. Якутск, 1991.
Информационный портал «ilkhomus»: Мария Куличкина на международном фестивале варгана. URL: <http://rus.ilkhomus.com/?p=663> (13.09.2010).
Массовая культура: Учебное пособие / К.З. Акопян, А.В. Захаров, С.Я. Кагарлицкая и др. М., 2004.
Мещанинов П.Н., Холопов Ю.Н. Электронная музыка. URL: <https://www.belcanto.ru/electron.html> (дата обращения 02.02.2020).

Миддендорф А.Ф. Путешествие по Сибири и Востоку. Ч. 2. Север и Восток Сибири в естественно-историческом отношении. Отдел VI. Коренные жители Сибири. СПб., 1878.

Михайлов Дж.К. Поп-музыка. URL: <https://www.belcanto.ru/popmusic.html> (дата обращения 02.02.2020).

Никифорова В.С. Некоторые особенности фольклорных наигрышей на якутском хомусе // Варган (хомус) и его музыка. Материалы I Всесоюзной конференции 1988. Якутск, 1991. С. 43–49.

Попов А.А. Материалы по истории религии якутов бывшего Вилюйского округа // Сб. МАЭ. 1949. Т. IX. С. 265–266.

Уткин К.Д. Голосом живой природы. Якутск: Ситим, 1993.

Федеральный информационный портал «SakhaNews»: В Якутске зафиксирован рекорд Гиннеса. URL: <http://www.1sn.ru/48564.html> (24.06.2011).

Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа / под ред. В.Г. Базанова. Л.: Наука, 1969.

Чахов А.И. Саха быллыргы музыкальнай инструмэннара. Дьокуускай: Бичик, 1993.

Чахов А.И. Өбүгэлэрбит музыкаларын төрүт дорҕоонноро. Дьокуускай: Көмүөл, 2012.

Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Вост. лит., 2002.

Шшишгин С.С. Играйте на хомусе: методическое пособие. Покровск, 1994.

УДК 394.3

ТРАДИЦИОННОЕ ОБУЧЕНИЕ КАЛАРИППАЯТТУ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Куликов Петр Викторович

*Центр драматургии и режиссуры (г. Москва)
kulturaved@gmail.com*

Традиция индийского боевого искусства *калариппаятту* в штате Керала долгое время существовала в рамках конкретной школы и нередко передавалась из поколения в поколение внутри определенной расширенной семьи. Однако введение *калариппаятту* в институтское образование и введение стандартизации в традиционные гурукулы серьезно меняет ситуацию. Возникает необходимость в составлении учебных программ, соблюдении заранее определенных сроков и этапов обучения, что противоречит сложившейся веками практике обучения. Процессы, которые при этом происходят, весьма неоднозначны. В настоящей статье делается попытка рассмотреть некоторые последствия происходящих перемен, а также возможные способы, позволяющие традиции *калариппаятту*, не отступая от своих основных принципов, успешно встраиваться в жизнь современного общества.

Ключевые слова: *калариппаятту*, боевые искусства, традиционное образование, *гуруккула*, исполнительские искусства.

Traditional education of Kalaripayattu: modern challenges and prospects

Petr V. Kulikov

The tradition of Indian martial art, Kalaripayattu in Kerala, has long existed within a particular school and has often been passed down from generation to generation within a particular extended family. A similar existence of tradition is preserved where the kinship principle is already absent. Family ties continue to serve as a model of relationships within the whole tradition. The view of the master as the highest authority here serves as the only criterion for the correctness of training and progress of the student. When a local school begins to formalize its activities, the tradition of learning, it becomes an official institution, and the most striking examples of this – the Kerala Kalaripayattu Academy (Kannur) and CVN Kalari Sangham (Trivandrum), it must meet the requirements of state educational standards. This status gives the school certain preferences, but also puts forward a number of requirements. There is a need for curriculum development, adherence to predetermined periods and stages of learning, which contradicts the centuries-old practice of teaching, when the periods of time and stages are determined by the *gurukkal* for each student individually. The processes that occur in this case should be assessed as quite ambiguous. This article makes an attempt to consider some of the consequences of the changes that are taking place, as well as possible ways that allow the Kalaripayattu tradition, without departing from its basic principles, to successfully integrate into the life of modern society.

Keywords: kalaripayattu, martial arts, traditional education, gurukula, performing arts.

На сегодняшний день в Керале (Южная Индия) проживает около пяти сотен мастеров боевого искусства *калариппаятту*, треть из них живет в столице штата Тривандруме [Denaud 2009: 124–127]. Преподавание боевого искусства требует от мастеров затрат на содержание помещения для практики (*калари*) и при этом почти не приносит доходов, основным источником их заработка является, как правило, медицинская практика или другая деятельность. На фоне общего падения интереса керальской молодежи к своим местным традициям, скромное материальное положение мастеров *калариппаятту* отнюдь не способствует росту популярности этого искусства. К этому нужно прибавить то обстоятельство, что обучение *калариппаятту* требует от учеников длительной напряженной работы и при этом не дает быстрых видимых результатов. Попытки некоторых школ поднять престиж боевого искусства

посредством проведения местных фестивалей и чемпионатов приводят к тому, что оно начинает восприниматься как своего рода разновидность спорта, и когда после нескольких занятий в *калари* новые ученики понимают, что это не совсем спорт, они, как правило, перестают заниматься. Мастера, которые отказываются продвигать калариппаятту в качестве вида спорта, настаивают на духовной составляющей боевого искусства, образующей его сердцевину. Они утверждают, что *калариппаятту* – это образ жизни и путь внутреннего развития человека. То обстоятельство, что этот образ жизни, на первый взгляд, не всегда соответствует современному понятию о социальной успешности, с одной стороны ограничивает число людей, готовых идти этим путем, а с другой стороны побуждает тех, кто все-таки идет им, быть изобретательными и быть готовыми к своего рода аскезе. Даже сравнительно большое число учеников не гарантирует сегодня *гуруккалу* (так называют учителей *калариппаятту*) прочного материального положения. Традиционное подношение учителю, *гурудакшина*, и в те времена, когда оно практиковалось, имело, скорее, символическое значение. Основная традиционная форма платы ученика мастеру состоит в помощи по уходу за *калари*, а также иногда в хозяйстве и по дому, и, главное – в полном и беспрекословном послушании. Впрочем, многие учителя сегодня взимают с учеников небольшую плату за обучение. Если в прежние времена ученик во время обучения жил в доме учителя, как член семьи, то сегодня такой способ обучения (*гуруккула*) уже почти нигде не встречается. Вполне логично, что наряду с исчезновением старых традиционных форм обучения возникают новые, замещающие их, формы, по большей части ориентированные на западный тип образовательных институций.

Надо сказать, что в Керале сегодня наряду с современными образовательными институциями западного типа, школами, колледжами и университетами, продолжает существовать традиционное индийское образование. В популярном и самом доступном виде, как правило, оно представляет собой платные курсы, по окончании которых выдается сертификат. Эта нехитрая бизнес-модель заимствована на западе и зачастую ограничивается ознакомительными представлениями, что не мешает обладателям сертификата открывать свои школы. Конечно, такая профанация не идет на пользу традиции. Крупные образовательные учреждения, старающиеся придерживаться традиционного обучения и при этом дорожащие

своей репутацией, являются в то же время просветительскими центрами, как, например, «Аюрведический колледж» (Ayurveda College Junction) в Тривандруме или «Калакшетра» в Ченнаи (Тамилнаду). Основное начальное школьное образование во многом существует в Керале благодаря деятельности католической миссии (по крайней мере, эти школы обладают наибольшим престижем). В школах дети учатся по программам, интегрированным в полный образовательный цикл, предполагающий после окончания учебного заведения дальнейшее профессиональное или высшее образование. Это вполне отвечает одной из важнейших функций образования в любом обществе, а именно социализации, обеспечения учеников набором знаний, умений и навыков, необходимых для успешного вхождения в то или иное сообщество. Если в начале XX века Р. Тагор сетовал на то, что школа, механически копирующая образцы западного образования, не имеет связи с реалиями индийской жизни, то спустя сто лет ситуация, похоже, развернулась на сто восемьдесят градусов. Сегодня традиционное индийское образование (не в виде популярных курсов с выдачей сертификата, а действительно серьезное, длительное образование) уже требует дополнительных усилий, чтобы находить связь с изменившимся реалиями социальной жизни. Но чтобы говорить о современном положении традиционных образовательных практик Кералы, надо сделать небольшое историческое отступление. При этом можно оставить в стороне исламское образование, которое также представлено в Керале, хотя и в незначительном объеме, и сосредоточиться только на индуистских, сложившихся в древности и в средние века, образовательных традициях.

Традиционная индийская школа – *гурукула* – нередко находилась при монастыре (*матх*) или непосредственно в доме учителя (*гуру*), ученик в ней становился членом семьи учителя, отношения между учителем и учеником (*гуру-шишья*) строились аналогично отношениям между отцом и сыном. В такой модели связь между учителем и учеником, обеспечивающая передачу знания «из рук в руки», составляет вертикальную ось образовательного процесса. Очевидно, что сам этот процесс происходит не в безвоздушном пространстве, но в определенной среде. Одно из слов на малаяля, обозначающих образовательное сообщество, – *сангама*. Это слово часто можно встретить в названиях маленьких (и не очень), как правило, частных школ Кералы. Буквально слово «сангам» можно перевести как «устье реки», то есть место, где река впадает в море, а также как

«встреча, союз, объединение, общность». В «Тирукурале» сообщество образованных людей характеризуется радостью, которую приносит общение с близкими по духу: «Для овладевших знанием встреча в радость и расставание сладостно мыслью о новой встрече» [Тирукурал 1963: 64]. Легендарная история Кералы хранит легенды о первых поэтических *сангах* (историки их называют «академиями»), от которых до наших дней дошли поэтические антологии и по которым выстраивается хронология древней истории Кералы.

Говоря о традиционном образовании, прежде всего, надо учитывать тот факт, что социальная организация в Южной Индии выглядит несколько иначе, чем в западных обществах. В частности, в ней по сей день важную роль играет кастовое деление, чуждое западному миру. Образование в Индии также долгое время имело кастовый характер, и было доступно только высшим кастам. В Керале, например, на сегодняшний день насчитывается более тридцати каст, основные из них образуются по профессиональному признаку и делятся на подкасты. В Южной Индии нет специальных воинских каст кшатриев, эту функцию издавна несли на себе некоторые земледельческие касты, в частности, каста *наяров*. Обучение искусству калариппаятту долгое время было прерогативой мужчин данной касты. В средневековых балладах северного Малабара («Вадаккан Патуккал») рассказывается о воинах *чекаварах*, практиковавших калариппаятту. Это были своего рода самураи, наемные воины, которые поступали на службу к правителю и имели свой кодекс чести. Мальчиков отдавали в обучение в возрасте семи лет и старше в *калари*, где их учили боевым техникам, владению оружием, а также психотехникам и традиционной медицине. В результате обучения, которое длилось не менее двенадцати лет, общество получало воина, с хорошо тренированным телом и психикой, владеющего несколькими видами оружия, знающего медицину, приверженного принципам, которые транслировались *гуруккалом* в его *калари*.

Надо сказать, что школа, где происходит только обучение *калариппаятту* – это, по всей видимости, явление уже нового времени. В прежние времена мальчики и юноши из семейств, принадлежащих к касте *наяров*, обучались этому искусству наряду с другими дисциплинами, среди которых были танец, музыка и пение, грамматика, поэзия, философия. Согласно легендарной истории Кералы, отраженной в летописях и героических поэмах, в древних школах *салаи*, основание которых приписывается легендарному мудрецу Парашура-

ме, юноши обучались 64 искусствам (некоторые *гуруккалы* утверждают, что школы *калари* стали продолжением этих древних *салаи*) [Luijendijk 2007]. Португальские средневековые путешественники описывали южноиндийские школы, где юноши занимались пением, танцем, живописью, борьбой и фехтованием [Barbosa Duarte 1989]. Вкупе с другими дисциплинами такого аристократического образования *калариппаятту* не имело целью образовать человека, владеющего теми или иными навыками, умениями, знаниями, то есть способного к эффективному действию в какой-либо области. Такое специальное, ремесленное, образование скорее было уделом людей низших каст. Сама по себе идея комплексной, универсальной образованности близка к европейской средневековой идее университета с его семью «свободными искусствами». Общность образованных людей, чьи сердца открыты красоте и истине, и чей ум способен проникать в сущность явлений, своего рода духовная аристократия, в которую входили поэты, воины, актеры, ученые, и носила название *сангам*.

