

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 792(517)

С. Батнасангийн

РЕЛИГИОЗНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ НАЧАЛА МОНГОЛЬСКОГО ТЕАТРА

Письменные памятники, древний шаманизм, археологические раскопки и исторические факты, которыми располагает монголоведение, содержат много сведений о культуре предков, по ним можно судить о возникновении театра из религиозных церемоний. Прослеживается неразрывная связь эпоса, культовой музыки, пения с ритмическими движениями танца, что послужило предпосылкой развития этих элементов в хорошо слаженную форму, породившую впоследствии прототип театра.

Ключевые слова: религиозно-исторические начала; монгольский театр.

При анализе происхождения театральных форм в Монголии закономерно выделяется тесная связь музыки и стихов, их неотделимость от игры, традиционно сохранившиеся с древнейших времен монгольской истории и до наших дней, определив своеобразный, оригинальный музыкально-танцевальный характер монгольской драмы. Различные народные обряды: свадьба, праздник рождения ребенка, его омовения, животноводческие праздники весны и другие содержат много театрализованных элементов.

Существовала также традиция устраивать зрелища в связи с ежегодными собраниями князей и знати (Куралтай), с последующими выездами на охоту и облавы. Эта традиция уходит своими корнями в дачингисханские времена. С приходом к власти в XIII в. Чингисхана (1162–1227 гг.) и объединением раздробленных племен в единое монгольское государство упомянутые игрища, охота и облавы приобретают грандиозный масштаб, характер спортивных состязаний и называются «Мужское троеборье» (Эрийн гурван наадам). Мужчины состязались в стрельбе из лука, в верховой езде и в борьбе. Сила, сноровка, смекалка и храбрость, проявленные ими в состязаниях, также как и их охотничьи подвиги, прославлялись и распевались рапсодами, которые тут же слагали магтал¹ и исполняли его в сопровождении морин хура². Подобные импровизированные зрелища послужили важным источником зарождения театрального действия, основой развития народных форм театра.

При дворах монгольских ханов и аристократов всегда жили сказители и музыканты, развлекавшие своим искусством гостей правителя, его самого и его семью.

В период существования единого монгольского государства (1206–1307 гг.) [1. С. 6] в храмах и дворцах монгольских императоров в особенно торжественных случаях давались большие представления, в которых участвовало более трехсот танцоров и танцовщиц и такое же количество музыкантов [2. С. 58].

Культура Монголии – одна из древнейших в Азии, что подтверждается многочисленными исследованиями, в том числе в области литературы, определившими возраст монгольской книги – более 700 лет (крупнейшим памятником монгольской словесности считается «Сокровенное сказание», написанное в 1240 г.), хотя «изыскания, которые ведут сейчас специалисты в области языка и литературы таких древних племен, как

гунну, тоба, кидани, возможно, позволят отодвинуть эту дату еще на несколько веков назад» [3. С. 11].

В искусстве сказителей отражается монументальность описания важнейших событий жизни героев, их подвигов, которые придавали всей конструкции сказа характер драмы. «Монгольские сказители – профессионалы, прошедшие у своих учителей, древних рапсодов, колоссальную школу былинной поэтики, уснащали свой пересказ былинными эпизодами и описаниями, переименовывали на свой лад индийские, китайские, тибетские имена, которые при этом делались почти неузнаваемыми под влиянием народной этимологии, прибавляли к именам героев эпические звания хан, мэргэн и т.д., вставляли целые эпизоды из монгольских былин, рассказывали о подвигах героя и опускали то, что казалось ненужным и неинтересным для слушателей» [4. С. 19].

Таким образом, каждый сказитель был еще и композитором, и поэтом-импровизатором, сочиняющим и исполняющим свое произведение, содержащее художественные образы или исторические события. Его творчество было не только поэтическим, но и исполнительским, заключало в себе синтез творца и исполнителя, т.е. актера, обладающего поэтическим и музыкальным талантом.

