

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Арктический государственный институт культуры и искусств»

На правах рукописи

Маркова Мария Маркеловна

СЕМИОТИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТЕКСТАХ ОЛОНХО

Специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусств (культурология)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:

доктор культурологии, профессор

Ляпкина Татьяна Федоровна

Якутск – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. Культурные смыслы в текстах олонхо	16
1.1. Олонхо – основа этнософии саха.....	16
1.2. Театральная природа олонхо	38
1.3. Сравнительный анализ традиций эпического театра: Б. Брехт – олонхо.	56
Выводы по I главе	71
Глава II. Семиотика эпического театра.....	75
2.1. Семиотика олонхо	75
2.2. Семантика зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы»	103
2.3. Семиотика пластической культуры в спектакле «Песнь летящей стрелы», поставленного по мотивам эпосов алтайского, тувинского и якутского народов	119
Выводы по II главе	144
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	148
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	151

ВВЕДЕНИЕ

Данная диссертационная работа посвящена изучению семиотического языка пластической культуры в эпических текстах и современных театральных постановках олонхо. **Актуальность научного исследования** обусловлена современными тенденциями семиотики художественного текста героического эпоса саха в культуре, такими как: необходимость уточнения исходных понятий модели текста, внимание к семиотическому функционированию текста в условиях реального театра, рассмотрение текста олонхо как сложного семантического целого и наконец, анализ семиозиса в художественном тексте с позиций достоверности и ирреальности. Кроме того, эпические театральные постановки – это возможность восстановления природы эпической якутской культуры и трансляция культурных смыслов в постановках эпических по характеру спектаклей. А художественный образ как конструкт для анализа, помогает понять семиотику пластической культуры, а также механизм преобразования эмоций и чувств действующего лица в пластический знак.

Сегодня репрезентация сакральных смыслов олонхо, как основы этнософии саха, передается с помощью современных форм театрального искусства, что в условиях глобализации может стать способом сохранения культуры и исторически сформированных ценностей и мировоззрения народа. Принимая во внимание остроту проблемы затухания якутской эпической традиции, театральные спектакли по олонхо представляются своевременными и актуальными. Они выступают как одна из форм культурных практик, конвертирующих архаические тексты на язык другого искусства.

Практический режиссерский опыт неизбежно привел к изучению сущности эпической культуры и театра, каким является театр олонхо, и обращению к теории «эпического театра» Б. Брехта, который обнаружил, что от артиста эпического театра требуется другой пластический текст, отличный

от пластики артиста в реалистическом театре. Таким образом, актуализируется необходимость исследования семиотики пластической культуры, в которой эксплицируется кинетический код саха. Осмысление невербального комплекса олонхо как знаковой системы задало основное направление исследования.

Степень научной разработанности темы. Для проведения данного исследования проанализированы три блока литературы. Поскольку в центре внимания исследования находится эпос олонхо, который рассматривается как текст культуры и источник особенностей пластической культуры саха, то в первый блок вошли исследования отечественных и зарубежных авторов по семиотике, теории текста как генератора культурных смыслов, а также семиотике театра. Среди них труды В.В. Виноградова, К. Леви-Стросса, Ю.М. Лотмана, В.Я. Проппа, З.С. Харриса, Р.О. Якобсона¹.

Основой нашего исследования стали работы по семиотике театра как текста с плотной знаковой насыщенностью и коммуникативно-прагматической направленностью. В трудах Р. Барта, Вяч. И. Иванова, Вс.Э. Мейерхольда² театральные спектакли рассматриваются в качестве текста со сложной знаковой фактурой и активным участием зрителя в действии.

Отдельный интерес представляют исследования семиотики олонхо В.С. Даниловой и Н.Н. Кожевникова, где проанализировано устройство мира олонхо, отличающегося полнотой, устойчивостью и оптимальностью; А.Е. Захаровой, в работе которой семантика символов по категориям жест и мимика, выделены как отдельная система; Г.С. Поповой, где символы олонхо представлены как пароли для кодирования текстов, в работах М.Н. Сатанар раскрываются методология сравнения и экстраполяции

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы – М., 1959; Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М., 1985; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970; Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 1998; Харрис З. Метод в структуральной лингвистике. – М., 1965; Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. – М., 1996; Мифологики. Т.1. Сырое приготовленное. – М.; СПб., 1999.

² Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. – М., 1987; Барт Р. Мифология. – М., 1996; Барт Р. Работы о театре. – М., 2014; Иванов В.И. Собрание соч. в 4-х т. – Брюссель, 1971, 1974, 1979, 1987; Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства – СПб., 2002; Мейерхольд В.Э. О театре. – С.-Петербург, 1913.

представлений древнего мировоззрения олонхо и современного научного мировоззрения¹. Итогом анализа первого блока исследований стал вывод о том, что в научных исследованиях все еще отсутствуют работы по семиотике эпического текста в структуре театральных постановок.

Второй блок исследований включает в себя работы по проблемам пластической культуры. Среди них труды А.Ф. Лосева², в которых раскрывается само понятие «пластика» и производное от него прилагательное «пластический» находящийся в основании классификации пластического и мусического искусств; М.С. Кагана, а вслед за ним и И.В. Покатиловой³, которые выделяют понятие «пластический фольклор» - предметы материальной традиционной культуры. О родстве пластического изобразительного искусства и пластически-временного искусства театра