Начиная с XIX века, сначала английскими властями, а после обретения независимости и усилиями великих просветителей, Тагора, Ганди, которые пытались соединить индийские традиции с западной практикой массового образования, в Индии создается система бесплатного доступного для всех граждан начального и среднего образования, которая должна была, в том числе, способствовать уходу от кастовости. Дальнейшие процессы модернизации культуры и интеграции в мировую экономику и политику, хотя и не смогли поколебать кастовой системы, тем не менее, фактически свели на нет те преимущества, которые она давала индийскому обществу, а именно, прежде всего, ослабили роль аристократии, как действенного феномена культурной жизни.

Южная Индия всегда считалась наиболее консервативной, однако нынешнее состояние, в котором пребывают традиционные искусства в Керале, указывает на изживание современным южноиндийским обществом остатков старой аристократической культуры. И искусству *калариппаятту* здесь отведена, увы, самая печальная, первая роль. Прежде всего, это связано с тем обстоятельством, что, в отличие от других традиционных искусств, *калариппаятту*, как боевое искусство, в современных условиях ведения войны не имеет и тени того значения, какое оно имело несколько веков назад. Кроме этого, есть и другие обстоятельства, в частности, тот факт, что боевое искусство, представлявшее опасность для колониальной власти, долгое время

находилось в Индии под запретом. Фактически, традиция боевого искусства с поединками и состязаниями, во всей его праздничности, на многие десятилетия ушла со сцен публичной жизни. Возвращение *калариппаятту* началось только со второй четверти XX в., а первые официальные калари стали открываться в Керале с 1950-х гг. На сегодня *калариппаятту* является культурным наследием региона, государственная власть вкладывает средства в его популяризацию среди молодежи, финансируя производство фильмов для внутреннего рынка, экранизаций сюжетов из Северных баллад («Вадаккан Патуккал»), в которых калариппаятту представлено на фоне легендарных героических сюжетов из истории Малабара. В Керале существуют Ассоциация *калариппаятту*, несколько аккредитованных школ, в которых учатся как местные, так и иностранные студенты.

Казалось бы, все эти усилия должны внушать надежду, однако среди мастеров *калариппаятту* не редко можно услышать высказывания об упадке искусства. Дело здесь не только в малочисленности учеников и бедности мастеров. Да, действительно, если молодой *брахман*, закончив обучение, почти гарантированно не останется без дела и заработка, то обучение в *калари* не представляет ученику никаких внятных социальных перспектив, кроме разве что врачебной практики, но медицине можно обучиться, не затрачивая столько времени и таких грандиозных усилий, как в *калари*, например, в аюрведическом колледже. Можно предположить, что кроме этих внешних признаков, есть и внутренние причины для беспокойства мастеров за состояние самой традиции.

Никакой феномен культуры и социальной жизни не существует отдельно от других феноменов, культура вся пронизана связями и отношениями. Трансформация одних элементов влечет за собой изменение других, поскольку все со всем связано. Рассмотрим вкратце, какие отношения существуют внутри *калари*, и какими отношениями оно вписано в структуру современного местного общества и культуру региона.

Внутри *калари* главное отношение, образующее ось всего искусства – это отношение между учителем и учениками (*гуру-шишья*). Эта ось, с одной стороны, связывает учителя с цепью предыдущих учителей, вплоть до самого первого, легендарного основателя традиции (в северных школах это – Парашурама, а в южных – Агастья-муни), а с другой стороны, воплощает всю полноту традиции в *гуруккале* (недаром это слово означает «учителя»

во множественном числе), в личности и действиях которого ученик имеет перед собой живое воплощение искусства.

Важную роль внутри *калари* играют также отношения между учениками. В идеале это мужской союз, своего рода братство, состоящее из людей, решивших отправиться на поиски знания, и посвятить себя этим поискам. Среди учеников различаются старшие и младшие, первым *гуруккал* часто делегирует обучение младших. Впрочем, это различие никогда не носит формальный характер, в *калари* отсутствует система рангов, как, например, в японских боевых искусствах.

Внешние связи *калари* включают в себя как социальные, так и культурные отношения. Прежде всего, это связи с местным населением, для которого *калари* это школа, куда можно отдать детей учиться, и врачебный кабинет, где можно получить первую медицинскую помощь при травмах и недомоганиях, а также пройти массаж и другие лечебные процедуры.

Что касается культурных связей с другими традиционными искусствами, то, прежде всего, надо отметить связь *калариппаятту* с танцевально-драматическими и ритуальными искусствами Кералы. Например, в основных позициях тела, составляющих своего рода алфавит грамматики *катхакали* и *калариппаятту*, имеется довольно много параллелей, чуть меньше имеется их и с *бхаратанатъям* (с последним *калариппаятту* роднит разделение форм на «женские» и «мужские» (в *бхаратанатъям*: *тандава* и *ласья*, в *калари* – формы Шивы и Шакти)). Танцоры *катхакали* регулярно проходят массаж, способствующий поддержанию физической формы, которым владеют мастера *калариппаятту*. Также можно отметить сходство между некоторыми позициями *калариппаятту* и *асанами йоги*, что позволяет многим мастерам квалифицировать практику *калариппаятту* как, своего рода, динамическую *йогу*.

Что касается взаимодействия локальных школ *калари* между собой, во-первых, нормальной ситуацией считается обучение не только у одного мастера. Некоторые ученики путешествуют по Керале, собирая знания и техники различных школ и стилей. Так действуют и некоторые мастера, стремясь не только сохранять свою линию традиции, но развивать искусство в целом. Кроме этого они пытаются оказывать поддержку пожилым мастерам. И с этими целями предпринимают попытки создания объединений, союзов или, своего рода ремесленных цехов. В частности, такие

намерения отражены в уставе Академии *калариппаятту* Кералы (Каннур) [Lujjendijk 2007]. Предполагается, что из взносов более обеспеченных членов Академии должны выплачиваться пособия или пенсии пожилым *гуруккалам*. Впрочем, надо заметить, что сообщество *гуруккалов* в Керале очень мало консолидировано, не только в силу конкуренции между школами, хотя и поэтому тоже. Как правило, объединительные инициативы отдельных мастеров остаются формальными призывами.

При приеме мальчика или юноши в *калари гуруккал*, прежде всего, обращает внимание на характер будущего ученика. Сообразительность, покладистость, вкупе с желанием учиться, нужны, чтобы ученик мог следовать указаниям мастера. Бывают случаи, когда *гуруккал* ошибается и ученики, проучившись некоторое время в *калари*, начинают плохо вести себя или становятся неуправляемыми. Например, им кажется, что они все могут, сила, которая приходит в результате занятий, оборачивается дурной отвагой, граничащей с безумием, и затмевает ум. Поэтому вспыльчивость, раздражительность и тому подобные качества, говорящие о преобладании в характере ученика *гуны тамас* (из трех качеств (*гун*) классической *санкхьи гуна раджас* означает огонь, *саттва* – ясность, а *тамас* – инертность и тьму), не идут на пользу в обучении, но часто становятся препятствием для продвижения ученика. Мастер, предвидя такое развитие ситуации, искусственно может тормозить процесс обучения (учитывая, что некоторые техники представляют потенциальную опасность для жизни людей, в частности, знание *марм* (жизненно важных точек на теле, изучение которых входит в освоение искусства)). Как говорят мастера: «В *калари* мы, прежде всего, учимся уважению природы и жизни». Частая ситуация в *калари* – когда учитель публично вышучивает проявления индивидуальности учеников, не только младших, но и старших. Для западного человека это может выглядеть порой неприемлемым покушением на его индивидуальность, и здесь сказывается различие в менталитете и культурных основаниях. Для индийского учителя индивидуальность ученика не является чем-то, что нужно культивировать, а, скорее, наоборот, расценивается как изъян, препятствие, отклонение от нормы, заданной в почитаемых культурных образцах. При этом личная инициатива в обучении не просто приветствуется, но является нормой. Следующую порцию знания ученику дают лишь после того, как мастер убедится, что

ученик сам приложил усилия для освоения уже данного ему ранее и достиг определенных результатов. Мне приходилось бывать свидетелем ситуаций, когда мастер не допускал до занятий старших учеников за нерадивость в обучении.

После принятия ученика в *калари*, как правило, сопровождается особыми ритуалами, начинается его знакомство с практикой, когда мастер или старший ученик показывает ученикам упражнения и требует от них точного повторения. Новому ученику могут показать всего лишь одну форму, которую он должен будет делать неопределенно долгое время. Так часто мастера проверяют силу желания и готовность учеников к работе над приобретением знания [Denaud 2009: 124–127].

Обучение в *калари* длится не менее двенадцати лет и имеет своей конечной целью достижение состояния единства с искусством и его божественным источником.

В большинстве книг, справочных и рекламных материалов можно найти такое описание последовательности этапов обучения в *калари*, которой соответствует структура каждого занятия: *мейттари* – серии упражнений, техник и комплексов движений для тела; *колтари* – работа с деревянным оружием (длинная палка, короткая палка, изогнутая палка (*отта*)); *анкамтари* – работа с металлическим оружием (нож, меч, щит, гибкий меч, копье); *верумкаи* – применение техник в поединке, а также замки, захваты, и изучение *марм* (жизненно важных точек на теле человека).

К этой схеме также добавляют обычно, как продолжение обучения для наиболее продвинутых учеников, освоение различных техник массажа, углубленное изучение *марм* и других медицинских аспектов искусства.

Трудно судить наверняка, насколько аутентична эта схема обучения уходящей в глубину веков практике обучения в *калари*. Здесь надо иметь в виду одно немаловажное обстоятельство. Дело в том, что для получения статуса официального образовательного учреждения в Керале претендующая на такой статус институция должна получить аккредитацию. А для этого необходимо предоставить в Департамент образования учебные программы, планы, где расписано по темам и предметам не только содержание образования, но и его этапы, сроки освоения учениками. Так что вполне можно допустить, что эта схема легла в основу первых программ обучения калариппаятту, которые были выстроены мастерами,

открывавшими официальные *калари* уже в наше время. Одним из пионеров среди *калари*, обучающихся по программе и получивших государственную аккредитацию, является CVN Kalari Sangham в Тривандруме (основано в 1952-м г., на сегодняшний день имеет несколько филиалов в Керале и в европейских странах). Основатель этого *калари гуруккал* С.В. Нарайянан Наяр первым ввел разделение искусства на три стиля: северный, южный и средний и составил программы для обучения в *калари*.

Кроме приведенной выше четырехчастной структуры обучения, которая воспроизводится практически на каждом занятии в *калари*, мастерами *калариппаятту* используются и другие схемы, описывающие продвижение ученика. Д.Х. Люиндийк в своем капитальном исследовании традиции *калариппаятту* [Luijendijk 2007], со слов *гуруккала* Академии *калариппаятту* Кералы, приводит семичастную структуру образовательного цикла в *калари*, которая внешне опять же сводится к четырехчастной. Семь этапов обучения соответствуют семи ступеням *путтары* (символическое сооружение в *калари*, наподобие алтаря, в котором, наравне с *гуруккалом*, воплощена сама сущность искусства). На первом уровне ученик должен повторять и в точности заучить формы и техники. На втором уровне он узнает, как применять выученные техники в ситуации поединка. Третий уровень завершает обучение, при этом ученик постигает сущность искусства, становясь с ним одним целым. С этого момента он может открывать свое *калари* (но при этом не становится еще *гуруккалом*). На четвертом уровне физическая практика становится необязательной, заменяясь медитацией, при этом физика переходит в метафизику. Четвертый уровень заключает внутри себя еще четыре уровня, так что в сумме с предыдущими тремя получается семь уровней. Можно заметить, что первому уровню соответствуют стадии *мейтари*, *колтари* и *анкамтари*. Второму – *верумкаи*. А третий и четвертый уровни не отражены в четырехчастной структуре обучения и занятия. Допустимо предположить, что им частично соответствует перенесение фокуса внимания с техник боевого искусства на медицину и науку о *мармах*.

