

УДК 792

DOI: 10.34670/AR.2022.40.18.008

Истоки якутского эпического театра

Маркова Мария Маркеловна

Аспирант,
доцент кафедры театрального искусства,
Арктический государственный институт культуры и искусств,
677027, Российская Федерация, Якутск, ул. Орджоникидзе, 4;
e-mail: mami69@mail.ru

Аннотация

В статье предпринимается попытка раскрытия театральной природы олонхо по основным признакам театральности. Мы предполагаем, что олонхо вполне можно соотнести с театральным действием. Для этого мы обозначили совокупные признаки театрального искусства: игру, сиюминутность, присутствие зрителя, синтез разных видов искусств. Игра лежит и в основе культа, из которого родился театр, и в сказительстве, которое при помощи слова описывает все виды соревновательности и держит слушателя в напряжении. Игра рождает главную и общую особенность олонхо и театра – сиюминутность, которая крепко связана со слушателем, а затем и со зрителем. Олонхо и спектакль не могут существовать без слушателя или зрителя. Синкретизм олонхо и театра в эпоху его появления, продиктованный мифологическим сознанием, с течением времени рождает новую форму театра, где синтезируются разные виды искусств. Цель данной работы – исследовать предпосылки театральности олонхо.

Для цитирования в научных исследованиях

Маркова М.М. Истоки якутского эпического театра // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 1А. С. 69-81. DOI: 10.34670/AR.2022.40.18.008

Ключевые слова

Олонхо, игра, театр, И.В. Пухов, олонхосут, тойук, театральность, эпическая традиция, зритель, актер.

Введение

Чтобы обнаружить театральную природу олонхо мы будем опираться на основные признаки восточного и европейского театрального искусства, которому присущи игра, сиюминутность, присутствие зрителя, синтез разных видов искусств в одном действе. Мы выделили их как основные, потому что они станут опорными пунктами для выявления театральности олонхо.

Элемент игры в театре и олонхо мы будем соотносить с игровой теорией Й. Хейзинги, которая является основой для всех остальных элементов театра. Мы полагаем, что сказительство можно рассматривать как модель эпического театра. Надо признать, что выявлением театральной природы олонхо уже занимались, поэтому для рассмотрения принципов театральности олонхо мы будем опираться на позиции исследователей И.В. Пухова, В.А. Чусовской, П.Е. Заболоцкой. Так, видный якутский ученый И.В. Пухов исследовал искусство олонхосута. Он проследил разные формы исполнения олонхо – от индивидуальной до коллективной в форме театрального действия – и рассматривал сказительство как театр одного актера. В.А. Чусовская исследовала театральную природу олонхо, а в публикациях П.Е. Заболоцкой дается краткая характеристика основных театральных признаков применительно к олонхо. Однако при уже известных интерпретациях театральной природы олонхо мы попытаемся связать эту проблему с культурологическим, контекстным подходом.

Осмысление природы театра через понятие игры

В природе театрального искусства заложена игра. По мнению Й. Хейзинга, игра с точки зрения формы – некая свободная деятельность, которая осознается как «ненастоящая», не связанная с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно и в соответствии с определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружить себя тайной или подчеркивать свою необычность по отношению к прочему миру своеобразной одеждой и обликом [Хейзинга, 1997, www].

Размышляя над сутью игры, Й. Хейзинга раскрывает семантику игры как шутку, потеху, веселье, удовольствие, развлечение. Однако игра рассматривается им также как фактор культурной жизни. Священнодействия ранних обществ, с его точки зрения, совершаются в ходе игры. Идея сравнения мира с театральными подмостками, где каждому приходится играть свою роль, породила переплетение игры и культуры. Й. Хейзинга помещает игру в плоскость нравственную и эстетическую. Он устанавливает прочную связь между красотой и игрою, пронизанную ритмом и гармонией.

Спецификой искусства театра является сценическое действие, которое возникает в процессе игры актера перед публикой. Театральному искусству присущи все признаки игры, обозначенные Й. Хейзинга: актерская игра – это свободное действие, которое выходит из обыденной жизни при помощи магического «если бы...» [Станиславский, 1989, т. 2, ч. 1, 99] и происходит в вымышленном пространстве в условиях предполагаемых обстоятельств [Пушкин, www]. Переодевание и ношение масок дают полную свободу в существовании, широкую амплитуду колебаний игры и серьезности, поднимая игру до высшей точки, так как в этот момент «играет» иное существо. Необходимость игры в театральном действе диктует соблюдение условий замкнутости и ограниченности, «разыгрываясь» в определенных границах места и времени.