¹ Данилова Н.К. «Дом - мир женщины»: сакральные женские образы и феминная символика в жизненном пространстве народа саха [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2019. – № 3// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dom-mir-zhenschiny-sakralnye-zhenskie-obrazy-i-feminnaya-simvolika-v-zhiznennom-prostranstve-naroda-saha> (дата обращения: 06.06.2022); Данилова Н.К. «Дом - мир женщины»: сакральные женские образы и феминная символика в жизненном пространстве народа саха [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2019. – № 3// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dom-mir-zhenschiny-sakralnye-zhenskie-obrazy-i-feminnaya-simvolika-v-zhiznennom-prostranstve-naroda-saha> (дата обращения: 06.06.2022); Данилова Н.К. «Дом - мир женщины»: сакральные женские образы и феминная символика в жизненном пространстве народа саха [Электронный ресурс] // Человек и культура. – 2019. – № 3. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dom-mir-zhenschiny-sakralnye-zhenskie-obrazy-i-feminnaya-simvolika-v-zhiznennom-prostranstve-naroda-saha> (дата обращения: 06.06.2022); Данилова Н.К. «Дом - мир женщины»: сакральные женские образы и феминная символика в жизненном пространстве народа саха [Электронный ресурс] // Человек и культура. - 2019. - №3. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dom-mir-zhenschiny-sakralnye-zhenskie-obrazy-i-feminnaya-simvolika-v-zhiznennom-prostranstve-naroda-saha> (дата обращения: 06.06.2022); Кожевников Н.Н. Семиотические системы в якутском героическом эпосе олонхо [Электронный ресурс] // Эпосоведение. - 2018. - №2(10). - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskie-sistemy-v-yakutskom-geroicheskom-epose-olonho/viewer> (дата обращения: 23.08.2023); Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа Саха. – Новосибирск, 2004; Попова Г.С. Возможность межкультурного диалога посредством универсальных символов эпоса олонхо [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnost-mezhkulturnogo-dialoga-posredstvom-universalnyh-simvolov-eposa-olonho> (дата обращения: 26.08.2023); Сатанар М.Т. Экспликация некоторых кодов мифологической системы якутского эпоса олонхо (к постановке вопроса о фольклорном времени и пространстве). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksplikatsiya-nekotoryh-kodov-mifologicheskoy-sistemy-yakutskogo-eposa-olonho-k-postanovke-voprosa-o-folklorom-vremeni-i/viewer> (дата обращения: 25.08.2023); Сатанар М.Т. Семантические оппозиции зачина в якутском олонхо «Строптивый Кулун Куллустуур. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semanticheskie-oppozitsii-zachina-v-yakutskom-olonho-stroptivyy-kulun-kullustuur> (дата обращения: 20.08.2023); Сатанар М.Т. Илларионов В.В. Мифопоэтические представления олонхо в контексте физической картины мира. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskie-predstavleniya-olonho-v-kontekste-fizicheskoy-kartiny-mira/viewer> (дата обращения: 23.08.2023); Сатанар М.Т. Эпическая модель мира в якутском олонхо: структура и семантика: дис.на соиск.учен.степени канд.филологических наук. – Майкоп, 2020.

² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М., 1994.

³ Каган М.С. Морфология искусства. – Л., 1972; Покатилова И.В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. – Новосибирск, 2013.

писали Э. Барба, Вс.Э. Мейерхольд¹. Эти исследования позволили осознать объемность и подвижность пластической культуры в условиях сцены.

Среди современных исследований, посвященных изучению пластической культуры, исследования В.М. Розина и Г.Е. Крейдлина, которые разрабатывают семиотическую концептуализацию тела как формальной модели². Якутские исследователи А.Г. Лукина и Н.А. Стручкова освещают особенности кинесики и костюма народа через рассмотрение танцевальной культуры саха³. Пластике актера, как одному из специфических языков искусства театра посвящены труды театрального критика Н.Я. Берковского, театрального режиссера Е. Гротовского, режиссера, педагога К.С. Станиславского, кинорежиссера С.М. Эйзенштейна⁴. В этих работах показаны разные подходы к формированию пластического текста в театре и кино. Таким образом, пластическая культура являясь феноменом становится предметом междисциплинарного изучения теоретических и практических проблем ритмопластического воспитания личности, это дало возможность заключить, что в реалистическом театре пластика и действие основаны на перевоплощении актера в образ, а в эпическом театре – пластика это «письмо тела» (А. Юберсфельд), которое зритель читает и интерпретирует сам.

¹ Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М., 2010; Мейерхольд В.Э. О театре. – С.–Петербург, 1913.

² Розин В.М. Как можно понимать и изучать «пластическую культуру»//Ритм и пластическая культура личности: материалы Всероссийской научно-практической конференции-фестиваля с международным участием. – М., 2023. С. 16-27; Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М., 2002; Крейдлин Г.Е. Внутриязыковая типология невербальных единиц. – М., 2004; Семиотика, или Азбука общения. – М., 2015.

³ Лукина А.Г. Якутский эпос: кинетика и одежда. – Новосибирск, 2013; Стручкова Н.А. Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: На примере генезиса якутского кругового хороводного танца осуохай. – СПб., 2005; Стручкова Н.А. Олонхо и основы кинетической культуры народа саха. – Новосибирск, 2008.

⁴ Берковский Н.Я. Литература и театр. – М., 1969. [Электронный ресурс] URL: https://www.koob.ru/berkovsky_n_ua (дата обращения: 04.08.2024); Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству –проводнику. – М., 2003; Гротовский Е. К Бедному театру. – М., 2009; Станиславский К.С. Собр.соч. в 8-ти т. – М., 1954-1961; Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1991. Т.4. Работа актера над ролью. [Электронный ресурс] URL: http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/T_4/#_Точ226106975 (дата обращения: 25.07.2024); Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. – М., 1968. Т.5. С. 322; Елисеева Е.А. Визуальные метафоры в фильмах Сергея Эйзенштейна (20-е гг. XX века)// Вестник ЧГАКИ. 2011.№ 2 (26) [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-metafory-v-filmah-sergeya-eizenshteyna-20-e-gg-hh-v> (дата обращения: 27.07.2024).

В третий блок вошли исследования по истории олонхо, которая позволила выявить смысловое содержание якутского эпического наследия. В диссертации описаны этапы научного интереса к изучению олонхо. I этап (вторая половина XIX – начало XX вв.) – создание научной базы источников эпоса-олонхо, в который большой вклад внесли О.Н. Бётлингк, А.Ф. Миддендорф, Э.К. Пекарский, В.Л. Серошевский, И.А. Худяков¹, которые исследовали олонхо как особый жанр устного народного творчества. Представители якутской интеллигенции Г.В. Ксенофонтов, А.Е. Кулаковский, В.В. Никифоров, С.А. Новгородов², видели в олонхо источник развития языка, уделяли внимание содержанию эпоса и исполнительскому мастерству сказителя, обращались к эпическому наследию народа в вопросах истории и происхождения саха.

II этап (1930-1991) – начало научного исследования олонхо. В этот период создается Институт языка и культуры при СНК ЯАССР, сделаны первые попытки научного анализа сюжета и содержания олонхо, определяются направления научного осмысления якутского героического эпоса, инициируются экспедиции в районы Якутии с целью изучения локальных традиций, паспортизации олонхосутов и олонхо, впервые дается сравнительно-типологический анализ эпического наследия родственных культур. Яркими представителями изучения олонхо этого этапа являются Э.Е. Алексеев, С.И. Боло, Н.В. Емельянов, П.А. Ойунский, И.В. Пухов А.А. Саввин, Г.У. Эргис³.