Можно заметить некоторую аналогию между структурой обучения, приводимой Люиндийком, и традиционной структурой образовательного цикла в брахманских школах, которая включает в себя четыре этапа: *шравана* – слушание, *дхарана* – запоминание, *манана* (или *чинтана*) – размышление и *бхавана* – медитация

[Аннамбхатта 1989: 35]. Можно привести и другие аналогии. Так, в Мандукья-упанишаде полная метафизическая реализация человека описывается как имеющая четыре ступени (или четыре стопы Атмана) [Упанишады 2000; Генон 2004]. Четыре традиционных стадии (*ашрама*) жизни человека также могут послужить аналогией, не прямой, а скорее, воссоздающей культурный контекст данного членения.

Несколько иную картину образовательного процесса в *калари* дает Ф. Зарилли [Zarilli 2000], вернее, он приводит некоторые термины самого искусства, которые позволяют восстановить картину обучения. Во-первых, упражнения и формы, которые заучивает ученик, должны «войти в тело». После этого, при правильно ведущейся практике, тело начинает выполнять эти формы как бы само, а сменяющие друг друга движения выглядят как единый поток. Мастера говорят в этом случае: «тело как река» (*олукку*). Наконец, высшая ступень овладения искусством выражается в бытующей в Керале поговорке «все тело как глаза» (*мэййю каннакука*). «Можно прочесть выражение «все тело как глаза» в смысле йогического и аюрведического тела-сознания, которое чутко откликается на изменения окружающей его среды, и благодаря своей текучести и здоровью легко согласуется с этими изменениями. Это животное тело, которое сразу, непосредственно, без какой-либо цензуры отвечает на импульсы. Подобно Брахме, «обладателю тысячи глаз», практик, достигший способности «видеть» всюду вокруг себя, интуитивно чувствует опасность, идущую извне, и немедленно на нее отвечает» [Зарилли 1994].

В дополнение к этой «технической» картине Зарилли приводит и другие соображения, которыми руководствуются *гуруккалы*, оценивая продвижение ученика. Считается, что правильная практика *калариппаятту* приводит к общему улучшению не только психофизического состояния, но ведет и к нравственному совершенствованию ученика. Впрочем, это последнее опять-таки понимается в «технических» терминах Аюрведы и *санкхьи*. Во-первых, плодом регулярной практики становится правильное соотношение между тремя основными гуморами (*тридоша*): *вата* (ветер), *питта* (огонь) и *капха* (слизь). Кроме самих упражнений, этому служат соблюдение сезонных правил для практики, диета, а также массажи с применением специальных масел. Улучшение физической формы, в свою очередь, ведет к успокоению ума. В целом

практика способна перенастроить врожденную конфигурацию трех *гун* (базовых природных качеств, определяющих характер человека) таким образом, чтобы достичь их равновесия с преобладанием *саттвы*, что соответствует представлению об идеальном характере человека (который, согласно самым общим представлениям, является врожденным только у касты *брахманов*, тогда как *кшатриям* свойственно преобладание *раджаса*, а в характере земледельцев, к каковым формально иногда относят и касту *наяров*, доминирует *тамас*).

Разнообразие аспектов, учитываемых при продвижении ученика в освоении искусства *калариппаятту*, очевидно, трудно заключить в рамки образовательной программы. В особенности эта трудность касается временных рамок, отводимых на освоение той или иной части программы. Однако, вынужденные обстоятельствами, *гуруккалы* все же составляют учебные программы для своих *калари*, стремясь к тому, чтобы они имели статус аккредитованных образовательных учреждений с правом выдачи сертификата.

Люиндийк так описывает введение учебного плана в Академии *калариппаятту* Кералы (АКК): «Поначалу учебный план был весьма приблизительным, но в последующие годы он был доработан и улучшен. Огромная разница между нынешним и предыдущим методами обучения заключается в том, что на изучение каждого предмета стало отводиться столько времени, сколько было заранее предусмотрено учебным планом. Этот метод резко отличается от «старого метода», когда только учитель мог решать, готов ли ученик перейти на новый уровень обучения, достаточно ли развиты для этого его способности и понимание» [Lujjendijk 2007]. Очевидно, что наиболее важные аспекты обучения не могут быть отражены в построенной таким образом программе. В нее могут войти только формальные моменты, связанные с освоением тех или иных физических упражнений, да и то наиболее простых, для выполнения которых не нужно особой подготовки. В любом *калари* всегда можно заметить разницу между учениками: одни очень хорошо подготовлены, участвуют в публичных демонстрациях искусства и открывают свои *калари*, а другие так и остаются в статусе начинающих, сколь долго бы не учились. Однако, при формальном соблюдении учебного плана, и тем и другим следует выдавать документ (сертификат) о прохождении обучения, следствием чего становится наплыв дилетантов, которые дискредити-

руют само искусство. Попытки избежать этого, например, с помощью введения разных сертификатов [Luijendijk 2007], вряд ли могут спасти положение.

Уже само введение формального документа, сертификата, в образовательное тело традиции, генетически связанной с принципом *гуру-шишья*, выглядит как насилие по отношению к ней. Поэтому, как правило, мастера относятся к сертификатам, выдаваемым в других *калари*, с иронией. Однако и сами не могут избежать этой практики.

Чтобы разобраться в этом двойственном положении, рассмотрим некоторые существенные отличия между системой *гурукула* (в которой определяющей является ось отношения *гуру-шишья*) и системой программированного обучения (в котором свобода решений учителя ограничена программой).

Каждый из этих типов образования, очевидно, обладает как своими достоинствами, так и недостатками. Достоинство системы *гурукула* в том, что в ней «обучение никогда не сводится к необходимости сдать экзамены и получить диплом, как это часто происходит в школах Малабара, построенных по образцу западной системы образования. Ученик *калариппаятту* узнает то, что ему следует узнать, естественным путем. ... Обучение проходит в «игровой форме»... Учитель смотрит на ученика и заключает, какие знания и сколько следует ему дать» [Luijendijk 2007]. Недостаток этого способа обучения в том, что все находится в руках учителя. И если учитель по какой-либо причине не захочет передать свое знание ни одному из учеников, то его знание просто исчезнет. Иногда такой причиной является нежелание учителей получить себе конкурентов в лице слишком продвинутых учеников. «Множество знаний было потеряно потому, что учитель не дал и восьмидесяти процентов своего знания, а остаток передал только уже на смертном одре. ... На сегодняшний день из-за падения интереса к этому искусству среди населения Кералы множество традиций уже потеряны. Когда учитель не имеет преемника, его *сампрадайям* (линия передачи) умирает вместе с ним» [Luijendijk 2007].

Оппозицию двух подходов в образовании – основанного на программе и на безраздельном авторитете учителя – можно проиллюстрировать на примере становления современных школ *хатхайоги*. Автор исследования на эту тему так характеризует поворот, совершенный одним из реформаторов традиции, к которому

восходят основные школы современной *йоги*, Шри Кришнамачарья: «Для традиционного индийского обучения характерно превращение подготовленного ученика в “носителя” традиции, что позволяло сохранять концептуальную преемственность на протяжении многих веков. Любые отклонения строго фиксировались и закреплялись посредством полемики в качестве таковых. Радикальный переворот, совершенный Шри Кришнамачарьей, состоял в утверждении зависимости разработки конкретных йогических практик от исходного состояния ученика, предопределяя достоверность его йогического бытия и истинность существования *йоги* вообще» [Николаева 2007]. Такой метод йогического обучения живо перекликается со словами Ежи Гротовского о его работе с актерами. В частности, он говорил, что в своих тренингах его актеры никогда не были заложниками того или иного метода или техники, но сам тренинг менялся в зависимости от стоящих перед актерами творческих задач. Тренинг должен не натаскивать актера на решение задачи, а помочь ему преодолеть препятствия, которые не позволяют его актерской и человеческой природе самостоятельно решить задачу [Гротовский 2003].

Надо сказать, что взаимоотношение между каноном и уникальным опытом в традиции всегда довольно сложно. Здесь важно учитывать, что при традиционной передаче от учителя к ученику передается не только знание, зафиксированное в текстах, знаках и техниках, но также и нечто не менее очевидное и действенное – сама личность учителя [Семенцов 1988], который воспроизводит себя в ученике, так же как отец воспроизводит себя в сыне. Такой тип отношений затребует полноту человека, поскольку как отец не может быть только частично отцом ребенка, так и учитель не может быть учителем своего ученика только частично. Конечно, у человека может быть много учителей, он может учиться у каждого из них не всему, а только тому, что каждый из учителей знает лучше, чем другие. Но это знание опять-таки не может быть передано частично в отрыве от целостной личности учителя. Именно в таких поисках, как правило, ученик и находит свою собственную дорогу в искусстве.

Путь постижения искусства никоим образом не может быть уложен в образовательную программу. А вместе с тем каждая школа, каждое *калари* предлагает именно такой путь. Смысл обучения в *калари* не может состоять в том, чтобы получить сертификат. Искусство требует всего человека, оно дается и открывает свои

секреты только действительно ищущим. И если это происходит, то, как говорят мастера, «в свое время», которое никак не может быть предусмотрено программой или учебным планом. «Человек спрашивает: когда я стану мастером? Он знает всего лишь два движения, и уже хочет учить других. Это смешно. Но он этого не понимает, потому что хочет быстрого результата. Путь искусства уходит в бесконечность, а жизнь человека коротка. По сравнению с бесконечностью, она не длиннее жизни мухи, которая сегодня летает, а завтра умрет. Монетка, брошенная в воду, сначала видна, а потом она уходит на глубину, в темноту, и ее уже не видно. Путь постижения искусства – это путь в глубину. То, что мы видим – лишь малая часть, самый верхний слой, под которым скрыта невидимая глазу глубина» [Личный архив автора].

Необходимость найти разумный компромисс между двумя системами образования (традиционной и современной) толкает *гурukulов* на поиски и эксперименты. Конечно, это только одна из задач, которые современная жизнь ставит перед традицией и ее носителями. Они также ищут возможностей продвижения своего искусства на международном уровне. Стараются адаптировать традицию к современности и в то же время сохранять ее целостность.

Подводя итоги, надо сказать, что наивно было бы полагать, будто на вопросы, которые ставит перед традицией время, можно ответить какими-либо организационными мерами, разработкой программ, принципов сертификации, проектами ассоциаций, экспертных сообществ и т.д., что, впрочем, также не нужно недооценивать.

Один из возможных ответов – возвращение обучению в *калари* комплексного, универсального характера. Круг дисциплин, входящих в такой образовательный комплекс, мог бы быть продиктован самой спецификой индийской культурной традиции, в центре которой, по общему признанию, находится ритуал. Конечно, этот круг, по сравнению с прежними временами, оказывается ограниченным, поскольку изучение классической литературы и философии сегодня сосредоточено в университетах. Из круга ритуальных дисциплин в *калари* могут изучаться (и в некоторых *калари* изучаются) исполнительские искусства, в которых *гурукалы*, как правило, являются экспертами. Тем более, что с исполнительскими и ритуальными искусствами у *калариппаятту* имеются давние прочные связи. При этом важно, что *калариппаятту* способно внести в артистическое образование акцент на здоровье

и этических ценностях семьи, общности, что может быть особенно актуальным для мастеров, которые практикуют искусство в западных странах.