Течение и смысл действия заключены в нем самом. В нем есть очередность, чередование, завязка, развязка. Оно сразу закрепляется как культурная форма, здесь проявляется существенное свойство игры – повторяемость, рефрен. Спектакль протекает в заранее обозначенном игровом пространстве, где главенствуют свои особые правила, господствует присущий только ему совершенный порядок и одновременно он сам есть порядок. Здесь правила игры бесспорны и обязательны. Третий звонок в театре объявляет о начале спектакля, вступлении в свои права законов игры в театре и утрате силы законов обыденной жизни. Актер целиком уходит в игру, но тем не менее он играет и сознает, что играет. Этот момент хорошо прослеживается в эстетике «эпического театра» (театральная теория Б. Брехта), где основным принципом игры является «эффект отчуждения», т. е. критический взгляд актера на свою роль. «Эффект отчуждения» хорошо знаком и восточному театру [Брехт, 1960, www], а также народным площадным, ярмарочным театральным действиям. На время спектакля зритель принимает законы театральной игры. Закрывающийся занавес после поклона артистов сообщает о том, что игры больше нет и правила обыденной жизни вновь вступают в силу.

Театральное действие держит напряжение игры: зритель, зная намного больше, чем действующие лица, следит за их поступками в драматической ситуации, которая происходит здесь и сейчас, заставляет героя искать выход, бросает вызов характеру, превосходя его возможности, мобилизует все резервы персонажа, тем самым возбуждает интерес зрителей и держит его в напряжении.

Правила игры театра породили стремление к постоянному составу участников игры: сообщество актеров, которое, как и все прочие сообщества, подчеркивает свою необычность по отношению ко всему остальному миру, закулисы, в которое нет допуска зрителю, имеет свои тайны, секреты и традиции.

Признаки игры – замкнутость пространства и времени – подводят к главной особенности театрального искусства – его сиюминутности. Искусство театра, как мы упоминали ранее, рождается с открытием занавеса, который начинает творческий процесс рождения спектакля сегодня, здесь и сейчас на глазах у зрителя и «умирает» с его окончанием. Зритель становится одним из главных компонентов театра, так как без него нет театрального искусства, он является со-творцом спектакля, который не может быть «шпильбрехером» (человеком, нарушающим правила игры), соглашается со своей традиционной обязанностью наблюдать за происходящим на сцене действием и осознавать, что театр – это игровое пространство, место для зрелищ.

При этом возникает внутренняя вибрация во взаимоотношениях между зрительным залом и сценой, только при возникновении этой сиюминутной «вольтовой дуги» рождается театр. Зритель уходит со спектакля с внутренним эмоциональным багажом, который в древнегреческой культуре обозначается словом «катарсис». Этот термин имеет несколько значений в зависимости от контекста, но основная суть неизменна – очищение и возвышение. Аристотель применял этот термин в учении о трагедии. Вызывая сострадание и страх, трагедия заставляет зрителя переживать, очищая душу, возвышает и воспитывает его [Аристотель, 2018, 300]. На наш взгляд, сегодня катарсис можно испытать во время просмотра не только трагедии, но и комедии и драмы, тем более что чистые жанры трагедии и комедии в современном театре встречаются нечасто.

Театр древнего мира был синкретичным: в ткань спектакля вплетались музыка, песня, танец. С помощью мифа человек пытался объяснить земные явления через область божественного. Мифологическое мышление диктовало присутствие в нерасчлененном виде нескольких видов искусства. Почвой театра считается мифология, у которой драматургия черпала сюжеты. Но уже

на заре существования театра в театральных действиях сквозь мифологическую оболочку проступала гражданская позиция драматурга, через семиотическую систему актуализировались его отношение к современной общественной жизни, его философские и этические позиции.

Хор выполнял функции исполнителей песен и танцев, а также и декораций. Песни хора носили характер комментариев к происходящим событиям, хор вступал во взаимодействие с актером, который в наиболее патетических местах исполнял арии, чередуя их с декламацией стихов.

Искусство театра требовало специальной подготовки. Открытые источники датируют возникновение первых театральных школ I в. до н. э. в Древнем Риме и VIII в. н. э. в Китае [Ильина, www]. В античном театре совершенства добивались путем постоянных упражнений над силой, звучностью и выразительностью голоса, безукоризненной дикцией. Владение искусством танца и движения являлось для актера необходимым условием в работе с маской, в пышных одеждах, в специальной обуви, поэтому много времени посвящалось работе над гибкостью и выразительностью тела.

Маска сохранилась в древнегреческом театре как свидетельство его связи с культом Диониса. Жрец, изображавший божество, выступал в маске. Однако с течением времени маска утратила свое культовое значение и стала средством создания обобщенных образов. Маска переродилась в знак, изображающий смену характера и настроений (скорбь, хохот, умиротворение), знаком стал также цвет маски. В комедиях маска носила гротесковый, карикатурный характер, означивая негативные грани в общественной жизни.