¹ Бетлингк, О. Н. О языке якутов. – Новосибирск, 1989; Миддендорф А.Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. – Санкт-Петербург, 1869; Пекарский Э.К. Образцы народной литературы якутов. – СПб., 1911; Серошевский В.Л. Якуты. – М., 1993; Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. – Ленинград, 1969.

² Ксенофонтов Г.В. Ураанхай сахалар. – Якутск, 1992; Кулаковский А.Е. Якутской интеллигенции. – М., 2002; Программа якутского трудового союза федералистов. – Якутск, 1918?; Новгородов С.А. Во имя просвещения родного народа: сочинения, переписка, материалы. – Якутск, 1991.

³ Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. – М., 1986; Боло С. Лиэнэбэ нуучча кэлиэн иннинээби саха олобо: урукку Дьокуускай уокурук сахаларын быллыгыттан кэпсээннэринэн. – Дьокуускай, 1994; Емельянов Н.В. Сюжеты ранних типов якутских олонхо. – М., 1983; Ойунский П. А. Сочинения в 7 т-х. Т.4. – Якутск, 1959; Пухов И.В. Якутский героический эпос: основные образы. – М., 1962, Пухов И.В. Героический эпос алтае-саянских народов и якутские олонхо. – Якутск, 2004; Саввин А.А. Пища якутов до развития земледелия: (Опыт историко-этнографической монографии). – Якутск, 2005; Эргис Г.У. Очерки по Якутскому фольклору. – М., 1974.

III этап (с 1991 г. по настоящее время) охватывает широкий спектр тем изучения олонхо, среди которых: анализ эпической модели мира (Л.Л. Габышева); фольклорный театр (П.Е. Заболоцкая); архаическая ритуально-обрядовая символика олонхо (А.Е. Захарова); искусство олонхосута (В.В. Илларионов); танцевальная культура в контексте эпического текста (А.Г. Лукина и Н.А. Стручкова); прагматика, затрагивающая проблему слушания олонхо (Г.С. Попова-Санаайа); сюжетно-композиционная структура эпоса (Л.Н. Семенова); ревитализация олонхо в креативных индустриях (З.А. Стрекаловской); этнофилософский аспект олонхо (К.Д. Уткин), проблема воплощения олонхо в театральном пространстве (В.А. Чусовская); музыкальная культура эпоса (Ю.И. Шейкин)¹.

Таким образом анализ литературы по семиотике, общим вопросам пластической культуры, истории олонхо показывает особую актуальность изучения семиотики пластической культуры саха в текстах олонхо и театральных постановках.

Объект исследования – олонхо как текст культуры саха.

Предмет исследования – семиотика пластической культуры в эпических текстах и современных театральных постановках.

Цель диссертационного исследования – выявление семиотики пластической культуры в структуре художественного текста – олонхо и её воплощение в сценических театральных постановках.

Исходя из цели, объекта и предмета, были сформулированы

¹ Габышева Л.Л. Номинации частей якутского традиционного жилища: языковые и мифологические структуры/ Л.Л. Габышева. – Текст: электронный // Филология: научные исследования. - 2019. № 6. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nominatsii-chastey-yakutskogo-traditsionnogo-zhilischa-uzukovye-i-mifologicheskie-struktury> (дата обращения: 01.02.2024); Заболоцкая П.Е. Фольклорный театр якутов. – Улан-Удэ, 2009; Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха. – Новосибирск, 2004; Илларионов В.В. Искусство якутских олонхосутов. – Якутск, 1982; Лукина А.Г. Круговой танец осуохай: идеи, образы, символы. – Якутск, 2006; Попова Г.С. Эпос олонхо в культуре саха. – Якутск, 2022; Семенова Л.Н. Эпический мир олонхо. – СПб., 2006; Стрекаловская З.А. Современные культурные практики сохранения олонхо: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 - Теория и история культуры / З.А. Стрекаловская. – Якутск, 2020// URL [Dissertaciya_Strekalovskaya_Z.A.pdf](https://dissertaciyastrekalovskaya.z.a.pdf) (дата обращения: 06.10.2021); Стручкова Н.А. Олонхо и основы кинетической культуры народа саха. – Новосибирск, 2008; Уткин К.Д. Культура народа саха: этнософский аспект. – Якутск, 1998; Олонхо в театральном искусстве: I республиканская научно-практическая конференция (тезисы и материалы). – Якутск, 2006; Чусовская В.А. Якутский театр Олонхо – классический театр народа саха. – Новосибирск, 2013; Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. – М., 2002.

следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть олонхо, как источник современных этнософских представлений саха на основе концепции А.В. Малинова;
- 2) раскрыть театральную природу олонхо, не как способ драматизации действия, а его комментирование – «очуждения»;
- 3) обосновать олонхо как прообраз эпического театра;
- 4) проанализировать знаковую сущность пластической культуры в тексте олонхо и ее воплощение в зрительных образах спектакля;
- 5) описать и рассмотреть семантику зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы»;
- б) проанализировать семиотику пластической культуры художественных образов в спектакле «Песнь летящей стрелы».

Теоретическую базу исследования составили: теория культурного трансфера (М. Эспань)¹, позволившая рассмотреть театральную культуру Якутии как пример движения русского театра в провинцию; теория семиотической модели коммуникации (Ю.М. Лотман)² дала возможность широкого рассмотрения текста олонхо в качестве текста культуры саха; теория образа (Г.Д. Гачев, Е.В. Петровская)³ позволила проанализировать олонхо не только как систему образов, но и систему языка культуры; теория «эпического театра» (Б. Брехт)⁴ помогла понять коренные признаки, отличающие эпический театр от драматического; концепция пластической композиции действия В.Э. Мейерхольда⁵ стала основой для структурирования пластического поведения актеров в создании художественных образов олонхо.

Методологической базой исследования выступают семиотический, культурологический, герменевтический подходы. Семиотический подход

¹ Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер. – М., 2018.

² Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург, 2000;

³ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М., 1999; Петровская Е.Н. Теория образа. – М., 2010.

⁴ Брехт Б. О театре. – М., 1960.

⁵ Мейерхольд В.Э. О театре. – С.-Петербург, 1913.