Воспитание своего рода «артистической аристократии» – вот на что, похоже, имеет смысл делать ставку учителям искусства *калариппаятту* в современном мире. Но, конечно, имея в виду децентрализованность традиции калариппаятту, ситуация, когда одно *калари* возглавило бы все школы, выглядит неуместной, да и невозможной. Скорее, речь могла бы идти о культивировании в *калари* сообщества (наподобие *сангам*), которое пересекалось бы не только с медицинским сообществом (самый распространенный тип *калари* в Керале, когда ученикам попутно предоставляются процедуры аюрведы), но и с театральным и, возможно, киноиндустрией. При этом важно, чтобы сохранялась полнота традиции (что отличает на сегодняшний день *калариппаятту* от большинства восточных боевых искусств), и ее индийская специфика, которая с древних времен настаивает на том, что любая деятельность человека, осознаваемая как ритуал (или в связи с ритуалом), может стать своего рода *садханой*, или путем его целостной реализации.

Любая традиция не только отвечает на запросы времени, но и ставит человека перед лицом вечных вопросов. Искусство призвано обнаруживать глубину в существовании человека и мира, открывать вертикальное измерение опыта. В этом смысле искусство не в меньшей мере, чем наука, есть путь познания.

ЛИТЕРАТУРА

Аннамбхатта. Тарка-самграха. Тарка-дипика / перевод с санскрита Е.П. Островской. М.: Наука, 1989.

Генон Р. Человек и его становление согласно Веданте. М.: «Беловодье», 2004.

Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2003.

Личный архив автора (Тривандрум, 2018).

Николаева М.В. Философские основания современных школ хатха-йоги. СПб.: «Азбука-классика. Петербургское востоковедение», 2007.

Семенцов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации. М.: Наука, 1988.

Тирукурал. Книга о добродетели, о политике и о любви / пер. Ю. Глазова и А. Кришнамурти. М.: Наука, 1963.

Упанишады / пер. А.Я. Сыркина. М.: Наука, 2000.

Barbosa Duarte. The Book of Duarte Barbosa. New Delhi: «Asian Educational Services», 1989.

Denaud P. Kalaripayat. The Martial Arts of India. Toronto: «Destiny Books», 2009.

Lujiendijk D.H. Kalarippayat. The structure and essence of an Indian martial art. Nietherelands: Stichting Oprat, Elst, 2007.

Zarilli Ph. Actualizing Power(s) and Crafting a Self in Kalarippayattu. A South Indian Martial Art and the Yoga and Ayurvedic Paradigms // Journal of Asian Martial Art, Vol. 3, 1994.

Zarilli Ph. When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Practices, and Discourses of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art. New Delhi: Oxford University Press, 2000.

УДК 394.6

ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА КОЯНДИНСКОЙ-БОТОВСКОЙ ЯРМАРКИ

Мухтарова Гайни Сейсеновна

Казахский Национальный университет искусств

(г. Нур-Султан, Казахстан)

gaini2008@hotmail.com

Статья посвящена изучению истории возникновения и становления одной из самых крупных ярмарок на территории Казахстана – Кояндинской ярмарке. На ней получали широкое признание многие мастера искусства, промыслов и ремесел, встречались купцы, торговцы, певцы, борцы, ремесленники. Роль Кояндинской ярмарки заключается в трансляции традиций исполнительского искусства, взаимодействия различных видов и жанров искусств.

Ключевые слова: ярмарка, сценическое представление, исполнительское искусство, искусства и ремесла.

The history of the formation of the Koyandy fair in Kazakh steppe

Gaini S. Muhtarova

The article is devoted to the study of the history of the emergence and formation of one of the great fairs in the territory of Kazakhstan fair – Koyandy fair. Due to the Koyandy fair people of various types of creativity art crafts, merchants, singers, wrestlers, artisans in various activities received national recognition. The role of the Koyandy fair is to broadcast the traditions of performing art the interaction of various types and genres of art.

Рассматривая историю зарождения таких синтетических видов искусства как театр, цирк, поэтические состязания, важно

отметить, что именно ярмарочные представления были их первоосновой и одним из ранних видов всех зрелищных представлений.

Коммуникативная функция ярмарок способствовала сохранению и распространению среди широких масс различных традиций исполнительского искусства. Торговые ярмарки были не только местами бойкой торговли, но и площадками для общения и творческого обмена.

На территории Казахстана наиболее крупными ярмарками считались Кояндинско-Ботовская ярмарка (Каркаралинский уезд), Константиновско-Еленовская (Акмолинский уезд), Петровская (Атбасарский уезд), Таиншыкульская (Петропавловский уезд), Чарская (Семипалатинский уезд), Каркаринская (Верненский уезд), Жаркентская (г. Жаркент), Аулие-Атинская (Сырдарьинская область), Уильская и Темирская (Уральская область).

Остановимся на одной из самых крупных ярмарок на территории Центрального Казахстана – Кояндинской-Ботовской, находящейся в 50 километрах от г. Каркаралинск, которая была открыта 170 лет назад.

Появление этой ярмарки связывают с именем купца из уральского городка Ялуторовска – Варнавы Ботова. Варнава родился в зажиточной семье металлургов Ботовых, которые служили у знаменитых Демидовых. Отец Варнавы, Серафим, сначала был металлургом, накопив немалый капитал, подался в купцы. В 1814 г. Серафим Ботов отправляется с товарными обозами вглубь Казахской степи. И едва он достиг урочища Каркаралинска, как его товары быстро разошлись в обмен на упитанных баранов и лошадей. Потом мясо из Казахской степи хорошо покупали на уральских заводах, а также в Москве. Умирая, Серафим наказал Варнаве, чтобы он ехал торговать в Каркаралинский внешний округ. Весной 1848 г. Варнава с товарными обозами в десять подвод из китайского города Урумчи отправляется в обратный путь. Тогда торговый путь уральских купцов в Китай пролегал по следующему маршруту: Тобольск – Петропавловск – Кокшетау – Акмолинск – Каркаралинск – Аягуз – Чугучак – Кульджа – Урумчи.

15 мая 1848 г. Варнава Ботов с товарными обозами в 50-ти километрах от станицы Каркаралинска делает привал и располагается на левом берегу небольшой реки, называемой Галды, которая впадает в соленое озеро Карасор. Широкая долина этой речки окаймлена невысокими пологими горами (абсолютная высота

569 м) под названием Коянды. Дословный перевод оронима «Коянды» – место, избоблюющее зайцами пишет член Союза журналистов СССР Серик Джаксыбаев в своей статье «Уроки Кояндинской ярмарки» [Джаксыбаев 2017].

Ярмарка ежегодно проходила с 25 мая по 25 июня. Под ярмарку была отведена значительная площадь в долине реки Талды. Территория представляла собой пастбище для пригоняемого на продажу скота.

Вот как описана Кояндинская ярмарка в книге «Киргизский край». «Ежегодно в указанное время Талдинская долина, безлюдная и молчаливая до того, оглашается шумом тысячеголосой толпы, представляющей из себя в буквальном смысле “смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний” кишит огромными табунами лошадей, верблюдов, баранов. Кругом шум, гам, непрерывное движение, несмотря на изнуряющий зной и духоту июньского дня. В двух главных рядах, образующих собой длинную, широкую улицу, помещаются мануфактурные, чайные и проч. магазины, лавки со скобяным товаром, временные отделения транспортных контор и т.д. Тут же стоит небольшая часовня, в которой по праздникам совершается служба. В соседних с ними рядах помещаются ташкентцы со своими товарами (бязь, шелковые материи, ковры, сушеные фрукты и проч.), склад швейных машин Зингера, получающих за последнее время большое распространение в степи, магометанский молитвенный дом, кумысники, торговцы хлебом, торговые бани» [Новиков 2017].

С 1885 г. на ярмарке функционировало почтовое отделение, а в 1889 г. заработал телеграф. С 1894 г. здесь ежегодно открывалось отделение Российского государственного банка. Благодаря миллионным оборотам Кояндиско-Ботовская ярмарка имела первый разряд.

«В 1869 году Кояндинское торговое место по представлению начальника Каркаралинского уезда штабс-капитана Тихонова приказом военного губернатора Семипалатинской губернии Полторацкого утверждается ярмаркой 2 разряда. И в этом же году, 2 сентября, ярмарку в урочище Коянды генерал-губернатор Западной Сибири А.П. Хрущев своим приказом в честь ее основателя называет «Ботовская ярмарка» и утверждает время ее проведения ежегодно с 15 мая по 15 июня. Однако в казахской историографии она называется двойко: «Ботово-Кояндинская» и «Кояндинская».

В 1871 г. по приказу генерал-губернатора Хрущева возле Кояндинской ярмарки выделяется 55 квадратных километров земли для пастбища скота, проданного и непроданного» [Джаксыбаев 2017].

Главным товаром ярмарки был скот, преимущественно овцы. «Число торговых помещений, располагавшихся во время ярмарки в четырех длинных рядах, в 1871 г. доходило до 200, а в 1890 г. до 270, еще было установлено около 700 юрт. Обороты ярмарки достигали 2–3 млн. рублей. В 1899 г. на ярмарке было продано, по официальным данным, разного товара на 1731700 рублей» [Бейсен Сұлтанұлы 2014].

В местности Талды-Коянды до сих пор стоит одно из исторических архитектурных зданий ярмарки, выполненное из красного кирпича. Строение довольно хорошо сохранилось и может стать популярным туристическим центром.

Кояндинско-Ботовская ярмарка была крупным фестивалем искусств Центрального Казахстана. С 1922 г. на ярмарке начали проводить и культурные мероприятия. Здесь выступали прославленные народные композиторы Укили Ыбрай, Естай, Таттимбет Казангапулы, также такие исполнители, как Амре Кашаубаев, Майра Валиева, Иса Байзаков, борцы Кажымукан Мунайтпасов и Балауан Шолак. Кояндинскую ярмарку посещал великий казахский поэт, философ и просветитель Абай Кунанбаев.

Кояндинско-Ботовская ярмарка сопровождалась зрелищными представлениями, поэтическими состязаниями (*айтыс*), выступлениями *балуанов* (борцов), фокусников, также скачками (*байге*).

Ярмарочные выступления ценны не только их массовостью, но и эмпатичным откликом зрителей. «На Кояндинской ярмарке выступала певица Майра Уаликызы. В народе говорят, что однажды на Кояндинской ярмарке Майра встретила с композитором Укілі Ыбырай. Соревновались в искусстве два таланта несколько дней. В июне 1925 г. на ярмарке прошла традиционная *байга* всадников, которые упорно боролись за два почетных приза: имени Максима Горького и Демьяна Бедного. По данным официального отчета, *байга* собрала десять тысяч зрителей. Об этом зрелище Николай Анов написал очерк “На Кояндинской ярмарке”, который был опубликован в № 8 московского журнала “Рабоче-крестьянский корреспондент” в 1925 г.» [Джаксыбаев 2017].

Известный русский писатель Николай Иванович Анов (1891–1980) выпускал «Ярмарочный вестник» Кояндинской ярмарки. Его тираж составлял лишь 100 экземпляров, которые быстро расходились. Чтобы познакомить десятитысячную массу казахских трудящихся с новостями печатного органа, Н.И. Анов предложил выпускать вестник в устной форме. Работники красной юрты переводили каждый номер на казахский язык, а поэт-импровизатор Иса Байзаков в стихах доводил до слушателей содержание новостей. Роль Кояндинской-Ботовской ярмарки заключается в трансляции традиций исполнительского искусства, взаимодействия различных видов и жанров искусств.

В 1956 г. Николай Анов написал роман «Крылья песни» об истории создания первого казахского театра и народных певцах Казахстана, который в 1966 был экранизирован. Оживленно работал на Кояндинской ярмарке отремонтированный народный дом, где были поставлены спектакли на казахском языке. Известный актер, один из основателей казахского профессионального театрального искусства Калибек Қуанышбаев на многих вечерах ярмарки выступал, пародируя голоса то бабушки, то старца или ребенка.