Содержание театрального образования Китая продиктовано эстетикой его театра и в корне отличается от европейского. Китайский театр пронизан символизмом. За историю его существования была создана целая семиотическая система, где знаком становятся не только внешние выразительные средства (реквизит и декорации), но и цвет, а главное – игра актеров, которая далека от жизненного правдоподобия, она строится на канонизированных, стилизованных движениях и жестах. В китайском театре актер, на наш взгляд, сам становится знаком. Маска в этом театре сохранилась до наших дней в форме сложного грима, где большую смысловую нагрузку несет цвет.

Таким образом, рассмотрев основные признаки театрального искусства, мы выяснили, что игра находится в основе культа и больших народных праздников, из которых родился театр как место, специально отведенное для зрелищ, где в определенный отрезок времени (на время спектакля) действуют особые правила. Зритель, принимая эти законы, становится со-творцом спектакля, в основе которого лежит сиюминутность: театральное действие разворачивается сегодня, здесь и сейчас на глазах у зрителя. Мифологическое мышление рождает синкретизм театрального действия.

Якутская эпическая традиция в соотношении с театром

Далее рассмотрим признаки театральности применительно к якутскому героическому эпосу – олонхо, который представляет собой корпус древнейших эпических сказаний якутов (саха). Семантическая емкость самого термина «олонхо» раскрывает его как процесс сказывания, так и названия отдельных сказаний. Эпос олонхо является характерным признаком дописьменной культуры, когда знания предыдущих поколений передавались из уст в уста в форме героического и житейского рассказа, мифа, легенды, преданий, воспевались военные подвиги.

Мифологическому мышлению свойственны отождествление субъекта и объекта, одушевление не только природного и материального мира, но и абстрактных явлений, мистическая связь предметов и событий [Тимофеев, Петров, 2010, www]. В этом контексте отношение к слову у олонхосута всегда было трепетным, так как все на этой земле имеет душу и слово не является исключением. Олонхосут – человек, который владеет искусством слова. Однако «быть знаменитым сказителем “сэтгээх” – слава эта имеет дурные последствия и кончается несчастьем. С прославленным певцом соревнуется абаасы (нечистая сила), которому хочется перепеть певца» [Пухов, 1951, 136].

Согласно исследованиям олонхо, олонхосут мог обладать хорошей энергией и плохой (по принципу белого и черного шамана). Этот вывод можно сделать и из исследования И.В. Пухова, который подробно описывает не только сам процесс сказывания, но и «процедуру» уговаривания олонхосута, чтобы он порадовал собравшихся слушателей рассказом о событиях минувших веков, о подвигах богатырей – посланников верхнего мира. В этом процессе наблюдается момент сакральной игры: олонхосут соглашается на рассказ, но с оговоркой, явно адресованной для абаасы, что это будет только попытка восстановления и реконструкции текста олонхо своими словами, так как настоящее сказание звучит иначе.

По свидетельству исследователя В.В. Илларионова, широко известный в Якутии олонхосут М.Т. Шараборин-Кумаарап был убежден, что в мире абаасы тоже есть олонхосуты, которые вступают в соревнование со сказителями среднего мира, причем проигравший в этом состязании умирает, поэтому олонхосуты перед сказанием исполняли песню с просьбой не препятствовать олонхо, разрешить его исполнение. При этом старались скрыть свои истинные способности, представить их более чем скромными [Улуу даарын бухатыыр, 2008]. Возможно, что для представителей других культур это выглядит слишком уж наивным или даже граничит с мракобесием, но А.Ф. Лосев призывал запомнить раз и навсегда, что мифическая действительность есть подлинная реальная действительность – не метафорическая, не иносказательная, но совершенно самостоятельная, доподлинная, которую нужно понимать так, как она есть, совершенно наивно и буквально [Лосев, 1930].

Выстраивая свой анализ в соответствии с признаками театральности, мы рассмотрим взаимосвязь элементов игры в якутском сказительстве и театральном искусстве. В.А. Чусовская также выделяет игровую природу олонхо, заостряя внимание на исполнительской состязательности якутского сказания как одного из главных признаков его театральности. «Эти “соревнования”, возникающие спонтанно, имеют под собой состязательность как традицию, как форму бытования игр и ритуалов» [Чусовская, 2010, 17]. Своеобразная эстетика театра олонхо, по мнению П.Е. Заболоцкой, должна диктовать особую игру актеров, которая должна быть основана на народных игровых и обрядовых традициях. Перевоплощение и действие – основные правила театра – также присущи для игры [Заболоцкая, 2016, 23].

Для Й. Хейзинга слово – это «творец» формы, рожденной в недрах игры, которой «принадлежат по своей природе все виды возникновения поэтической формы: метрическое или ритмическое членение произносимой или поющей речи, точное попадание в обращении с рифмами и ассонансами, то или иное сокрытие смысла, искусное построение фразы» [Хейзинга, 1997, www]. Олонхосут умеет импровизировать в стихах и параллельно строка за строкой, посредством слова он вызывает напряжение, которое приковывает внимание слушателя. Субстратом исследователь игры считает случаи из человеческой жизни, которые в основном сводятся к ситуациям борьбы, любви или того и другого вместе.