(Ю.М. Лотман)¹ дает возможность рассмотреть олонхо как совокупность знаковых систем, их взаимодействие и интерпретацию. При помощи семиотического подхода анализируются и интерпретируются вербальные и невербальные системы олонхо по трем параметрам синтаксис, семантика и прагматика.

Применение культурологического подхода позволило интерпретировать олонхо как совокупность традиций (религиозных, семейных, праздничных, ритуальных, материальной и духовной культуры) и как часть историко-культурного контекста (О.Н. Астафьева, С.Н. Иконникова, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, Л.М. Мосолова, А.Я. Флиер)². А герменевтический подход помог в анализе знаково-смыслового содержания олонхо.

Основополагающая триада «Космо-Психо-Логос» привела к проблеме образа культуры как триединству природы, характера народа и склада мышления (Г.Д. Гачев)³. Теория образа (Е.Н. Петровская)⁴ помогла обнаружить «невидимое», вплетенное в видимое в целом комплексе элементов спектакля. Такой подход применен в работе над постановкой спектакля по мотивам героических эпосов народов Алтая, Тывы и Якутии.

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1 Статьи по семиотике и топологии культуры [Электронный ресурс] URL: [https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1725378120&tld=ru&lang=ru&name=%5BLotman_YU.M.%5D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult\(libcats.org\).pdf&text=лотман%20семиотика&url=https%3A%2F%2Fdl.libcats.org%2Fgenesis%2F280000%2Fee70dd6360bddcd047bc5a96b4b56043%2F_as%2F%5BLotman_YU.M.%5D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult\(libcats.org\).pdf&lr=74&mime=pdf&l10n=ru&sign=0667046b19ef2907bd2246b70308425c&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1725378120%26tld%3Dru%26lang%3Dru%26name%3D%5BLotman_YU.M.%5D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult\(libcats.org\).pdf%26text%3D%25D0%25BB%25D0%25BE%25D1%2582%25D0%25BC%25D0%25B0%25D0%25BD%2B%25D1%2581%25D0%25B5%25D0%25BC%25D0%25B8%25D0%25BE%25D1%2582%25D0%25B8%25D0%25BA%25D0%25B0%26url%3Dhttps%253A%2F%2Fdl.libcats.org%2Fgenesis%2F280000%2Fee70dd6360bddcd047bc5a96b4b56043%2F_as%2F%255BLotman_YU.M.%25D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult%2528libcats.org%2529.pdf%26lr%3D74%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3D0667046b19ef2907bd2246b70308425c%26keyno%3D0%26nosw%3D1](https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1725378120&tld=ru&lang=ru&name=%5BLotman_YU.M.%5D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult(libcats.org).pdf&text=лотман%20семиотика&url=https%3A%2F%2Fdl.libcats.org%2Fgenesis%2F280000%2Fee70dd6360bddcd047bc5a96b4b56043%2F_as%2F%5BLotman_YU.M.%5D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult(libcats.org).pdf&lr=74&mime=pdf&l10n=ru&sign=0667046b19ef2907bd2246b70308425c&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3D1725378120%26tld%3Dru%26lang%3Dru%26name%3D%5BLotman_YU.M.%5D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult(libcats.org).pdf%26text%3D%25D0%25BB%25D0%25BE%25D1%2582%25D0%25BC%25D0%25B0%25D0%25BD%2B%25D1%2581%25D0%25B5%25D0%25BC%25D0%25B8%25D0%25BE%25D1%2582%25D0%25B8%25D0%25BA%25D0%25B0%26url%3Dhttps%253A%2F%2Fdl.libcats.org%2Fgenesis%2F280000%2Fee70dd6360bddcd047bc5a96b4b56043%2F_as%2F%255BLotman_YU.M.%25D_Stati_po_semiotike_i_topologii_kult%2528libcats.org%2529.pdf%26lr%3D74%26mime%3Dpdf%26l10n%3Dru%26sign%3D0667046b19ef2907bd2246b70308425c%26keyno%3D0%26nosw%3D1) (дата обращения: 15.04.2021).

² Астафьева О. Н. Культурология. - М., 2012; Иконникова С.Н. История культурологических теорий. – СПб., 2005; Каган М.С. Философия культуры. – Санкт-Петербург, 1998; Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург, 2000; Мосолова Л.М. Основы теории художественной культуры. – СПб, 2001; Флиер А.Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также для преподавателей культурологии. – М., 2000; Флиер А.Я. Избранные работы по теории культуры. Серия «Академическая библиотека российской культурологии» [Электронный ресурс]// URL: <https://fictionbook.ru/static/trials/09/52/80/09528028.a4.pdf> (дата обращения 15.04.2023).

³ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М., 1999.

⁴ Петровская Е.Н. Теория образа. – М., 2010.

Методы исследования. Помимо общенаучных методов (анализ, описание, обобщение), в исследовании были применены специальные методы гуманитарного знания. Сравнительно-исторический метод дал возможность определить общие закономерности, своеобразие и сходство при изучении эпического наследия якутского и других тюркских народов; структурно-функциональный анализ способствовал рассмотрению эпического текста как целостности, имеющей систему внутренних связей морфологических элементов пластической культуры (взгляд, жест, поза, движение); герменевтический метод позволил толковать, понимать и интерпретировать эпический текст в качестве системы смыслов; репетиционный метод способствовал визуализации вербальных текстов и воплощению их в сценическом пространстве.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- 1) Обосновано, что олонхо как текст культуры, рассматривается в качестве источника современной этнософии саха, который может быть представлен в виде системы взаимосвязанных элементов (мифологическая картина мира, возрождение сказительской традиции, новые формы культурных практик ревитализации олонхо, современная художественная аксиология).
- 2) Выявлено, что театральная природа олонхо определена главным признаком *эпического театра* - «эффектом очуждения», в свете которого универсальные признаки театра, такие как игра, сиюминутность, участие зрителя, синкретизм, также приобретают повествовательный характер.
- 3) Обнаружено, что в результате сравнения эпических традиций Китая, Тувы, Алтая и принципов «эпического театра» Б. Брехта, олонхо является прообразом эпического театра.
- 4) Доказано, что семиотика олонхо это стройная система текстов частью которых является пластическая культура, рассматриваемая как матрица смыслов современной культуры и кинетический код саха.
- 5) Проанализирована семантика зрительного образа в спектакле «Песнь летящей стрелы» (2023-2024), где репрезентированы культурные смыслы

эпоса олонхо.