Исторические сведения о Кояндинско-Ботовской ярмарки частично сохранены в Каркаралинском историко-краеведческом музее, открытом в 1974 г.

ЛИТЕРАТУРА

Бейсен Сұлтанұлы. 82 жыл дәурендеп тұрған Коянды «Экспосынн» тарихтағы маңызы қандай? https://www.inform.kz/kz/82-zhyl-daurender-turgan-koyandy-eksposynyn-tarihtagy-manyzy-kanday_a2712258, 1 ноября 2014 года.

Джаксыбаев С. «Уроки Кояндинской ярмарки» Индустриальная Караганда <http://inkaraganda.kz/articles/143864>, 23 февраля 2017 года.

Новиков В. Кояндинская ярмарка // Россия. Полное географическое описание нашего отечества. СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1903. 18 том. <http://novikovv.ru/karkarali-priroda-istoriya-liudi/koyandinskaya-yarmarka>, 20 ноября 2019.

Темирғалиева К. Кояндинской ярмарке – 155 лет. http://catalog.karlib.kz/irbis64r_01/Kraeved/Istoriya_Karkaraly/Koyandinskoy_yarmarke_155_let.pdf

СОВРЕМЕННОЕ АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: СОЦИАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Труспекова Халима Хамитовна

Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова

(г. Алматы, Казахстан)

Khalima.17@mail.ru

Перформанс – это особая форма выражения художественной мысли в искусстве мирового авангарда. Казахские художники *contemporary art* неслучайно обратили внимание на эту форму социального и художественного высказывания. Причиной тому является инаковость языковой системы, неординарность формы общения со зрителем, размывание граней видов искусства, прежде всего изобразительного и сценического, в том числе театрального. В фокусе внимания статьи – тематические направления перформансов известных мастеров казахского актуального искусства «первой волны»: Р. Хальфина, групп «Коксерек», «Кызыл трактор», «Зеленого треугольника», а также самостоятельные художественные акции художников после распада объединений.

Ключевые слова: постсоветское, актуальное искусство, Казахстан, перформанс, изобразительное искусство.

Contemporary art of Kazakhstan: social contexts and artistic features

Khalima Kh. Truspeкова

Performance art is a unique form of expression of artistic thought in the art of world avant-garde. There is no coincidence that Kazakh artists of contemporary art drew attention to this form of social and artistic expression. The reason is, first of all, the differentness of the language system, the eccentricity of the form of communication with the audience, the blurring the lines of art types, especially the visual and stage, including theatrical. Contemporary art artists actively use the verbal form of translating their ideas and the plastic possibilities of kinesics, abandoning the traditional static character of presentations of fine art. The critical attitude of colleagues, as well as the public, over time, gave way not only to calm contemplation but also allowed to overcome the conservatism of ideas about the phenomenon of artistic creativity in general. Unfolding both in the space of the exhibition hall and in the streets, unconventional performances are increasingly drawing spectators into the field of dramatic action. In the Kazakh culture, it was the artists who were the creators of flash mobs, which today have become almost commonplace for most residents of the country. The focus of this report will be on thematic

areas of performances by famous masters of Kazakh contemporary art of the “first wave”: R. Khalfina, the Kokserek, Kyzyl Tractor, and the Green Triangle groups, as well as independent artistic actions of artists after the collapse of the associations.

Keywords: post-soviet, Kazakh contemporary art, performance, fine art.

Мировая художественная культура последних двух веков полна революционными перестройками сознания, полна утопическими идеями разрушения «до основания» фундамента старого мироздания с тем, чтобы на ее месте построить идеальное общество. История XX века показывает, что в столь масштабный процесс была втянута почти вся Евразия.

Как одна из союзных республик бывшего СССР, Казахстан также активно строил сначала социализм, затем коммунизм, и все, что связано с ходом исторического развития огромной страны, непосредственно отразилось и на его развитии. В соответствии с государственной идеологией в художественном творчестве диктат соцреализма воцарился надолго, однако в целом в нем находили отклик все события, что нам известны из советской истории, со всеми его авангардными всплесками, дальнейшими табу и идеологическими клише, с мягко выраженными здесь завуалированными течениями нонконформизма, видимые лишь при очень тщательном изучении деталей. При этом следует напомнить, что казахское профессиональное искусство – явление относительно молодое, только в первой половине XX века оно перенимает европейский опыт в его русско-советском преломлении. Из недавнего прошлого мы помним, что восьмидесятые годы XX века стали еще одним «перевалом истории», когда наметился очередной виток в развитии, оказавшийся предвестием будущего краха советской империи, в изобразительном искусстве на тот момент жажда обновлений была востребована как никогда, в результате место соцреализма все чаще заменяется беспредметными формами искусства.

В течение всего XX века казахстанский зритель постепенно привыкал и к академическим, и к абстрактным видам трактовки образного решения художественных композиций. К концу позднесоветского периода почти вся республиканская творческая интеллигенция уже не просто усвоила авангардные течения модернизма, они стали частью выставочных пространств и

никого не удивляло такое искусство. Но в череде инноваций постиндустриальной эпохи появилось еще одно явление – *contemporary art* (или актуальное искусство в постсоветском искусствознании), никак не согласующееся с известными здесь авангардными течениями XX века. Данное направление развития мировой художественной культуры в еще большей степени выходит за пределы классических форм искусства, хотя, казалось бы, мир уже получил революционный опыт переосмысления реальности в произведениях мастеров самых разных жанров и видов творчества модернизма.

Отличительной особенностью актуального искусства является прямое пересечение границ всех видов искусства, но, пожалуй, самое неординарное в нем – стирание барьеров между жизнью и искусством: «...была разобрана еще одна стена, аннулирована еще одна граница – граница между повседневной жизнью и искусством» [Булычев 2010: 194–197]. При этом преимущественно художники явились наиболее активными проводниками инновационных форм, хотя творческий подъем ощущался во всех видах художественной культуры («Новая волна» в казахском кино, например). Однако теперь произведение изобразительного искусства предстает не как законченное полотно, к чему привычен человеческий глаз, а как длящийся процесс. Он может быть зафиксирован на фото и видео, может быть повторен автором в разных выставочных или иных пространствах, но это уже не «картина маслом» в старом его понимании: «Начиная с 1960-х и вплоть до двадцать первого века современное актуальное искусство доказало свою отдельность от окружающей культуры кино, рекламы и коммерческой графики, с которой по касательной, но все-таки соприкасаются» [Брендон Тейлор 2006: 6]. Для казахских мастеров конца XX века это была совершенно новая форма выражения художественной мысли: отказ от традиционной статичной презентации своего искусства в формате выставочного пространства в виде предмета, висящего на стене, или поставленного на пьедестал, если это скульптура.

Появление новых авангардных течений в культуре всех постсоветских странах совпадает с очередной переходной эпохой, оно сплывилось с потоком «откровений» исторического контекста восьмидесятых-девяностых годов XX века – времён реального хаоса в бытии и сознании граждан, когда для более адекватного

250

осмысления и отражения происходящего нужен был иной языковой конструкт. Не случайно художники интересовались всеми ранее неизвестными течениями, а актуальное искусство (*contemporary art*) привлекало творческую личность фокусировкой внимания на остросоциальных событиях времени, которых было более чем достаточно. Поэтому «заточенность» на реальных проблемах своей эпохи оказалась наиболее востребованной, тем более что в советской практике именно настоящее, фактически, «вырезалось» из поля сознательной оценки и рефлексии граждан. Однако при ближайшем рассмотрении не все были готовы понять и принять художественные акции, перформансы и хепенинги актуалистов.

Из страниц истории мы помним, что перформанс как специфическая форма актуального искусства получил развитие в середине прошлого века, хотя еще в авангардных течениях начала XX века появились его признаки. Таким образом, он давно был освоен в художественном мире. Но в казахское изобразительное искусство большинство авангардных течений постмодернизма и *contemporary art*, в частности, проникают уже непосредственно через прямое общение с творческой интеллигенцией дальнего зарубежья, то есть фактически после развала СССР. Д. Сорос активно занялся пропагандой западных ценностей, его фонд долгое время питал все «инновации» мирового искусства в республике. При такой поддержке именно актуалисты были в центре внимания публики, хотя выставки и все художественные акции посещали в основном приверженцы из мира творческой художественной интеллигенции. Тем не менее, именно перформансы и хепенинги актуалистов позволили расширить рамки общения художника и зрителя.

Как особый способ отражения реальности, он в полной мере соответствует эпохе развенчания всех форм традиций, постоянному перемещению границ между искусством и не-искусством [Лидерман 2010: 37–45], вечного экспериментаторства, столь характерного контексту культуры XX–XXI веков, оказавшись предвестником современной интеграции разных сфер научной и художественной культуры человечества.

Таким образом, историческое развитие художественной культуры XX века привело к тому, что в изобразительном искусстве была преодолена привычная статичная презентация произведения. Однако прежние цели и задачи в нем сохраняются: человек и его деяния остаются в центре внимания: «Принципиальные

противники современного искусства не хотят видеть, что его экспериментальная программа прорастает корнями в исконную философскую миссию искусства, которая состоит в том, чтобы провоцировать острые вопросы, требовать не менее острых ответов, затрагивать самые насущные проблемы морали» [Брендон Тейлор 2006: 6]. В Казахстане важным обретением времени (восьмидесятых-девяностых годов) является выход в свет трудов известных философов, культурологов, историков, искусствоведов. Творческая интеллигенция получила доступ к широкому кругу постмодернистских текстов; так, тема телесного стала для них актуальной в новом свете «ее распознавания» [Подорога 1995]. «В постмодернистском дискурсе почти обязательно понятие «тело», примерно, как «пространство» в структурализме. «Тело культуры», «Тело России», «Телесное пространство» [Арт атмосфера Алма-Аты 2016].

В данной связи, отбрасывая кисти и краски, художник не перестает использовать возможности изобразительного искусства в трансляции своих творческих мыслей, изменяется формат их презентации. Фокус внимания концентрируется теперь на сценических, театрализованного вида приемах, где все атрибуты повседневного бытия, ранее фиксировавшиеся на плоскости полотна, остаются частью композиционного замысла, но существуя уже только в «режиме реального времени». То есть, как и должно в перформансе, хеппенинге, художественное событие происходит на глазах зрителей, здесь и сейчас. А для публики, естественно, в первое время полное отсутствие знаний (а без них это искусство трудно воспринимать) не позволяло понять и принять подобные виды творчества, многие смотрели на такие выступления с любопытством, никак не понимая, что это? Лишь в течение последующих лет, к рубежу XX–XXI веков художественные акции стали восприниматься адекватно, тем не менее ясность мысли автора не всегда возможна для зрителя. К тому же художники провоцировали публику в местах далеких от привычных залов галерей и музеев. Например, Шайзия, которого доблестная казахская (советская еще) милиция не раз уличала в «хулиганских» выходках, или в дальнейшем Е. Мельдибеков, проводивший свои перформансы на остановках городского транспорта.

Таким образом, художники (и архитекторы в их ряду) Казахстана одними из первых преодолели относительную замкнутость

границ видов и жанров искусства в целом. Конец восьмидесятых ознаменован также организацией творческих групп («Коксерек», «Ночной трамвай», «Кызыл трактор», «Зеленый треугольник» и других) и частных галерей; впервые искусствоведы стали инициаторами многих творческих событий. И все же в последние годы существования СССР (1987–1991 годы) мастера еще далеки были от тех радикальных позиций, что очень скоро (уже в начале девяностых) бурно прорастут на ниве искусства.