Таким образом, ситуация борьбы предполагает соперничество, что, по утверждению

Й. Хейзинги, находится в поле значения категории игры. Герою эпоса предстоит пройти через испытание, которое связано с обетом, вызовом, обещанием, в ситуации олонхо – с предназначением героя. Только выполнив чрезвычайно трудную, невыполнимую задачу, он становится героем, следовательно, и противники героя должны быть достойными его силы или даже превосходить его.

В качестве следующего мотива, который вызывает напряжение слушателя и находится во владениях древней священной игры, Й. Хейзинга выделяет сокрытие личности героя. До некоторых пор герой представлен не тем, кем является на самом деле, и причины здесь самые разные: «оттого ли, что скрывает свою сущность, оттого ли, что сам о ней не ведает или же способен меняться, преображая свой облик. Словом, герой выступает в маске, переодетым, под покровом тайны» [Там же].

Герой якутского эпического сказания обычно имеет божественное происхождение, являясь внуком или сыном верховного божества, предназначен для выполнения особой миссии. Его появление в среднем мире самое разнообразное: либо спускается для заселения Земли и защиты людей, либо отправляется в ссылку за крутой нрав и нежелание жить мирной безмятежной жизнью среди богов. О своем божественном происхождении герой узнает от своего коня, небесных удаганок (шаманок) или посыльных. Герой становится игрушкой в руках судьбы, божеств или олонхосута, который помещает его в созданные обстоятельства. Можно провести параллель с индийской культурой, где бытует концепт лилы – божественной игры, т. е. в пространстве мифологического мышления этот концепт не является метафорой, а находит вполне реалистическую интерпретацию.

Образы олонхо всегда статичны. Они не испытывают психологических переживаний, а живут, исполняя свое предназначение – быть воином, защитником, победителем. Жизнь богатыря проходит в битвах-состязаниях, его цель – превзойти соперника в силе и доблести. В пространстве игры находятся все формы состязания, перед боем богатыри соревнуются в самовосхвалении и поношении противника – хуле [Там же]. Затем следует сам поединок, который происходит на ристалище, специальном месте для поединка богатырей, с которого живым уходит лишь один. Ристалище представляется как место игры, священный круг, и игроки не могут покинуть его, пока не выполнят своих обязательств.

Таким образом, олонхосут привлекает внимание слушателя, вызывая душевное напряжение посредством слова. Создавая предполагаемые обстоятельства, он добивается точного попадания и выразительного эффекта. В своем исследовании исполнения олонхо И.В. Пухов описывает атмосферу взаимоотношений между олонхосутом и слушателем, где возникает та самая «вольтова дуга», которая все-таки находится в пространстве игры: «Во время исполнения все сидели молча, напряженно вслушиваясь и затаив дыхание. Лишь изредка кто-нибудь прерывал певца возгласами: “Но-о! Хайдах этэй!” (“Но! Как было!”), или: “Но-о! Кырдьык этэ!” (“Но! И вправду было!” Или: “Действительно было!”). Я не помню, чтобы в настоящем исполнении это поддакивание специально поручалось кому-нибудь; подавал голос почти любой, вовремя успевший попасть в тон» [Пухов, 1951, 138]. Мы специально привели полную цитату исследователя для того, чтобы увидеть, что слушатель всецело погружается в олонхо, его полностью занимает жизнь молодого воина, а его благородство, высокие идеалы, которым он служит, битва с могучим противником и победа над ним вызывают в нем то, что Й. Хейзинга называет «настроение игры». Настроение игры – это настроение отрешенности и восторга, священное или праздничное в зависимости от того, является ли игра священнодействием или забавой. Такое поведение сопровождается ощущением напряжения и

подъема и приносит с собой снятие напряжения и радость [Хейзинга, 1997, www]. Публика могла то и дело вступать в «диалог» с персонажами олонхо. Например, описание реакции публики И.В. Пуховым после самохвальства богатыря нижнего мира имеет следующий общий смысл: «Погоди, хвались пока, и тебя наш герой поставит на колени!» [Пухов, 1951, 145]. Но все это происходило в рамках правил слушания олонхо. Ожидание именитого гостя, предощущение настроения игры, по свидетельству И.В. Пухова, начинались задолго до появления олонхосута. Весть о проезде именитого сказителя «бежала» далеко впереди него, и большое значение придавалось уговорам олонхосута, заранее обговаривалось, кому поручается столь важное задание.

Синкретизм олонхо представлен песенно-повествовательной формой, где повествовательная часть передается речитативом, а монологи, диалоги героев – особым пением тойук, во время которого у олонхосута в результате вибрации голоса рождается второй добавочный голос, вторящий основному голосу. Нет надобности повторять тот факт, что монологи всех героев варьировались в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами, в которых они оказывались. Сильным был элемент звукоподражания, если это было песнопение персонажа из животного мира, далее олонхосут исполнял весь монолог, передавая характер звукоизвлечения животного.