У сказителей, исполняющих монологи, песни, сценки, сказки в сопровождении игры на различных музыкальных инструментах, были особые мелодии, выражающие то или иное состояние героев, те или иные их действия. Таких мелодий насчитывалось более ста.

Сказитель мастерски передавал основные черты героев того или иного произведения. Создавая яркий точный образ, он перевоплощался в персонаж, рождая то непосредственное, живое сценическое общение со зрителями, которое составляет суть театра. Это было подлинное представление одного актера, где не только поэтической силой слова и мелодией, но и посредством богатой мимики, движениями глаз и бровей создавался художественный образ героя, передавалось его душевное состояние. В некоторых случаях певец-сказитель исполнял большие крупноформатные повествовательные поэмы музыкальным речитативом, используя две, три, а иногда до восемнадцати различных мелодий.

Искусство сказителей мастеров народного театрального «юртового» искусства – этого своеобразного театра одного актера – справедливо принято считать одним из источников национального театра, что было характерно и для других народов стран Азии. Одновременно полу-

чил развитие еще один вид народного театра «песни-пьесы». История возникновения этого жанра восходит к XIII в., что научно подтверждено найденным уже в наше время текстом старинной диалогической песни «Песня воина и матери», выполненной на бересте. «В своем длительном развитии песня-пьеса складывалась на основе бытовых песен-монологов, и песен-диалогов. Их тематический диапазон расширился по сравнению с традиционной народной песней», – пишет монгольский ученый Э. Оюун [5. С. 45].

На основе песен-монологов и песен-диалогов складывается сказительская песня-пьеса, исполняемая двумя-тремя и более лицами. Такого рода воинские песни-диалоги создавались даже и в начале 20-х гг. XX в. Песни-пьесы с их малым числом действующих лиц, с присущими лишь монголам чертами жизни являются монгольским национальным явлением. Они имеют все элементы сюжета обычных драматических произведений – завязку, кульминацию и развязку.

Подобно большинству культур Востока, на ранней ступени развития народного театрального искусства импровизированному спектаклю в Монголии отводилась особая роль, ибо, как пишет И. Гайда, «...импровизация была тем методом, посредством которого актеры имели возможность самостоятельно творить не только спектакли, но и своеобразную драматургию, выступая одновременно и исполнителями и авторами пьес» [6. С. 79].

Развитию песенно-драматического жанра способствовали следующие два обстоятельства: юрта кочевников не позволяла ставить больших пьес, пользоваться декорациями и реквизитом, а кочевой образ жизни монголов требовал лаконичного, динамичного зрелища.

Искусство сказителей, исполнение народного эпоса считается одним из самых ранних видов театрального искусства монгольского народа. Эпос – крупный жанр монгольского фольклора, состоящий из больших повествовательных отрывков с множеством персонажей и сюжетных линий.

Сказители исполняли огромные рапсоды, сказы, эпос наизусть. Устное народное творчество, повествовательный фольклор монгольского народа отличаются афористичностью, яркой образностью. Сказитель не просто должен был выучить огромный объем текста (часто один эпос читался на протяжении месяца), но и изобразить его, привлечь внимание слушателей. Это был своего рода театр одного актера, о чем имеются свидетельства русских путешественников начала XX в., наблюдавших выступление сказителей воочию.

Известный театровед, переводчик Б. Зориг пишет: «Сказители ходили от стойбища к стойбищу от айла к айлу³, исполняя свои рапсоды, сказы. Это были профессиональные исполнители, народные таланты. Их манера послужила основой для возникновения собственной специфической монгольской школы актерского мастерства в приподнято-романтической стилистике» [7. С. 29].