Так, творчество молодых тогда художников Каната Ибрагимова и Ербосына Мельдибекова из группы «Коксерек» (название группы взято из рассказа казахского писателя Мухтара Ауэзова «Коксерек», – «Серый лютый») полностью меняет ориентиры своей деятельности под влиянием общения с московскими галеристами, как Марат Гельман, искусствоведом В. Мизиано. Такое общение, а главное поездки за границу «открыли» для них «подлинное лицо» новых направлений в искусстве. Творческое общение привело к перестройке сознания молодых людей, они стали активными проводниками радикальных форм выступлений. Более «мягкие» формы выражения авторских позиций наблюдались у другой части молодых художников из группы «Зеленый треугольник», напоминая хиппи. Большую популярность получили разнообразные хепенинги отдельных представителей актуального искусства, как Шайзии (Зияхан Шайгельдинов), Сергея Маслова, Гании Чагатаевой и других авторов, провоцировавших публику уже тем, что «поднимали» в своем творчестве нечто не очень отчетливое и никак не знакомое ранее. Глубокий философский дискурс обозначился в искусстве мастеров среднего поколения, таких как круг Рустама Хальфина.

Естественно, что момент «обновления сознания» художника (или усвоения иного) требовал времени, тем не менее очень скоро он обращается к зрителю как потенциальному участнику художественных событий, постепенно втягивая его в процесс создания своего произведения. Например, в присутствии зрителей проводя сеансы «полу-брутального», «полумистического» боди-арта («роспись тела» кровью) на обнаженных телах молодых девушек в пространстве галереи ГМИ им. А. Кастеева в Алматы в 1998 году, где на выставке С. Маслова «Маслов рядом с искусством, около литературы» публике демонстрировался процесс «превращения банальной жизни без страданий в праздник». Это лишь первая

часть хепенинга, в целом: «Три акции, объединенные в один затянутый хепенинг, являются развитием темы персональной выставки... Они предполагают хорошее знание внимательным зрителем проблем, инициированных художником посредством объектов и текстов» [Здесь был Маслов: 36]. Три действия состоят из трех относительно самостоятельных частей – «соединение массового искусства», «самопожертвование и принятие жертвы (христианское причастие)», третье – «кульминация: восточный танец экзотических девушек».

Как видим, художник выстроил драматургию всего своего произведения, согласно известным канонам: есть нечто от начала – завязки (а здесь это «...спрессовывание поп-искусства с эзотерическим, высокого – с низким, доступного – с недоступным» [Здесь был Маслов: 36]; далее – осложнение (здесь речь «о жестком деструктивном смысле современного радикального искусства, ради манифестации субъективных идей идущего на нарушение моральных норм и традиционных ценностей»); и наконец, развязка – катарсис (в перформансе «Веселый эстетский танец кажется неуместным в контексте жестких садомазохистских жестов, что приводит к концентрации трагических ощущений от зрелища» [Здесь был Маслов: 36]).

В отличие от приведенного примера другая форма сценического типа действий – импровизация, традиционно существующая в казахском народном искусстве, использована ставшей популярной и в своей стране, и в странах зарубежья группой из Шымкента «Кызыл трактор». В творчестве, наряду с этнографического вида «зарисовками», представители этой группы демонстрируют иную грань осознания происходящих событий своего времени.

Художники обратились к злободневным на тот момент проблемам культурной памяти, на разрывы в ее преемственности – темы, волновавшие тогда все постсоветские государства. Они поднимали преданный забвению идеологией социализма исторический пласт культурного прошлого, а за советский период в Казахстане образовалось огромное белое пятно по целому ряду вопросов. Например, по тенгрианству как одной из основ духовного мира номадов, отсюда интерес к шаманизму. Художников в данном случае привлекали и образ, и действия шамана, в пластике движения которого много импровизационного, во всяком случае так воспринимается сторонним наблюдателем, хотя процесс камлания настоящего шамана –

это глубоко сакральный момент. Облик и в особенности действия шамана вызвали неподдельный интерес и со стороны зрителей, поскольку генетическая память нации хранила знания о них; конечно, не обошлось без воскрешения в сознании известных исторических фото и кинохроник, произведений ориенталистов.

Надо отметить, что образ шамана «воскрес» в искусстве всех народов, где издревле были сильны шаманские традиции: почти вся восточная часть бывшего СССР словно старалась «вглядеться» в образ шамана сквозь туман исторического забвения времени. Художники «Кызыл трактора» использовали «прямое цитирование» кинесики его жестов (вероятно, так им казалось) в разных вариациях своих художественных акций. Например, Молдагул Нарымбетов в одном из своих интервью уверял, что он и в самом деле ощущает себя шаманом во время выступлений, то есть нечто вроде транса, видимо, иногда испытывал, хотя у меня, как у зрителя, не было ощущения «выхода художника в иное пространство и время», потому что чувствовалось – художник находится «здесь и сейчас», видит всех своих зрителей, он с нами. То есть пластика мимики и движения, демонстрирующего нечто человека, вне сомнений, дают воспринимающему относительно точную информацию о его душевном состоянии. Тем не менее интерес к таким художественным творениям группы «Кызыл трактор» всегда был.

Импровизации «под шамана» кызылтракторовцами не исчерпываются обращениями и своеобразными формами цитирований из «истоков» номадической культуры. Как и многих мастеров нашей страны, их привлекало творчество А. Матисса (тот же контекст «начала мира»), но интерпретируется оно ими в формате новой стилистики. Так, полотно Матисса «Танец» использовала группа на одной из масштабных международных выставочных площадок современного искусства «Коммуникации. Опыт взаимодействия, проходившего в комплексе Атакент в Алматы в 2000 году. Художники совместили срезы нескольких, почти самостоятельных действий в одном композиционном представлении. Большая деревянная конструкция имела верхнюю площадку, на которой выступал со своим бубном М. Нарымбетов, внизу за натянутой шкурами животных огромным импровизированным барабаном сидела и отбивала ритм группа рядовых казашек, в обычных одеждах сельчан. Рядом остальная группа художников с инструментами в руках, надев на себя полотнища с изображением обнаженных тел,

совершали свой импровизированный танец, воскрешая в реальности одноименное магиссовское полотно. Во всем стояла атмосфера первозданного акта некоего сакрального действия. Из-за звуков и большого числа участников зрителей вокруг было много.

Второй очень яркий художник из группы «Кызыл трактор» Абильсаид Атабеков в отличие от М. Нарымбетова всегда представлял в образе странствующего дервиша, и в пластике его движений действительно есть ощущение полной отстраненности от мира, своего рода посредника «на границе» реального и ирреального.

Обращение художника к образу странствующего дервиша не случайно. Шымкент, откуда он родом, – один из древнейших городов на территории Казахстана. Рядом – город Туркестан, где расположен мавзолей суфийского поэта и проповедника Ходжа Ахмета Ясауи (XII в. н.э.); неподалеку находится также мавзолей его учителя Арыстан-Баба. Суфийское направление ислама было распространено в казахской среде, но октябрьские события XX в. и последующие политические репрессии оказали серьезное негативное влияние на всю религиозную культуру. В поздний советский период, когда начались поиски утраченного наряду с тенгрианством и этот пласт культуры оказался востребованным, но истинных знаний практически не оставалось. В данной связи складывается ощущение, что Атабеков, облачившись в одеяния дервиша, «странствует» по просторам своей земли, словно стремится взглянуть в забытый путь духовного восхождения. На этом пути он встречается с символами современной реальности, наполненными иллюзиями настоящего момента. Именно в образе Атабекова-дервиша есть ощущение достоверности, тем более что художник чаще всего предлагает глубоко волнующие его и окружающих проблемы вестернизации, проблемы взаимовлияний, «нашей дороги в Рим»; в целом, в его творчестве более широкая трактовка «постколониального синдрома». Очень емкие и глубокие мысли актуализируются А. Атабековым по поводу обретений современника и утраты духовного в жизни настоящей, в том числе и обращение к исламу не исключает проблем потери идентичности.

Иногда художник-«дервиш» странствует на воображаемом корабле, словно хочет причислить себя в число «строителей корабля», «пловцов» из суфийской легенды об островитянах; или дает свою трактовку библейского сюжета о Ноевом ковчеге, который по древнему местному шымкентскому преданию остановился

здесь, на горе Казгурт. На последнюю версию намекает количество участников его перформанса: жена и ближайшие родственники. Как «дервиш», Атабеков принимает реальность без всякой оценки, просто констатируя сам факт, но именно этим фокусирует внимание зрителей на всем актуальном в дне сегодняшнем. Безоценочность не означает, что тема не волнует его: в это просто сложно поверить. Он не отвечает на задаваемые вопросы, когда просят расшифровать его произведения, предлагает зрителю самому трактовать их, однако ключом к разгадке часто служит само художественное действие, особенно когда оно теснейшим образом связано с традициями или современным контекстом. Как и принято в суфизме, в качестве художественных средств использует аллегорию, метафору. То есть знакомое и не знакомое сопоставляется в перформансах автора, давая возможность включения зрителя в поле происходящего.

Во всех приведенных примерах из произведений казахстанских художников -актуалистов наиболее интересным становится перенос способов традиционной «фиксации мертвой природы», застывшей пластики ее форм из пространства полотна в поле пространственно-го действия, когда автор выражает свои идеи путем непосредственной трансляции тех же пластических вариаций, но используя, чаще всего, свое тело как инструмент и «живой материал» творчества.

Следует отметить, что природа жеста, мимики, пластика движения тела всегда были в центре внимания в изобразительном искусстве. Со времен античности мастера изобразительного искусства пристально вглядывались в довербальные формы коммуникаций человека, в кинетические особенности выражения его чувств и эмоций, активно используя свои наблюдения в художественных композициях на картинной плоскости. Из истории искусства нам известны портретные галереи, в которых каждая деталь движения лица и фигуры людей преисполнены отражения их внутреннего мира. А такое возможно только тогда, когда художник разглядел в мышечной пластике – энергию внутренней жизни персонажа. В перформансе, хепенинге предложен непосредственный перенос «изображения» пластики движения человека из плоскости изобразительного искусства в «живую пластику» художественной акции, но это не актерская версия выражения идеи.

Так, перформансы группы «Коксерек» в Москве вызвали бурную, крайне негативную реакцию зрителей из-за прямой

трансляции на сцене кровавых акций. В своей совместной работе художники так же, как и многие из числа актуалистов того времени, обращались к воспроизведению первобытных ритуальных действий: «дикая и спонтанная жизнь древних кочевников выступает у них в качестве подлинного начала нашей культуры» [Баймухаметов 1998]. После распада группы Е. Мельдибеков предлагает уже иной взгляд на себя и мир вокруг. Почти во всех самостоятельных выступлениях он преследует цель обнажения неприглядных сторон национальной ментальности, обнажения остросоциальных вопросов времени, обращает внимание на формирование новых опасных тенденций в развитии современной цивилизации своей страны и ближайшего окружения Казахстана. Например, постоянные революционные настроения в Киргизии провоцируют хаос, за которым не наблюдается очищающего обновляющего начала.

Отчетливо прослеживаемый интерес художника к природе человека представлен в целом ряде его инсталляций и перформансов, зафиксированных на фото и видео. Он пристально вглядывается в проявления чувств и эмоций людей через их телесную оболочку. Скульптор по образованию, Мельдибеков в рамках вузовской программы изучал пластическую анатомию и по окончании был готов работать по своей профессии. Но «не сложилось»: в девяностые годы найти работу было очень сложно. Тем не менее именно полученное художественное образование приковывало внимание мастера к телесным, невербальным формам передачи мыслей и чувств людей, хорошо считываемые зрителем без слов. Е. Мельдибеков-художник не мог не обращать внимание на пластику, на особенности телодвижений человека, за которыми кроется бездна бессознательного в его природе, на типическое и индивидуальное в выражении базовых признаков эмоций. Кинесика как язык тела, лица человека становится для художника полем изучения, но уже в другом формате выражения: вместо скульптурной формы, он «строит» образ, используя чаще всего себя в качестве и материала, и инструмента. Не случайно обращается к портрету, всякий раз тиражируя свой образ или образ исторической личности в разных вариациях, хотя, как правило, есть более точное авторское объяснение как «трансформации», «мутация» и т.д. Но за всеми «мутированиями» прослеживается стремление сознательно зафиксировать гипертрофированные признаки эмоциональной окрашенности в изображении, и критический взгляд автора хорошо осознается

зрителем. «В 2001 году Мельдибеков создал первую версию работы под названием «Пастан» – видеоперформанс, в котором автора, сидящего на фоне импровизированного задника – белой простыни, – долго и методично бьют по лицу, одновременно осыпая бранью (в этой первой версии – на монгольском языке). Он совершенно безропотно и даже равнодушно сносит побои и унижение, не предпринимая никаких ответных действий... Во второй части этой «тетралогии», «Шу-чу» (2007), он так же долго и непрерывно смеется, подражая механическому смеху китайской заводной игрушки – одну из таких игрушек Мельдибеков демонстрирует то ли зрителю, то ли самому себе ближе к концу фильма, в третьей, «Аллергии» (2009), чихает до слез, а в четвертой, «Плевке» (2014), в буквальном смысле плюет себе в лицо: слюна стекает по установленному прямо перед ним и в первый момент невидимому стеклу, постепенно размывая очертания и превращая реалистический портрет в плоскостную абстракцию» [Фоменко 2007: 51–58].