б) Дано обоснование своеобразию семиотики пластической культуры главных героев спектакля «Песнь летящей стрелы», которое выражается в кинетическом коде тюркских народов – синтезе природных и культурных практик (охота, уход за животными, собирательство, пластика игр, ритуалов, магических и трудовых действий).

На защиту выносятся следующие положения:

1) Эпос олонхо в истории якутского народа стал центром системы ценностей и смыслов, жизненной мудрости, маркером современной культуры саха, структура этнософской концепции А.В. Малинова, позволила описать морфологию современного этнического самосознания.

2) Театральная природа олонхо близка природе эпического театра и противостоит театру реалистическому, драматическому; этот характер закрепляется особенностями исполнения олонхо, где используются подражание «үтүктүү», слово-знак «олонхо тыла», жест-знак «олонхо хамсаныыта».

3) Сравнение европейского эпического театра (Б. Брехта) и восточной традиции (китайского театра, китайской военной эпопеи шошу, алтайской, тувинской эпических традиций) позволило рассмотреть олонхо как прообраз эпического театра.

4) Анализ семиотики олонхо показал, что знаковая сущность пластической культуры олонхо представлена в позах, взглядах, мимике, жестах и движениях, в которых сохраняется кинетический код саха, основанный на неразрывной связи с природой.

5) Плотная знаковая насыщенность и коммуникативно-прагматическая направленность единой картины мира спектакля «Песнь летящей стрелы», созданная условностью декораций и костюмов, дает возможность раскрыть этническую идентичность через пластическую культуру.

б) Анализ семиотики пластической культуры спектакля «Песнь летящей стрелы» на основе героических эпосов тюркских народов показал, с одной

стороны, сложность ее сценического воплощения, с другой – отличие пластического текста актеров в эпическом и драматическом спектаклях.

Теоретическая значимость исследования заключается в научном осмыслении семиотики пластической культуры, представленной в тексте олонхо и её воплощение в современных театральных постановках. Результаты исследования позволили расширить и систематизировать понимание семиотики художественного текста, на примере олонхо. Анализ семиотики пластической культуры способствовал выявлению общих характеристик знаков, связанных с культурными универсалиями традиционной культуры, а также установлению функций семиотической системы как метатекста.

Диссертационное исследование является результатом применения семиотического подхода к изучению эпического текста в контексте постановки спектакля «Песнь летящей стрелы». Это может стать основой для разработки концепции школы эпического театра. Сделанные выводы позволили установить культурологические параллели теории «эпического театра» (Б. Брехт) и эпической традиции якутского сказительства. Таким образом, изучение семиотики пластической культуры вносит вклад в развитие семиотики текста, семиотики театра и культурологии региона.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования исследования для создания театральных спектаклей по мотивам эпоса. Основные положения и выводы диссертации могут быть использованы для разработки новых межкультурных проектов и изучению пластической культуры саха и других народов. Материалы и выводы исследования могут найти применение в образовательной практике при разработке программ и спецкурсов: «История театра и театральной культуры», «Сценическое движение в эпическом театре», «Тренинг актеров на основе элементов спортивно-игровой культуры саха».

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности. Рассматриваемые в диссертационной работе проблемы соответствуют

следующим областям исследования научной специальности 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства». Направление исследований: п. 9 Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; п.16. Роль культурного и природного наследия в жизнедеятельности общества; п. 33 Культура и этнос. Культура и нация. Этническая и национальная культура; п. 35 Традиционная, массовая и элитарная культура. Их взаимодействие и взаимовлияние; п. 41 Диалог культур и их взаимообогащение. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; п. 87. Семиотический подход к изучению культуры и его модификации; п. 90 Концепции культуры как знаковой и символической системы. 5.10.3. Виды искусства (театральное искусство).

Апробация результатов исследования. Основные идеи и положения диссертационного исследования нашли отражение в научных публикациях автора, 3 из которых опубликованы в журналах из базы данных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации. Данные исследования прошли апробацию в ряде научно-практических конференций, форумов и других научных мероприятий: Международный театроведческий форум «Эпическое наследие народов Евразии в сценическом воплощении» (Горно-Алтайск, 21-22 ноября 2019 г.); Аспирантские чтения (Якутск, 08 февраль 2020 г.); VI международная научно-практическая конференция «Аргуновские чтения – 2020», (Якутск, 2020 г.); Международная научно-практическая конференция «Арктическая циркумполярная цивилизация: человеческий капитал», (Якутск, 2020 г.); Февральское совещание работников образования и педагогической общественности Мегино-Кангаласского улуса «Приобщение детей к культурному наследию» (с. Майя, февраль 2022 г.); Всероссийская научно-практическая конференция школьников, студентов, магистрантов, аспирантов «Философия культуры народов Северо-Востока Российской Федерации: проблемы, поиски»,

(Якутск, декабрь 2024 г.); Международная научная конференция «Дальневосточные пропилеи» (Владивосток, 2024 г.).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, включающих шесть параграфов, заключения и библиографического списка.

Глава I. КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ В ТЕКСТАХ ОЛОНХО

1.1. Олонхо – основа этнософии саха

В параграфе будут рассмотрены существующие концепции этнософии, историография изучения олонхо с целью выявления мифологического мировоззрения, модель этнософии описывается на примере культурных практик.

На фоне всеобщей глобализации (мгновенная доставка информации в любую точку планеты, массовые перемещения людей в пространстве), неизбежно происходит взаимодействие разных культур. С одной стороны, эти процессы способствуют интеграции и интернационализации, а с другой унификации, которая может привести к упрощению и, даже, утрате этнической идентичности и вырождению локальных культур. В сложившихся условиях этнософия становится способом самозащиты народов от экспансии глобализационных процессов.

Впервые термин «этнософия» был введен основоположником идеи евразийства Н.С. Трубецким (1890-1938) в 1926 году¹. Он, считал, что сравнение разных культур с позиций ступеней развития, характерное европоцентристской концепции, невозможно. Исследователь был убежден в уникальности каждой национальной культуры и ее развитии, опираясь на свои собственные традиции и перерабатывая достижения «чужой» ему культуры. Эти идеи созвучны главной мысли А.Е. Кулаковского², которые изложены им в «Сновидении шамана»³ и «Якутской интеллигенции»⁴. Спасение этнической идентичности и своей культуры А.Е. Кулаковский

¹ Малинов А.В. На пути к этнософии // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2013 – № 4(184) – С. 155.