От степени таланта исполнителя, сказителя, его эмоционального настроения, веры в то, о чем он рассказывает, от таланта перевоплощения зависели правдивость выступления, сила воздействия на слушателей и зрителей. Особенность исполнения морин хуристов и вокалистов заключается в эмоциональной насыщенности,

мелодике голосовой тональности, экспрессии, богатой фантазии. Монгольские исполнители эпоса были мастерами мгновенной импровизации. Это было главным профессиональным качеством. Например, знаменитый сказитель У. Лувсан (1883–1943 гг.), когда произносил эпос «Мудрый хан» (Бодь мэргэн хан), передавал разные характеристики героя во время битвы, в мирное время и во время пира. Русский музыковед П. Берлинский отмечал: «...у него была высокое исполнительское мастерство. Он мгновенно импровизировал и овладел высоким искусством перевоплощаться в разные образы» [8. С. 16]. В 1960 г. академик Б. Ринчен опубликовал сборник нот, содержащих 170 разных мелодий, исполнявшихся сказителем У. Лувсаном.

Выдающийся русский монголовед, академик Б.Я. Владимирцов так характеризовал другого монгольского сказителя М. Парчина (1855–1926 гг.): «Это один из самых талантливых исполнителей эпоса в Монголии. Впервые в девятилетнем возрасте он выучил наизусть эпическое сказание “Эргэл тургэл”, содержащее около двух тысяч стихотворных строк. Начиная с 14-летнего возраста, он стал исполнять такие крупные эпосы, как “Бум эрдэнэ”, “Хан харангуй”, “Дайны хурэл”, “Шар бодон” др. В его репертуаре было около 10 сказаний. В 1912 году он исполнял эпос “Бум эрдэнэ” перед выступлением монгольского войска на бой с маньчжурскими захватчиками для поддержания воинского духа» [9. С. 319].

В эпических и лирических произведениях старой монгольской литературы хурчи (музыканты) часто используют приемы, присущие драматургии. Так, например, основным средством раскрытия характеров и разрешения конфликта двух скакунов в «Повести о двух скакунах Чингиса» являются их диалоги. И в эпосе «Повести о мудрых беседах мальчика-сироты с девятью богатырями Чингиса» также встречаются элементы драматургии.

Как писал академик Ц. Дамдинсурэн, «...сказители в Монголии выполняли одновременно три функции – играли театральный спектакль, исполняли музыкальные произведения и читали (вслух) книги» [10. С. 47].

Таким образом, сказительская манера исполнения эпоса, опыт, исполнительская школа послужили фундаментом для формирования национального театрального искусства, монгольской традиции актерского мастерства.

Новый подъем культуры в Монголии XIV–XVII вв. многие ученые связывают с проникновением в страну буддизма. «Именно тогда монголы впервые познакомились с обширной религиозной, философской, исторической, светской литературой народов Индии и Тибета. С этого времени буддийская образованность стала существенной частью всей монгольской культуры», – пишет монгольский академик Ш. Бира [11. С. 167].

В Монголии возникает сложный религиозный синкретизм – теснейшее переплетение ламаизма, шаманства и даже пережитков разнородных дошаманских верований, которые закреплялись в сознании человека эмоционально посредством театральных инструментариев.

Ярким примером отражения этого синкретизма в искусстве служат театральные представления в виде религиозных мистерий цам, осуществлявшихся в стенах монастырей, которые были наиболее удобными местами

для пропаганды учения Будды и развития театрального действия. В.М. Абзаев пишет: «...цам находится на предыдущей ступени театральной эволюции, представляя собой синкретическое единство религиозного ритуала и собственно факта театрального искусства. Причем синкретизм здесь особого рода: с одной стороны, на примере цамы можно наблюдать движение от ритуала к театру, с другой – ритуал, перетекая в театр, заимствуя его форму и приемы, актуализирует себя, приобретая новое, более глубокое измерение» [12. С. 5].