Смысл перформанса под названием «Шу-Чу» Е. Мельдибекова понятен казахстанскому зрителю, он изображает мимику лица человека, находящегося в одурманенном наркотическом зельем состоянии. Само название «Шу-Чу» емкое из-за смысловой игры частей слова: на географической карте страны станция «Шу» – один из важных узловых мест в железнодорожной сети Казахстана (сейчас это маленький город-станция). Так он пишется в казахской транскрипции, в то время как в советские времена назывался «Чу». Место это знаменито и тем, что описано в романе Чингиза Айтматова «Плаха». Чуйская долина издревле славилась обильным ростом конопли, – известного наркотического зелья, – и сюда съезжались наркоманы из разных концов страны для сбора и дальнейшего употребления анаши, в том числе и в советские времена.

Из сказанного следует, что на видео мимика лица художника демонстрирует «измененное» наркотическим зельем состояние сознания, хотя вызван он как-бы нормальной реакцией на смешное, здесь на механическую китайскую игрушку, моментально копирующую любые звуки. В результате получается своеобразный «дуэт» человека и игрушки, смех в двух параллельных вариациях. Все действие вызывает крайне отрицательное отношение посетителей к перформансу. Если и не знать, что происходит на экране, не знать причины смеха человека, то назвать его заразительным не представляется возможным. На уровне подсознания люди безошибочно

определяют кардинально противоположные выражения этой эмоции как отражение простого человеческого чувства радости, или как проявление злорадства, осуждения, либо как психопатическое состояние. В перформансе Мельдибекову важно было вызвать ответную реакцию окружающих, а здесь принять его за истинные проявления эмоционального подъёма невозможно из-за названия, точно отсылающего зрителя к печально известному месту на карте страны; только посторонние, или те, кто еще не знает об особенностях природы края, могут задаваться вопросами, чем вызвано такое состояние человека? Однако сам смех явно неадекватный.

Мельдибеков часто в своих работах словно «балансирует» между эмоциональными чувствами радости и негативных эмоций; поэтому в перформансах, видео-артах художника встречаются две противоположности: смех и подавленность человека, вызванные самыми разными состояниями («Аллергия»). Как правило, смех звучит зловеще, а печаль или иные угнетенные состояния в его «исполнении» вызывают неприязнь вместо жалости. Это говорят зрители.

Перформансы художника, разворачиваемые в пространстве городской среды воспринимаются столь же негативно, он провоцирует окружающих демонстрируя «знаки насилия и смерти, – ведь смерть, наряду с сексуальностью, скрывается в будничные дни...» [Баймухаметов 1998], когда один остается безответным, второй, напротив, утверждается за счет унижения слабого. Так, акция «Пастан» (вымышленная страна, которую населяют либо насильники, либо жертвы) разворачивается и в городской среде, и в помещении, в числе участников сам художник, его друзья художники, а также сторонние люди.

Приведенные примеры из творческого арсенала казахских художников, естественно, далеко не исчерпывают всю полноту картины. Одним из самых заметных метров времени был Рустам Хальфин: «Его рафинированно-интеллектуальные перформансы оказали интенсивно-трансформирующее влияние на художественную атмосферу» [Еженова 2010: 32–35]. В послужном списке художника внимание концепту телесного посвящено значительное место, и телесная картина мира предстает в его творческой фантазии через погружение в философские тексты. Он также, как и многие, обращается к номадическому контексту региональной культуры, однако приходит к нему не через воскрешение в памяти исторического культурного прошлого, а через философию Жиля Делёза.

Амбициозный представитель своего времени, общаясь с интеллигенцией, жаждавшей обновления, и будучи последователем школы К. Малевича, Р. Хальфин достаточно длительное время был в поисках собственного языка выражения в искусстве, что привело его к идее, названной им «Пулота». Пулота – пластическая форма, вроде бы случайно получаемая из зажатого в кулаке комка глины, но это и есть первый опыт творения, нечто от нулевого уровня. Как и большинство из творческой интеллигенции своего времени, он был убежден, что надо идти от этой «первопластики», от нулевого уровня формирования Здания культуры, от момента, когда зажатая в кулак глина сохраняла отпечаток ладони, как дар, в котором вся потенциальная сила творчества; наконец, любая творческая личность когда-нибудь начинает с чистого листа. Все эти мысли нашли отражение в масштабных художественных акциях, в которых так или иначе прозвучали основные постулаты о первоформе, первопластике: «Войлочный проект», «Нулевой уровень. Глиняный проект» и «Ленивый проект». В рамках данных проектов были и видеоинсталляции, привлекавшие внимание зрителя обращением к запретным в советских реалиях темам демонстрации сексуальной природы человека: «Любовные скачки» и «Ландшафты тела» – совсем недавно эта была одна из самых табуированных территорий в культуре наших стран.

Обе видеоинсталляции – результат творческой фантазии на темы любовных взаимоотношений в среде кочевников, они опираются на якобы сохранившиеся письменные источники. В мире много легенд о бытии номадов, о том, что они «едят и спят» верхом на коне, в том числе Р. Хальфин как будто нашел свидетельство из китайских источников о возможном способе сексуальных отношений на коне.

Вторая видеоинсталляция «Ландшафты тела» (первая часть «Войлочного проекта») посвящена другой «традиции», когда жене и невесте до момента официальной свадьбы могла предоставляться встреча, но влюбленных разделял кереге (остов юрты). Данное произведение художника интересно тем, что в нем в концентрированной форме выразились идеи автора и о природе жизни, и о природе творчества. Так, в «Ландшафтах тела» два персонажа, разделенные деревянной решеткой стен юрты кереге, только посредством жестов и пластики движений демонстрируют взаимное влечение; камера при этом то приближается, то отстраняется,

то выхватывает части. В результате необычная фокусировка создавала своеобразные меняющиеся, пересекающиеся пятна и линии тел персонажей, выстраивая таким образом фантазии художника на тему любовного свидания. Само название «ландшафты» свидетельствует о желании автора рассмотреть «поверхности», то есть игру «поверхностей тел», пластику эротической окраски в телодвижениях, а все вместе вполне вписывается в идеи формотворчества, исповедовавшиеся художником еще с конца семидесятых годов XX века.

Упражнения с формотворчеством начались под влиянием краткой встречи с Владимиром Стерлиговым, учеником К. Малевича, в последующей деятельности в художественной среде страны он пропагандировал свои убеждения в важности конструирования собственного мира, посредством принципов, заложенных еще К. Малевичем. Фактически во всем, что делал мастер, прослеживается мысль о творении, сама идея больших проектов, как «Нулевой уровень. Глиняный проект» (1999), – это поиски нулевого уровня, хорошо знакомого архитекторам термина. Так, все пространство галереи художника в рамках реализации данного проекта было оформлено в виде антропоморфной фигуры, то есть план выставочного пространства, захватывающий два этажа галереи «Лук» (в то время принадлежавшей Р. Хальфину), представал в образе Пуруши; таким образом зритель символически «погружался в его чрево», «зонированное» с учетом анатомии тела и органов человека. На месте желудка, к примеру, «кипела» кухня, предлагая посетителям горячие закуски, на месте расположения сердца демонстрировались «любовные» видеоинсталляции («Ландшафты тела»), на уровне головы – действующие мониторы экранов телевизоров, а на уровне рук – зал с глиняными изделиями и большим холмом глины; здесь зрителю предлагалось использовать глину в качестве творческого материала для создания своего произведения, потом ее можно было выставить тут же, на импровизированных стеллажах для выставки.

Посетители в прямом смысле заполнили все помещения, старательно вглядывались в пресс-релиз и активно участвовали в предлагаемых художественных действиях. В этом проекте Р. Хальфину действительно удалось «вырвать» массу людей из рядового профанного бытия и «втянуть» в иное, художественное пространство. При этом пространство «нулевого уровня», когда все только еще

«мыслилось» и все еще только начинает формироваться. Подобный посыл во всяком случае, казалось, витал в окружающей среде выставочных залов, хотя, конечно, без критического взгляда не обошлось, недопонимание также было.

Такое же интерактивное участие зрителей и художников являлось одной из целей всей программы международной выставки «Коммуникации. Опыт взаимодействия», о которой выше уже говорилось. В целом масштабная выставочная среда «кипела» от количества приглашенных и сторонних людей, общение зрителей и художников можно было наблюдать со стороны. В этом следует видеть важную функцию актуального искусства Казахстана в момент ее бурной деятельности как проводника инновационных форм в художественную среду страны. Они прекрасно понимали, что для признания нужны усилия, государственную поддержку на тот момент сознательно отвергали, им важны были межобщественные коммуникации, о чем красноречиво свидетельствует само название выставки. Таким образом художники стремились менять стереотипы сознания в поле художественной культуры страны постсоветского времени, они выходили за рамки сложившихся представлений, ломали модели поведения между зрителем и автором произведения. Но для втягивания окружающих в свои ряды нужна была пропаганда новых идей, со временем зритель стал чаще участвовать во всех предлагаемых выступлениях; это положение связано и с ролью интернета, с ростом клипового мышления в молодежной среде, когда динамика жизни все более ускоряется, когда доля «контактного» общения остается очень узкой, а «коридор» виртуального мира расширяется.

Уже к первому десятилетию XXI века перформансы, проводимые в людных местах, таких как площади, пешеходные улицы, парки, станции метро воспринимались спокойно. К примеру, на протяжении нескольких лет регулярно проводятся фестивали современного искусства ArtBat Fest в Алматы и Art Fest в Нурсултане (Астана). Они проходят с аншлагом, участников и зрителей с каждым годом становится все больше, при этом зрителей могло бы быть больше, если бы информация распространялась шире. Назвать все фестивали очень успешными, конечно, невозможно, они явно разного уровня, но в целом в среде посетителей в последние годы наметилась тенденция к более активному участию почти во всех городских мероприятиях. В том числе и акции

«Ночь в музее» собирают огромное количество горожан разных поколений в музее им. А. Кастеева и других музеях. То есть человек стал откликаться на художественные и спортивные события с гораздо большим удовольствием, чем это наблюдалось в нашем регионе в советскую эпоху.

Еще одно понятие прочно вошло в нашу жизнь: флеш-моб. Однако первые акции провоцировались художниками (чаще всего с участием студенчества), но самую большую роль сыграл, естественно, интернет, с помощью которого люди не только быстро собирались в условленных местах, но и были осведомлены о таких понятиях, как флеш-моб. Правда, в нашей стране не позволяют проводить спонтанные флеш-мобы, боясь разных негативных сценариев. Как известно, мировая политика очень быстро переняла опыт проведения художественных акций с привлечением большого числа людей. Со временем флеш-моб был взят на вооружение политическими кругами Казахстана с целью пропаганды государственных идей. И это не только специальные акции правящей политической партии, а действительно флеш-мобы на разные темы «о прекрасной жизни в стране». Для таких целей студентов готовят заранее, точно так же, как и в советские времена репетировали выход на Первомайские или Октябрьские демонстрации. Из числа художников активным участником политических кругов стал, например, Канат Ибрагимов (в России). Не только политики, но все граждане наших стран самостоятельно организуются и устраивают флеш-мобы различной направленности. Наиболее активно их используют как средство привлечения внимания человека к различным формам болезни или пропаганды здорового образа жизни работники здравоохранения. К примеру, работники поликлиники № 4 в Алматы устроили флеш-моб на тему борьбы с туберкулезом в июне 2018 года, студенты устраивают выступления на тему борьбы с наркоманией и курением. Таких примеров можно привести много.