² Кулаковский А.Е., якутский писатель, поэт, основоположник якутской литературы, просветитель, один из первых представителей якутской интеллигенции.

³ Кулаковский А.Е. Сновидение шамана: Стихотворения. Поэмы. – М., 1990.

⁴ Кулаковский А.Е. Якутской интеллигенции. – Якутск, 1992. С. 44.

видит в межкультурном диалоге – «умом воспринять тайны другой культуры, впитать в себя мощь ее знаний, превратить ее хитрости в свое волшебство»¹.

Под «этнической идентичностью» исследователи понимают самоотождествление индивида с этнической группой, представления о своей этнической группе, о языке, культуре, истории и территории ее проживания². Под влиянием глобализации, считают исследователи, подрываются традиционные приоритеты государственного суверенитета, которые приводят к обесцениванию национального государственного правительства – «детерриторизации». На этом фоне приобретает актуальность национальная идентичность как культурная норма, отражающая эмоциональные реакции индивидов по отношению к своей нации и национальной политической системе³.

Сохранение культурного и духовного наследия народов России одно из ключевых государственных приоритетов нашей страны. В целях обеспечения интересов государства, общества, человека и гражданина, укрепления государственного единства и целостности Российской Федерации, сохранения этнокультурной самобытности ее народов, обеспечения конституционных прав и свобод граждан, гармонизации общественных и государственных интересов разработана Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года⁴.

Сегодня в вопросах выхода из «кризисного» состояния современной цивилизации, сохранения и актуализации этнокультурных ценностей существуют разные концепции. Рассмотрим некоторые из существующих в современной этнософии. Так, в рамках концепции известного африканиста В.Р. Арсеньева (1948-2010) этнософия есть реакция на рационализм, жесткий

¹ Кулаковский А.Е. Сновидение шамана: Стихотворения. Поэмы. – М., 1990. С. 188.

² Миничкина В. П., Руськина Е. С. Эпос как фактор формирования этнической идентичности личности (на примере Республики Мордовия) // Финно-угорский мир. 2019. № 1. С. 93–106.

³ Кочетков В.В. Национальная и этническая идентичность в современном мире// Вестник Московского университета. Серия 18. Моциология и политология. 2012. № 2. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-i-etnicheskaya-identichnost-v-sovremennom-mire> (дата обращения: 04.08.2024).

⁴ Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года. [Электронный ресурс] URL: https://base.garant.ru/70284810/#block_1000 (дата обращения: 04.08.2024).

техногенный императив и технократическое мышление¹. Он считал, что этнософия возникает в период кризиса целостного видения мира, когда возникает разрыв во взаимодействии Цивилизации и архаического субстрата². Функцию этнософии он видел в развитии саморефлексии как залога внутреннего критического переосмысления и самоопределения. В своих выводах В.Р. Арсеньев опирался на собственные многолетние исследования африканского народа бамбара³.

В концепции В.В. Ванчугова (1964) этнософия это «философия народа», в основе которой находятся размышления о «сущности народа». Цель подобных рассуждений В.В. Ванчугова направлена на определение философской составляющей характера и состояний сознания, описываемого народа, на составление его психологического портрета. Передать сущность народа, выделить философскую составляющую его характера, по убеждению В.В. Ванчугова, способны «этнософские портреты». Описывая портрет, можно, с одной стороны, постигнуть суть другого человека, с другой — проявить самого себя, считает В.В. Ванчугов⁴.

Для А. В. Малинова (1969) этнософия это средство противостояния нарастанию идей европоцентристского видения мира, наступлению идеологии глобализации и унификации, которые обнажают вопросы этнокультурной идентичности. На этом фоне исследование регионально-национальных философий, выявляет маркеры современного варианта мифологического мышления⁵. По мнению А.В. Малинова, мифологическое сознание, встраивает человека в онтологическую иерархию миров,

¹ Арсеньев В.Р. Манифест этнософии. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/manifest-etnosofii/viewer> (дата обращения 14.08.2023).

² Арсеньев В.Р. Базовые понятия этнософии. Подступы к формированию мировоззренческой альтернативы. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bazovye-ponyatiya-etnosofii-podstupy-k-formirovaniyu-mirovozzrencheskoj-alternativy/viewer> (дата обращения: 13.08.2023).

³ Арсеньев В.Р. Манифест этнософии. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/manifest-etnosofii/viewer> (дата обращения 14.08.2023)

⁴ Ванчугов В.В. Всеединство в этнософическом контексте: образы европейских народов в русской философской мысли // Соловьевские исследования. 2010. № 1 (25). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vseedinstvo-v-etnosoficheskom-kontekste-obrazy-evropeyskih-narodov-v-russkoj-filosofskoj-mysli> (дата обращения: 13.05.2024).024).

⁵ Малинов А.В. Этнософская утопия «алтайской философии». [Электронный ресурс] URL: <https://philhist.spbu.ru/images/books/23.pdf> (дата обращения: 14.08.2023)

возвращает качественные различия в жизнь людей, связывает человека с другими измерениями и ценностно структурирует пространство¹. Такой подход, ведет к архаизации сознания и построению теорий, синтезирующих «древние» знания с данными современной науки². Сегодня в регионах с поликультурной, полиэтнической характеристикой достижения цивилизации и цифровых технологий «уживаются» с мифологическим мышлением. Исследователь предлагает рассматривать этнософию не как философскую систему, а как необходимый этап развития национального самосознания³.

В своей концепции Янутш О.А. (1981) пишет о том, что этнософия еще не получила институционального закрепления. Она существует как практика моделирования самобытного мировоззрения и мировосприятия, упорядочивания жизнестроительных и житнетворческих смыслов, а также в виде отдельных целостных проектов обоснования уникальности и специфичности отдельных культур. Для выхода этнософии на новый уровень теоретизирующей деятельности необходимо определение собственных границ и теоретико-методологической специфики⁴.

Волкова Е.А. отмечает актуальность этнософии в рамках многонационального государства. Исследования интеллектуального наследия народов помогут в понимании их ментальности, духовного и социального устройства. Опасность вырождения многих национальных культур на фоне всеобщей унификации и глобализации способствовала обращению малых народов к своим истокам, отмечая в них почву для формирования национальной идентичности⁵.

¹ Малинов А.В. Этнософская утопия «алтайской философии». [Электронный ресурс] URL: <https://philhist.spbu.ru/images/books/23.pdf> (дата обращения: 14.08.2023).