Якутский героический эпос содержит в себе историю своего народа, мифологические сюжеты, верования якутов, описание обрядов и ритуалов. Сказывание не сопровождалось игрой на музыкальных инструментах, активной жестикуляцией или движениями. Если китайский сказитель-шошуд имел в своем арсенале брусоч-синму, которым отбивал такт или изображал звуки выстрелов или горна, то якутский сказитель располагал только своим голосом, которым мастерски владел. Внешние выразительные средства его были ограничены поворотами головы, раскачиванием корпусом и мимикой лица. Он не вставал со стула и не использовал стол для разграничения территории положительных и отрицательных героев, как это было принято у китайских шошудов.

Олонхосут изображал всех персонажей, количество которых иной раз было свыше сорока, только при помощи своего голоса и своих актерских способностей. Здесь мы считаем важным заострить внимание, так как в этом, на наш взгляд, кроется актерская техника, обозначенная Б. Брехтом как «эффект отстранения» и это напрямую касается взаимосвязи олонхо и театра. И.В. Пухов сравнивал сказывание олонхо с народным театром, но с единственным исполнителем, «играющим» все роли и выступающим без костюма и грима [Там же]. Описывая технику исполнения олонхо, исследователь отмечает, что олонхосут существует, говоря профессиональным театральным языком, в условиях «публичного одиночества», но при этом чутко считывает реакцию слушателей, т. е. у олонхосута в период сказывания существуют два потока сознания – я-олонхосута и я-персонажа. Постоянно переключая в своем сознании «тумблер», сказитель переключается из одной ипостаси в другую и в некоторые моменты может даже стать восторженным слушателем своего же олонхо, восхищаясь своими героями и их удивительными приключениями.

Наши размышления об актерской технике «эффект отстранения», которая также присуща олонхосуту в процессе сказывания олонхо, подтверждает исследователь театра олонхо В.А. Чусовская, которая пишет: «Подобное исполнение возможно при “отстранении”, и в то же время состязательность персонажей заставляет актеров “вживаться” в роль, а это уже театр “переживания”» [Чусовская, 2010, 17].

В.А. Чусовская признает важность изучения искусства олонхосута актерами театра олонхо,

что дает им возможность овладеть техникой подключения к космической энергии сур и вхождения в состояние турук, умением выстраивать виртуальные миры и создавать звуковую, речевую, темпоритмическую, тембральную характеристику персонажей [Чусовская, 2013, 85].

Основополагающими элементами эстетики театра олонхо В.А. Чусовская считает следующие элементы: 1) искусство олонхосута, который в течение сказа пребывает в разных ипостасях (мирской человек, рассказчик, созерцатель и проводник, гипнотически завладевший воображением зрителей, всезрящий); 2) шаманское искусство как техника овладения пространством трех миров (при помощи иллюзий и видений проведение зрителя с одного уровня бытия на другой; владение звукоподражанием, музыкальным инструментом (бубен), тайной жеста; умение работать с магическими предметами); 3) календарный праздник якутов ысыах, содержащий в себе элементы, присущие театру, такие как пространство, время, ритуал, обряд, действие, событие [Там же, 87]. Исследователь праздника ысыах Е.Н. Романова утверждает, что организация обряда ысыах как бы упорядочивает в итоге существующий хаос, переводя мир в русло космического времени [Романова, 1994, 21]. Работа актера с предметами рассматривается в поле соотношения предметов со сценическим пространством и с пластикой участников действия и темперируется по психологическому, медитативному и сакральному уровням.

Исследуя в игре олонхосута признаки театрального действия, искусствовед П.Е. Заболоцкая выделяет два типа актерской игры в искусстве сказителя: в первом случае действующие лица показаны при помощи изобразительных средств, таких как изменение голоса и интонации речи, мимики и пластики; второй прием игры сказителя включает в себе перевоплощение на основе вышеуказанных средств, а также эмоционально-психологического состояния турук [Заболоцкая, 2016, 69]. П.Е. Заболоцкая – по аналогии с двумя приемами актерской игры – выделяет два типа исполнителей эпических сказаний: 1) олонхосут, владеющий приемами игры-представления с активным использованием художественно-выразительных средств; 2) олонхосут, владеющий приемами игры-перевоплощения на основе эмоционально-психологического состояния турук. При этом нельзя говорить о том, что олонхосуты использовали эти приемы в чистом виде: на практике олонхосут владел обоими приемами и активно их использовал [Там же, 70].