Следует отметить, что лишь очень отдаленные части страны, где есть отсталость из-за экономических проблем и где, к сожалению, есть сложности с коммуникациями, плохо информированы о происходящих изменениях в художественном мире. Но самый серьезный барьер представляет собой внедрение деструктивных религиозных течений, которые в прямом смысле не просто закрывают продвижение всех форм свободомыслия в сознание своих

адептов, но и вгоняют приверженцев в средневековый религиозный экстаз, отказываясь принимать любые формы инакомыслия в своей среде. Так, идеи ваххабизма продвигают салафиты; свою деятельность они активизировали уже в позднесоветский период, когда исламским религиозным образованием и «просвещением» в Казахстане занялись представители из разных мусульманских стран. И до сих пор под прикрытием мечетей и тайных обществ они продолжают вовлекать в свои ряды прежде всего школьников и студентов. Государство ведет борьбу с самыми радикальными течениями как ИГИЛ, «Движение Талибан», «Братья мусульмане», «Хизб-ут-Тахрир», «Исламское движение Восточного Туркестана», «Исламская партия Туркестана» и другими. Но все эти течения очень хорошо финансируются патронами из зарубежных стран. Отдельные мастера искусства, конечно, отражают все эти особенности современной «веры» в своем творчестве.

За последние годы социальная острота художественных акций словно бы угасает, несмотря на то, что молодое поколение пополнило ряды актуалистов (Сырлыбек Бекботаев, Гульнур Мукажанова, Анвар Мусрепов, Серик Буксиков и другие); по-прежнему в популяризации *contemporary art* большую роль играют музеи современного искусства и фестивали. Например, Дина Байтасова в 2018 г стала основателем галереи TSE art destination в Нур-Султане, где устраиваются выставки современных мастеров. Все они вместе продолжают создавать национально окрашенные, но выраженные интернациональным языком современного мирового искусства формы перформансов, хепенингов, инсталляций, доступные пониманию нового поколения.

В завершении можно выделить следующее. Картина современного мира изменилась кардинально, и казахские художники нашли способ ее выражения. Самоорганизация стала одной из ведущих позиций творческой среды мастеров искусства в целом, межкультурные, межобщественные контакты оказались востребованы временем. Грань между не-искусством и искусством, как и во всем художественном мире, размывается, тем не менее, казахстанский зритель прекрасно в этом ориентируется, знает, что это «поле художественного», сам откликается на подобную игру, участвует в организованных мероприятиях.

ЛИТЕРАТУРА

Арт атмосфера Алма-Аты. Вчера, сегодня, завтра... / автор и составитель З. Султанбаева. Алматы, 2016.

Баймухаметов Ж. Номадические арабески: новое искусство Казахстана // Художественный журнал. № 19–20, 1998. moscowartmagazine.com/issue/46/article/924, (время обращения 1.06 2019).

Булычев Ф.Д. Перформанс и хепенинг: общее и частное // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2010. № 1. С. 194–197.

Брендон Тейлор. Актуальное искусство. 1970–2005. М.: Слово, 2006.

Еженова Н. Самый крепкий желудь французских лесов // Адам *readers*. Алматы. 2010. № 12. С. 32–35.

Здесь был Маслов. Сборник произведений Маслова. Алматы, 2004.

Лидерман Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в сегодняшней России? // Вестник общественного мнения. № 3(105) июль-сентябрь 2010. С. 37–45.

Подорога В. Тело, анатомия и мир объектов, М., 1995.

Фоменко А. Архаисты, они же новаторы. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 51–58.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алиева Кюбра Мухтар кызы, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусства, заведующий отделом «Искусства и Архитектуры Кавказской Албании» в Институте Архитектуры и Искусства НАН Азербайджана. Область научных интересов: декоративно-прикладное искусство Азербайджана, изучение истории древнего средневекового и современного искусства на основе археологических раскопок, изучение искусства, этнографии и религии азербайджанцев и других этносов на территории Азербайджана. Она также является организатором многих выставок прикладников, художников Азербайджана и участвует в подготовке каталогов их произведений.

Антонова Диана Александровна, научный сотрудник БУК УР «Национальный музей Удмуртской Республики имени Кузубая Герда». Область научных интересов: этнохореология, удмуртский фольклор, музыкальное искусство финно-угорских народов.

Белая Евгения Григорьевна, кандидат исторических наук, доцент ДВФУ, старший научный сотрудник ИИАЭ ДВО РАН. Область научных интересов: формы социальной организации Китая, полевые исследования повседневной жизни городской и сельской китайской семьи, исследование современной и традиционной культуры, повседневной жизни, сохранение и передача нанайской культуры в селах Хабаровского края.

Гумба Асида Зурабовна, аспирант отдела этнологии Абхазского института гуманитарных исследований им. Д. Гулия, Академии наук Абхазии. Научные интересы: этнография, этнология, антропология.

Добжанская Оксана Эдуардовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения ФГБОУ «Арктический государственный институт культуры и искусств». Область научных интересов: этномузыкознание, музыкальный фольклор народов Севера и Арктики, шаманская музыка, шаманизм народов Сибири, музыка композиторов Красноярского края и Республики Саха (Якутия).

Дьяконова Варвара Егоровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения ФГБОУ «Арктический

государственный институт культуры и искусств». Область научных интересов: этномузыкознание, музыкальный фольклор народов Севера и Арктики, музыкальные инструменты саха, инструментальная музыка народов Сибири.

Имамутдинова Зия Агзамовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора теории музыки Государственного института искусствознания, Москва. Область научных интересов: исламское искусство, народная музыка татар и башкир, религиозные музыкальные традиции тюркоязычных народов, напевное чтение Корана.

Кабдиева Сания Дуйсенхановна, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан. Область научных интересов: театральное искусство, театральная педагогика, фольклор.

Ковычева Елена Ивановна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет». Область научных интересов: народная художественная культура России, традиционный и профессиональный театр кукол России, изобразительное искусство советского периода, творчество И.С. и Н.Я. Ефимовых.

Кузбакова Гульнар Жанабергеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахского национального университета искусств. Область научных интересов: этномузыкознание, музыкальный фольклор и традиционная музыка Казахстана, музыка композиторов Казахстана.

Куликов Петр Викторович, магистр культурологии (РГГУ, «Русская антропологическая школа»); актер театральной группы «Театральная Касталия» («Центр драматургии и режиссура», Москва); преподаватель актерского мастерства и боевого искусства калариппаятту («Театральная Касталия», «Московская школа нового кино», «Колледж предпринимательства № 11» и др., Москва). Область научных и практических интересов: театральная и визуальная антропология, философия, традиционные исполнительские искусства, боевое искусство калариппаятту.

Мухин Дмитрий Александрович, заведующий научно-экспозиционным отделом Архитектурно-этнографического музея Вологодской области «Семенково». Область научных интересов: крестьянская община в конце XIX – начале XX вв., крестьянское самоуправление, повседневность северной русской деревни; музееведение.

Мухтарова Гайни Сейсеновна, доцент кафедры «Сценография и декоративное искусство», Казахский национальный университет искусств (г. Нур-Султан, Казахстан). Область научных интересов: искусствоведение, фольклористика, традиционная культура народов Евразии.

Осипова Марина Викторовна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры ЛМК Тихоокеанского государственного университета, г. Хабаровск. Область научных интересов: история, языкознание, культура и этнография народов Дальнего Востока, культура айнов, история и этнография танца.

Рыжакова Светлана Игоревна, доктор исторических наук, член Индийского антропологического общества, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия. Область научных интересов: история и теория исполнительских искусств, балтийские исследования, индийские исследования.

Стрелкова Гюзель Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры индийской филологии ИСАА МГУ. Область научных интересов: индийская литература, фольклор народов Индии, драматургия и театр Индии.

Султанова Рауза Рифкатовна, заведующая отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, г. Казань, Республика Татарстан, доктор искусствоведения. Куратор художественных проектов. Область научных интересов: проблемы изобразительного и декоративно-прикладного искусства, народного творчества, сценография.

Труспекова Халима Хамитовна, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова. Область научных интересов: традиционное народное и современное изобразительное искусство, архитектура Казахстана, искусство стран Средней Азии.

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна, кандидат филологических наук, доцент, Казанский федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан. Область научных интересов: история татарской литературы, компаративистика, текстология, татарский театр.

СОДЕРЖАНИЕ

С.И. Рыжакова Все зеркала мира. Зрелищные искусства:
контакты и контексты. *Предисловие ответственного редактора* . . . 3

Статьи

- С.И. Рыжакова*. Исполнители и заказчики: система взаимоотношений в традиции дайва-арадхана Тулунаду (Южная Индия) 15
- О.Э. Добжанская*. Имитационный шаманский обряд нганасан: к проблеме сценического воплощения ритуальной практики . . . 44
- З.А. Имамудинова*. Формы и функции чтения Корана у российских мусульман – татар и башкир 53
- Г.В. Стрелкова*. Народы Индии в сценическом воплощении и творческой деятельности Ассоциации народных театров Индии (ИРТА) и фестиваля «Бхарата Ранг Махотсав» 66
- Е.И. Ковычева*. Современный театр Петрушки: исполнители и зрители. Социальные и культурные функции и эстетика представлений 82
- Г.Ж. Кузбакова*. Традиционное народное кукольное представление *ортеке* и его интерпретация этно-фольклорным ансамблем «Туран» («Тұран») Казахстана 98
- Р.Р. Султанова*. Визуальный мир современного татарского театра: взаимоотношения сцены и зала. Традиции и инновации 110
- М.М. Хабутдинова*. Сплав «своего» и «чужого» в татарских спектаклях Туфана Имамудинова 132
- С.Д. Кабдиева*. Диалог этнических культур в современном театральном искусстве Казахстана 147
- Д.А. Мухин*. Антропологический театр: опыт работы архитектурно-этнографического музея Вологодской области «Семенково» 159
- М.В. Осипова*. Айнский танец: возрождение и реконструкция традиции 166
- Е.Г. Белая*. Нанайский танец в селе Кондон: социальные и культурные контексты бытования 177
- Д.А. Антонова*. Канонизированные формы приуроченного танцевального фольклора удмуртов 181
- А.З. Гумба*. Абхазский танцевальный этикет по этнографическим материалам свадебной обрядности 199

<i>К.М. Алиева.</i> Танец «яллы» в Азербайджане: сельские традиции исполнения, сценические постановки и интерпретации происхождения	211
<i>В.Е. Дьяконова.</i> Играющие на хомусе: традиционное и современное музицирование на якутском металлическом варгане. Культурные контексты	217
<i>П.В. Куликов.</i> Традиционное обучение <i>калариппаятту</i> : современные проблемы и перспективы	226
<i>Г.С. Мухтарова.</i> Традиции исполнительского искусства Кояндинской-Ботовской ярмарки	243
<i>Х.Х. Труспекова.</i> Современное актуальное искусство Казахстана: социальные контексты и художественные особенности	248
<hr/>	
Сведения об авторах	267

**ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА:
КОНТАКТЫ И КОНТЕКСТЫ**

Корректор *А.А. Давлетова*

Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*

Дизайн обложки *А.В. Булатова*

*На обложке: фрагменты спектакля «Ходжа Насретдин». Н. Исанбет, С. Ваннус
(Ходжа – Ф. Зиганшин). Реж. Ф. Бикчантаев, 2015 г. Фото Р. Якупова*

Подписано в печать 14.12.2020.

Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная, печать офсетная

Усл.-печ. л. 16,7. Уч-изд. л. 16,6. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен

в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12