² Малинов А.В. На пути к этнософии. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/na-puti-k-etnosofii> (дата обращения: 14.08.2023).

³ Там же.

⁴ Янутш О.А. Этнософия: сто лет в поисках себя // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2022. № 4 (65). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etnosofiya-sto-let-v-poiskah-sebya> (дата обращения: 14.05.2024).

⁵ Волкова Е.А. Современная отечественная историография этнософии. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-otechestvennaya-istoriografiya-etnosofii> (дата обращения: 13.08.2023).

Таким образом, мы убедились, что этнософия возникла как ответ на господство идей европоцентризма, всеобщую унификацию и глобализацию, которые могут привести к исчезновению этнических культур. На фоне сложившегося явления, именно в этнософии исследователи видят способ реконструирования смыслов, развитие этнического (национального) самосознания и актуализацию традиционных ценностей.

Рассмотрев разнообразие идей, концепций, представлений и практик, мы увидели, что наиболее близкой нашему исследованию стала концепция этнософии Горного Алтая А.В. Малинова. Этот выбор не случаен, так как для исследователя важен регион, в своей концепции он соединяет региональный, культурный, этнографический аспекты. Кроме того, группой ученых был проведен ряд исследований по анализу «алтайской философии» и связанных с ней интеллектуальных и культурных практик. Исследования проводились по нескольким направлениям: культурологические и этнографические исследования традиционной культуры коренных малочисленных народов, архивная работа, социологическая и религиоведческая экспертиза, изучение художественной культуры и народных промыслов региона. В результате проведенных работ, этнософия в интерпретации А.В. Малинова сложилась в систему координат со следующими элементами: традиционное мифологическое мировоззрение; новые формы культурной и национальной идентичности; возрождение эпической традиции; художественная аксиология в современном искусстве. Рассмотрим якутский героический эпос олонхо в пределах этой модели.

Для нашего региона, как и для других национальных регионов, характерен мотив утраты и нового обретения «изначальных» знаний. В 2005 году после включения якутского героического эпоса олонхо в репрезентативный список шедевров нематериального культурного наследия ЮНЕСКО интерес к олонхо возобновился не только у исследователей-филологов и специалистов разных направлений знаний, а также у простого

населения Якутии, которые увидели в олонхо маркеры своей идентичности. Элементы олонхо стали прорасти в нашу повседневную жизнь.

Но прежде, чем «примерить» модель этнософии А. В. Малинова к олонхо, необходимо обратиться к историографии изучения олонхо. Это даст понимание того, почему именно якутский героический эпос мы ставим в центр этнософии саха. Работы предшественников раскроют важный для культуры саха текст, разные аспекты в понимании олонхо и его главных смыслов.

Историография исследования олонхо начинается с первых письменных упоминаний путешественников Я.И. Линденау¹, О.Н. Бётлингга², А.Ф. Миддендорфа³, затем продолжается в работах политических ссыльных по изучению якутского края, языка и олонхо (И.А. Худякова⁴, В.Л. Серошевского⁵, Э.К. Пекарского⁶, Н.С. Ястремского⁷ и других. Поворотными моментами в изучении якутского героического эпоса стали работы представителей национальной интеллигенции, например, В.Г. Ксенофонтова (1888-1938), деятельность которого совершила сдвиги в пробуждении национального самосознания саха. В его концепции, олонхо – научный источник по древней истории якутов, который имеет теоретическое значение в решении вопросов происхождения народа⁸.

Собственно, научное изучение олонхо начинается с имени П.А. Ойунского (1893-1939). В 1927 году им написана первая аналитическая статья «Якутская сказка (олонхо), ее сюжет и содержание»⁹. Это новый этап осмысления олонхо и его значения в пространстве научных дисциплин. Здесь исследователь П.А. Ойунский очерчивает широкий круг проблем, требующих разрешения: олонхо – источник для исследования языка,

¹ Линденау Я. И. Описание народов Сибири /первая половина XVIII века. – Магадан, 1983.

² Бётлингк О.Н. О языке якутов. – Санкт-Петербург, 1853.

³ Миддендорф А. Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. – Санкт-Петербург, 1869.

⁴ Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. – Л., 1969.

⁵ Серошевский В.Л. Якуты. – М., 1993.

⁶ Пекарский Э.К. Словарь якутского языка – Якутск, 1899.

⁷ Ястремский Н.С. Образцы народной литературы якутов. – СПб, 1907.

⁸ Ксенофонтов Г.В. Ураангхай – сахалар. – Якутск, 1992.

⁹ Ойунский П.А. Избранные произведения. Т. II. – Якутск, 1975.

происхождения народа, общественного строя, социальных отношений, мифологии, религиозных представлений, музыкальной культуры, философии и мировоззрения народа¹. То есть, мы видим, что направления, обозначенные этнософией, заложены в олонхо и актуализированы П.А. Ойунским.

Интерес для нашего исследования представляет работа И.В. Пухова (1904-1979) по сравнительному анализу якутских олонхо и героического эпоса алтае-саянских народов². Ученый отмечает сходство в приемах изображения картины мира, главных героев, композиционного построения эпосов, типологической и генетической общности эпического творчества в героических эпосах этих народов.

Г.У. Гермогенов-Эргис (1908-1968) вел деятельность по паспортизации олонхосутов, записи текстов олонхо, краткого содержания и фрагментов олонхо, которые хранятся в архиве ИГиИПМНС СО РАН. В 1950, 1952 годах в Амгинском улусе под руководством Г.У. Эргиса были проведены две фольклорные экспедиции. Нами обнаружена информация о том, что летом 1950 года на покосе на реке Амге от Тимофеева Г.А. (родного деда автора диссертации по материнской линии) записано краткое содержание олонхо «Хаан Дьаргыстай бухатыыр». Полученный материал зафиксирован на четырнадцать страниц, содержание документа характеризует неграмотного колхозника Тимофеева Г.А. как носителя этнософских знаний. Им предоставлена ценная информация о других носителях якутской эпической традиции, от которых перенял исполняемые олонхо, из чего можно проследить цепочку приемственности. В репертуаре Тимофеева Г.А. было три олонхо, которые он сказывал регулярно и четыре олонхо, которые знал,

¹ Иванов В.Н., Корякина А.Ф., Герасимова Л.Н. Вклад советских исследователей в научное изучение якутского героического эпоса олонхо. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vklad-sovetskih-issledovateley-v-nauchnoe-izuchenie-yakutskogo-geroicheskogo-eposa-olonho> (дата обращения: 15.08.2023).