Олонхосут как носитель и хранитель истории и традиции был главным гостем и участником праздников, ысыахов (якутский национальный праздник), свадеб и других событий. Зачастую на ысыахе олонхосуты давали коллективное исполнение олонхо перед сотнями зрителей, их выступление приобретало характер театрального представления. Пока это еще был не театр, но подобные мероприятия имели огромное влияние на людей. По свидетельству исследователей, существовали разные формы коллективного исполнения. Например, несколько именитых олонхосутов сказывали текст какого-либо олонхо, предварительно распределив между собой «роли». Поскольку сюжеты были известны всем, то это не представляло для олонхосутов особой трудности. Распределение происходило с учетом голосовых данных. Так, обладатель баса пел монологи главного героя, тенор – второго богатыря или женщины-богатыря, старик-олонхосут – песни родителей и т. д. Исполнение происходило без костюмов и без грима.

Другая форма коллективного исполнения олонхо уже максимально приближена к театру, так как это были инсценировки колхозных кружков самодеятельности, где артисты-любители были в костюмах и в гриме, спектакли имели музыкальное сопровождение (баян). Процесс постановки шел под руководством олонхосута. Подобные спектакли, народные драмы были широко распространены по всей Якутии в советское время и были очень любимы зрителями. В

недрах этих самодеятельных коллективов были выпестованы кадры для профессионального театра.

Первые попытки сценического воплощения олонхо были предприняты в 1906 г. О предпосылках театральности олонхо высказывались Э.К. Пекарский¹ и П.Л. Драверт² в своих исследованиях, которые носили описательный характер, скорее это были сообщения о постановке спектакля по мотивам олонхо. Но из этих нескольких строк можно сделать вывод о том, что обществом распространения просвещения в Якутской области были поставлены несколько олонхо, спектакли имели громадный успех, а также была предпринята попытка определить жанр (якутская опера в пяти действиях). Постановка олонхо была довольно реалистичной; костюм и бубен, звуки которого привели зрителей в ужас и волнение, были взяты из музея. Таким образом, мы видим, что характер воздействия олонхо на публику в исполнении сказителя и в форме театрального действия был неодинаковым. Важным моментом является то, что устроители этих спектаклей видели в якутских сказаниях предпосылки театрального искусства.

Известно об участии олонхосутов в музыкальной драме «Ньургун Боотур Стремительный» в знаменитой постановке Якутского государственного музыкально-драматического театра. Обобщение опыта народных инсценировок, консультации и участие знаменитых рапсодов, мелодии которых легли в основу классических ныне партий, делают этот спектакль уникальным.

Проанализировав каждый из принципов театральности (игра, сиюминутность, присутствие зрителя, синкретизм), мы убедились, что олонхо в полной мере соотносится с театральным действием, а в XX в. совершенно естественно превращается в профессиональный театр – театр олонхо, главными понятиями эстетической системы которого являются космическая энергия (сүр), творческое состояние (турук), подражание природе (үтүктүү), певческий прием (кылыһах), с помощью которого исполняется священная песнь (тойук) – формообразующее начало Театра Олонхо [Чусовская, 2013, 83].

Таким образом, мы видим, что сказывание олонхо носит игровой характер: приготовления к слушанию, уговоры олонхосута, который свободен в своем выборе (при помощи слова он создает ненастоящее пространство, возвышая слушателя над обыденной жизнью, и слушатель осознает, что это игра, и добросовестно выполняет свою роль, активным поддакиванием поднимая настроение сказителя и выражая свое одобрение). Олонхо протекает в отведенном пространстве и времени, имеет свои правила, с которыми согласны и сказитель, и слушатель. Содержательная часть сказания также находится в поле категории игры, подвигам богатыря присущи все виды состязательности: оскорбление противника и насмешка над ним; остроумие и находчивость героя; игра словами, которая рождает форму поэзии.

Исполнение олонхо, сохраняясь в традиционных формах, «через практику коллективной формы исполнения олонхосутов и костюмированных инсценировок колхозных самодеятельных кружков переросло в драму и оперу» [Пухов, 1951, 163]. Таким образом «отпочковался» театр олонхо.

Анализ обозначенных нами совокупных признаков театральности олонхо (игра,

¹ См.: Пекарский Э.К. Подробное содержание якутского спектакля олонхо // Живая старина. 1906. Вып. 4. Отд. 2. С. 202-204.

² См.: Драверт П.Л. Из истории якутского национального театра // Сибирские огни. 1927. № 3. С. 190-194.

сююминутность, зритель, синкретизм) находит параллели в трудах исследователей В.А. Чусовской и П.Е. Заболоцкой, научные интересы которых находятся на стыке олонхо и театра. В этих исследованиях большое внимание уделено актерской технике. Точкой пересечения можно обозначить то, что исследователи говорят о присутствии в искусстве олонхосута элементов театрального представления, о взгляде со стороны и критическом отношении сказителя к своим персонажам, доминантой в процессе сказания признается переключение олонхосута из одной ипостаси в другую, что присуще теории эпического театра Б. Брехта. Публика – и слушатель, и зритель – рассматривается как один из важнейших компонентов театра. Синкретизм олонхо в профессиональном театре переходит в иное качество – синтез разных видов искусств. В данном случае песенно-повествовательная форма олонхо продиктовала основной формообразующий элемент театра олонхо – якутское песнопение тойук, наряду с которым слово, пластическая выразительность, музыка составляют основу выразительных средств театра.