Религиозная мистерия цам, пришедшая в Монголию из Тибета во второй половине XIX в., содержит в себе еще больше театрального действия и театральности. «Цамы в монгольских монастырях гораздо более подчеркнуты, чем в тибетских», – отмечает русский исследователь, очевидец постановок Н. Шастина. Дальше она пишет: «...мистерии цам дают особенно выпуклый пример театрализации религии – это настоящая религиозная мистерия с выходом масок, плясками, заклятиями и даже интермедией, вносящей комический элемент в строгое действие мистерии» [13. С. 32].

Цам является эзотерическим религиозным обрядом, мистерией, ставящей целью не только просвещать зрителей, напоминая им о бренности всего сущего и о разных таинственных силах, то покровительствующих, то враждебных буддизму, но и войти в особое мистическое единение с этими силами, посредством чего водворить в округе радость и счастье.

Цам, по замыслу его создателей, считается формой освобождения от круга перерождений. Человек, как они считают, только увидев его, может мгновенно достичь просветления. В момент священной церемонии исполнители, находящиеся внутри цамы, достигают эйфории, вообразив себя божествами, танцующими в царстве будд и бодисатв. Цам внешне освящает землю там, где он проводится. Его исполнителям он дарует достижение совершенного состояния не двойственности – ключевого момента интеграции личности, когда она уже не подразумевает себя отдельной от универсума, и участники процесса достигают качественно высшего состояния духа и психики.

Цам играет роль религиозного послания. Персонажи – хорошо известные тибетские и монгольские божества. Содержание и смысл танцев варьируются в зависимости от жизнеописаний великих учителей буддизма и от изгнания негативных сил, скрытых в природе.

Лама, ставший актером, скрупулезно готовился к исполнению своей роли. Он, прежде всего, входил в состояние медитации божества, роль которого исполнял, мистически идентифицируя себя с этим божеством. В ходе медитации актер-лама разрабатывал основные буддийские философско-религиозные принципы, чтобы выразить свое восприятие этого учения в сложном пластическом исполнении. Когда он исполнял свою роль, он должен был принимать надлежащие позы, и его движения должны были исполняться в точном соответствии с традицией и религиозным каноном. Кроме того, актер во время исполнения читал заклинания (мантры) и сосредоточенно направлял свою мысль на божество, в роли которого он выступал. Поэтому он должен был обладать сильной, натренированной памятью и телом, чтобы выучить многочисленные движения в спектакле, кото-

рый часто мог длиться от одного до семи дней. Для того чтобы облегчить заучивание движений, исполнители отсчитывают ударами каждый шаг.

Характерной чертой всех цамов было то, что он всегда ставился при буддийских монастырях и исполнялся буддийскими монахами, это было их священной привилегией и обязанностью, но при наличии большого количества масок принимали участие и миряне, простые граждане.

В Монголии до революции существовало более 700 монастырей. Большое количество зрителей принимали активное участие в представлении цам. Использование богатых по смысловым значениям художественных символов помогало установить взаимопонимание между артистом и зрителем. Эти пышные церемонии и обряды, длившиеся много часов, вовлекали все большее количество людей, постоянно притягивая к себе их внимание интенсивно развивающимся действием, которое имело строго определенную последовательность.

Представления цамы всегда происходили под открытым небом, на особых площадках перед храмами. Вокруг площадок, где танцуют маски, устраивались почетные зрители: старшие ламы, именитые монастырские ученые, светские сановники, тут же размещался оркестр духовных музыкальных инструментов, представлялись разные эмблемы и разнообразные предметы, необходимые для исполнения цамы.

Представление цамы начинается музыкой и пением. Оркестр, который сопровождает спектакль, играет исключительную по важности роль. Основные инструменты оркестра: цимбалы, барабаны разных размеров и два типа труб.

Известный ученый, монголовед Б. Владимирцов пишет о своем впечатлении, о музыке цамы: «Ламский оркестр – быть может, самый странный из тех, какие когда-либо приходилось слышать европейцу. Музыка цамы необычна и поразительна. Но те, кто слышал эту музыку, наверное, не забудут того впечатления величественности, которое она производила» [14. С. 102].