И.В. Пухов в своем исследовании рассмотрел закономерность возникновения театра как одной из форм коллективного исполнения олонхо, а также обозначил совокупные признаки театральности олонхо, такие как игра, сююминутность бытования эпической традиции, значение публики в процессе сказывания, синкретизм. Синкретизм представлен раскрытием голосовых возможностей олонхосута – от речитативной формы повествовательной части сказания через вибрацию голоса, рождающую как бы музыкальное сопровождение, и палитру голосовых нюансов персонажей до мастерского звукоподражания героям олонхо из животного мира.

Заключение

В результате анализа признаков театральности олонхо мы возьмем на себя ответственность утверждать, что игра лежит в основе всех обозначенных нами признаков театральности (игра, сююминутность, присутствие зрителя, синкретизм).

Олонхо исполнялось на большом якутском календарном празднике поклонения божествам верхнего мира – ысыах, где жрец алгысчыт разжигал костер, дым которого задабривал пантеон богов, жертвенным напитком кумыс орошали землю (первыми каплями освещенного алгысом кумыса делились с землей). В якутском олонхо почитали верховного бога Белого Айбы и воспевались подвиги богатырей – полубогов-полулюдей или посланников верхнего мира. Олонхосуты съезжались на ысыах для того, чтобы состязаться в исполнительском мастерстве. Игра словом, ритмом рождает стихотворные строки, состязательность содержания – ситуация борьбы, в которой существует главный герой; добывание доблести в битвах, благородство, победа над сильным и мощным врагом – все это тоже находится в поле игры. Сюжет сказания держит в напряжении публику – слушателей олонхо и зрителей в театре, при этом создается настроение игры. Таким образом, если соотносить с игровой теорией Й. Хейзинги, культовые обряды, ритуалы находятся в пространстве категории игры.

Сююминутное существование эпической традиции и театрального спектакля состоит в том, что оба действия происходят в специально отведенном месте. Это может быть жилище-балаган в случае индивидуального исполнения олонхо в семье, тусульгэ (поляна, огороженная молодыми березками и освещенная дымокурком) на ысыахе или театр древнего мира – строение, где происходили состязания драматургов (античный театр) или большие народные драмы, исполняемые на больших празднествах в специальных балаганах (китайский театр). Поначалу, как известно, это был природный ландшафт с естественным возвышением, на склонах которого

располагались зрители. И олонхо, и спектакль развиваются в определенный отрезок времени.

Сиюминутность исполнительского искусства возможна только в присутствии публики, которая есть один из компонентов эпической традиции и театрального искусства. Одобрение слушателя олонхо мотивирует его на дальнейшее раскрытие содержания сказания и позволяет ему достигнуть психоэмоционального состояния турук, которое можно объяснить как наивысший уровень творчества. Зритель принимает активное участие в «эпическом театре». Артисты на сцене не должны делать вид, что не замечают публику, в отличие от реалистического театра, где зритель является как бы невидимым наблюдателем за происходящим на сцене. Наоборот, они должны апеллировать к сознанию зрителя и быть с ним в диалоге. Актерская техника эпического театра «эффект отстранения» помогает артисту взглянуть на игруемую роль со стороны.

Синкретизм эпических сказаний и театрального действия Античности со временем переродился в синтез нескольких искусств в драматическом театре, а также распался на оперный и балетный театры. В восточном театре синкретизм сохранился до наших дней: в восточной драме искусно переплетаются слово с особенным звукоизвлечением, вокал, танец, акробатика.

Анализ форм бытования олонхо (индивидуальное исполнение в семье; коллективное исполнение на праздниках при большом стечении народа в традиционной форме – без грима и костюма; коллективное исполнение инсценировок самодеятельными театральными коллективами по ролям в гриме и в костюмах, которые стали кузницей кадров для искусства театра; участие известных олонхосутов в постановках профессионального театра) убедило нас в том, что появление театра олонхо является естественным процессом, так как олонхо как эпическая традиция вполне соотносится с театральным действием.

Библиография

1. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: АСТ, 2018. 352 с.
2. Брехт Б. О театре. М., 1960. URL: https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatre_1960__ocr.pdf
3. Заболоцкая П.Е. Фольклорный театр якутов. Якутск: АГИКИ, 2016. 112 с.
4. Ильина Г.Л. Театральное образование. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/109/354.htm>
5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 1930. 268 с.
6. Пухов И.В. Исполнение олонхо // Доклады на второй научной сессии. Якутск, 1951. Вып. 1.
7. Пушкин А.С. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина. URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1035.htm>
8. Романова Е.Н. Якутский праздник ысыах: истоки и представления. Новосибирск, 1994. 160 с.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. Ч. 1. 508 с.
10. Тимофеев В.Г., Петров Н.В. Свойства мифологического сознания // Вестник Чувашского университета. 2010. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoystva-mifologicheskogo-soznaniya/viewer>
11. Улуу Даарын бухатыыр. Дьокуускай: Бичик, 2008. 270 с.
12. Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1997. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/huizinga_homo_ludens_all_2_volum%3D81.pdf
13. Чусовская В.А. Театральная природа олонхо // Театр олонхо: идеи и подходы. Якутск: АГИИК, 2010.
14. Чусовская В.А. Якутский театр Олонхо – классический театр народа саха. Новосибирск: Наука, 2013. 180 с.

The origins of Yakut epic theater

Mariya M. Markova

Postgraduate,
Associate Professor at the Department of theater art,
Arctic State Institute of Culture and Arts,
677027, 4 Ordzhonikidze st., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: mami69@mail.ru

Abstract

The article aims to reveal the theatrical nature of olonkho on the basis of the main features of theatricality. The author of the article assumes that olonkho may well be related to theatrical performance. The article makes an attempt to identify the aggregate features of theatrical art: acting, the momentary character, the presence of spectators, the synthesis of different types of arts. The author pays attention to the fact that acting is at the heart of the cult that gave birth to theater, and storytelling that uses words to describe all kinds of competition and keep listeners on their toes. Acting gives rise to the main and common feature of olonkho and theater – the momentary character, which is tightly connected with listeners, and then with spectators. Olonkho and acting cannot exist without listeners or spectators. Having considered the origins of Yakut epic theater, the author comes to the conclusion that the syncretism of olonkho and theater in the era of its appearance, dictated by the mythological consciousness, over time gives rise to a new form of theater, where different types of arts are synthesized, and the purpose of this work is to investigate the preconditions for the theatricality of olonkho.

For citation

Markova M.M. (2022) Istoki yakutskogo epicheskogo teatra [The origins of Yakut epic theater]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (1A), pp. 69-81. DOI: 10.34670/AR.2022.40.18.008

Keywords

Olonkho, acting, theater, I.V. Pukhov, olonkhosut, toyuk, theatricality, epic tradition, spectator, actor.

References

1. Aristotle (2018) *Ritorika. Poetika* [Rhetoric. Poetics]. Moscow: AST Publ.
2. Brecht B. (1960) *O teatre* [On theater]. Moscow. Available at: https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatre_1960__ocr.pdf [Accessed 14/12/21].
3. Chusovskaya V.A. (2010) Teatral'naya priroda olonkho [The theatrical nature of olonkho]. In: *Teatr olonkho: idei i podkhody* [Olonkho theater: ideas and approaches]. Yakutsk: Arctic State Institute of Arts and Culture.
4. Chusovskaya V.A. (2013) *Yakutskii teatr Olonkho – klassicheskii teatr naroda sakha* [The Yakut Olonkho Theater as a classical theater of the Sakha people]. Novosibirsk: Nauka Publ.
5. Huizinga J. (1938) *Homo ludens*. (Russ. ed.: Huizinga J. (1997) *Homo ludens*. Moscow. Available at: http://yanko.lib.ru/books/cultur/huizinga_homo_ludens_all_2_volum%3D81.pdf [Accessed 14/12/21].)
6. Il'ina G.L. *Teatral'noe obrazovanie* [Theater education]. Available at: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/109/354.htm> [Accessed 14/12/21].
7. Losev A.F. (1930) *Dialektika mifa* [The dialectics of myths]. Moscow.

8. Pukhov I.V. (1951) Ispolnenie olonkho [Olonkho performance]. In: *Doklady na vtoroi nauchnoi sessii* [The reports of the second scientific session], Vol. 1. Yakutsk.
9. Pushkin A.S. *O narodnoi drame i o "Marfe Posadnitse" M.P. Pogodina* [On folk drama and on *Martha the Mayoress* by M.P. Pogodin]. Available at: <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1035.htm> [Accessed 14/12/21].
10. Romanova E.N. (1994) *Yakutskii prazdnik ysyakh: istoki i predstavleniya* [The Sakha Yhyakh festival: the origins and celebrations]. Novosibirsk.
11. Stanislavskii K.S. (1989) *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.], Vol. 2-1. Moscow: Iskusstvo Publ.
12. Timofeev V.G., Petrov N.V. (2010) Svoistva mifologicheskogo soznaniya [The properties of mythological consciousness]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta* [Bulletin of the Chuvash University], 4. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoystva-mifologicheskogo-soznaniya/viewer> [Accessed 14/12/21].
13. *Uluu Daaryn bukhatyyr* [The great warrior Daaryn] (2008). Yakutsk: Bichik Publ.
14. Zabolotskaya P.E. (2016) *Fol'klornyi teatr yakutov* [Yakut folklore theater]. Yakutsk: Arctic State Institute of Culture and Arts.