Костюмы и маски в цаме стилизованы и имеют определенные цвет, фасон, характерные черты и аксессуары и несут в себе отличительные особенности каждого персонажа. Стиль костюма создает свой характер, узнаваемый в любом спектакле масок. Костюмы делаются из стеганой ткани. Отверстия для глаз и рта увеличены, акцентированы контрастирующей перевязью так, чтобы эффективно «оживить» глаза и рот актера, которые не закрываются большими отверстиями. Это полностью отнимает у актера ощущение, что лицо у него закрыто маской. Маска выглядит как живое лицо актера. Исполнитель может лишь незначительно наклонять голову, что создает определенный сценический образ. Маски-наголовники, изображающие животных: обезьян, собак, оленя, кабана, яка, птиц, обычно делались из папье-маше или глины. Маски богато украшались драгоценными, полудрагоценными камнями – кораллом, бирюзой, жемчугом и т.д.

Востоковед А.Д. Авдеев, суммируя научные данные о вопросе становления и истории цамы, указывает на то, что мистерию нельзя считать неким первобытно-архаичным спектаклем [15. С. 148].

Как ни далека была буддийская мистерия цам с ее мистическим смыслом от реальностей жизни, все же

зрелищная сторона обогащала эстетическое мышление и зрительский опыт монголов. Представления мистериального театра оказали сильное воздействие на монгольскую духовную культуру.

Под влиянием индийской, тибетской и китайской литературы устная и письменная литература монголов выдвинула новые эстетические критерии, претворенные впоследствии в сценическом творчестве.

Например, в театральное искусство перешли как героические мотивы, возвышенные чувства, так и яркий бытовой колорит, присущий эпической и лириче-

ской поэзии монгольского и других азиатских народов. Это гармоничное сочетание героического и бытового начал характерно для многих спектаклей монгольской сцены.

Выросшие из бытовых и обрядовых развлечений, народные зрелища сыграли огромную роль в развитии народного театра, не только послужили фундаментом для мастерства будущих артистов, но и подготовили народ к восприятию дальнейших театральных представлений. При этом ламаизм налагал запрет на любые представления, кроме религиозных мистерий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Магтал – гимн, воспевание, восхваление.

² Морин хур – монгольский национальный смычковый инструмент.

³ Айл – семейство, группа юрт.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ширэндэв Я.* Большие Ханы Золотого рода Тэмучин-Чингис хана. Улан-Батор, 2006.
2. *Ринчен Б.* Из нашего культурного наследия. Улан-Батор, 1958.
3. *Бира Ш.* Из истории Монгольской культуры. М., 1988.
4. *Ринчен Б.* Жанр в монгольском фольклоре. Улан-Батор, 1959.
5. *Оюун Э.* Монгольские песни-пьесы. Улан-Батор, 1959.
6. *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр сицзюй. М., 1971.
7. *Зориг Б.* Рукопись диссертации «Некоторые вопросы актерского искусства монгольского театра». Улан-Батор, 1994.
8. *Берлинский П.* Монгольский певец и музыкант Улзуй-Лувсан хурчи. М., 1933.
9. *Владимирцов Б.Я.* Работы по литературе монгольских народ. М., 2003.
10. *Дамдинсурэн Ц.* К вопросу традиции монгольской литературы. Улан-Батор, 1987.
11. *Бира Ш.* Монгольская историография 13–17 вв. М., 1978.
12. *Абзаев В.М.* Мистериальный театр цам. М., 1990.
13. *Шастина Н.* Очерки монгольского театра // Современная Монголия. 1935. № 3.
14. *Владимирцов Б.Я.* Восток. М., 1923. Кн. 2.
15. *Авдеев А.Д.* Происхождение театра. Л., 1959.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 30 сентября 2008 г.