² Пухов И.В. Героический эпос алтае-саянских народов и якутские олонхо. – Якутск, 2004.

но не сказывал. Со слов олонхосута написано, что уже в 1950-е годы эпическая традиция приходит в упадок, сам он также редко сказительствует¹.

Кроме этого, Г.У. Эргис перевел на русский язык олонхо сказителя К.Г. Оросина «Нюргун Боотур Стремительный»². Во вводной статье он описывает формы исполнительства олонхо, атмосферу, в которой рождается эпическое сказание. Автор отмечает сложную структуру мифологии олонхо с характерными чертами первобытного анимизма с элементами политеизма, близкого по характеру к древнегреческому. В олонхо отразились не только представления якутов о мироустройстве, но и «общественные и исторические явления, как, например, борьба якутов с внешними врагами в пору появления у них племенного и народного самосознания»³.

В русле концепции А.И. Гоголева (1941), этногенез саха, это сложный этнический процесс, который интергировал дифференциации различных этносов и культур⁴. На Средней Лене происходило формирование народа саха, а вместе с ним и становление эпической традиции олонхо. Человек помещался в средний мир между Небом и Землей, что определяло способ освоения мира древними якутами. Передавая эпос из уст в уста, якутский народ вырабатывал и укреплял системы нравственных и эстетических ценностей.

Большую помощь в понимании семантики пластической культуры эпических героев оказала работа А.Е. Захаровой (1944-2024)⁵. В данной работе на материале олонхо автор рассматривает архаическую ритуально-обрядовую символику народа саха, на основе текстологического анализа систематизирует эпические категории, образы, символические объекты.

¹ Рукописный отдел ИГиИПМНС СО РАН ф.5.Оп.6. Д.74, л. 1-14. Результаты исследования выполнены с использованием оборудования ЦКП ФИЦ ЯНЦ СО РАН, приобретенного в рамках гранта ЦКП 21.0016. №13.

² Нюргун Боотур Стремительный. – Якутск, 1947.

³ Там же. С. 9.

⁴ Гоголев А.И. Якуты. – Якутск, 1993.

⁵ Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха: (по материалам олонхо) – Новосибирск, 2004.

Природу сказительского искусства якутских олонхосутов, формирование эпической среды и сказительской школы, роль олонхосутов в воспитании этнокультурных традиций исследует В.В. Илларионов (1946)¹. Очевидна взаимосвязанность поднятых автором проблем, так как эпическая среда влияет на становление сказителя, а сказительская школа обеспечивает преемственность поколений. Олонхосуты становятся носителями и трансляторами культурных и нравственных ценностей.

В.А. Чусовская (1949) рассматривает олонхо сквозь призму искусства театра, выявляя его театральную природу². В рамках этой концепции театр олонхо интерпретируется как форма классического театра. Эта точка зрения представляет интерес для нашего исследования в части соотношения якутского эпоса с классическими театрами Индии, Китая, Японии, представления его как модели эпического театра, а также трактовки текста как наставления для молодых актеров.

З.А. Стрекаловская акцентирует проблему сохранения олонхо как сказительства через современные культурные практики³. Формы защиты, сохранения, популяризации, повышения значимости и возрождения олонхо, которые были выявлены автором, могут стать основой для понимания современных форм культурной и национальной идентичности, а также в вопросах возрождения эпической традиции.

Вернемся к рассмотрению олонхо в системе координат концепции этнософии А.В. Малинова: традиционное мифологическое мировоззрение; новые формы культурной и национальной идентичности; возрождение эпической традиции; художественная аксиология в современном искусстве.

Традиционное мифологическое мировоззрение. Современное мировоззрение — это сложная картина мира, в которой вера в трехчастный мир, в богов Айыы и духов-иччи сосуществует с достижениями цивилизации

¹ Илларионов В. В. Искусство якутских сказителей. – Якутск, 1982.

² Чусовская В.А. Якутский театр Олонхо – классический театр народа саха. – Новосибирск, 2013.

³ Стрекаловская З.А. Современные культурные практики сохранения олонхо. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Электронный источник URL Dissertaciya_Strekalovskaya_Z.A..pdf (дата обращения: 06.10.2021).

и цифровых технологий. Смыслообразование — фундамент этнософии, от которого выстраивается содержание и структура мировоззрения, восприятие внешнего мира и действия. Универсальные представления о происхождении мира, структуре Вселенной как о трехчастной модели, Мировом Древе и возникновении жизни на Земле присущи каждому народу. Например, начало героических сказаний тюркоязычных народов имеет сходство в рассказе о сотворении мира и возникновении жизни и людей на земле, предшествующее изложению эпических событий. В сюжете о сотворении мира в олонхо У. Г. Нохсорова «Дыырай Бэргэн» земля была маленькой, как белая отметина («туоһахта») на лбу коня¹, в другом варианте — как пятка белки или замшевое ухо важенки, которая потом разрастается, увеличивается и расширяется до размеров, которые птица-стерх не в силах перелететь².

Трехчастный мир олонхо создается после битвы трех великих племен за обладание лучшими землями. Остудив свой жар, они заключают мир и распределяют между собою всю Вселенную, создав *три мира*, считает П.А. Ойунский³. Все три мира связывает между собой Древо жизни Аал-Луук мас, которое вырастает в самом центре земли на высоком холме. Это дерево является началом всего живого на земле – животного и растительного мира, истоков восьми могучих рек и источает живительную влагу.

Затем в картине мира Небо-Земля появляются первые люди. Заключая мирный договор, стороны принимают решение не вторгаться в средний мир и заселить его тридцатью пятью племенами, одно из которых представители племени Айыы. Так определилось место человека в этой иерархии. Все остальные обитатели среднего мира явились в лице «иччи»⁴. Они были посланы вслед за людьми, родственниками Айыы, чтобы помогать им в жизни в среднем мире, также они покровительствуют всем видам отраслей

¹ Дыырай Бэргэн. – Якутск, 2009. С. 21.

² Ньургун Боотур Стремительный. – Якутск, 1982. С. 45.

³ Ойунский П.А. Талыллыбыт айымньылар (избранные произведения в 2-х томах. Рассказы, повести, воспоминания, статьи, выступления. Том II). – Якутск, 1975. С. 295.

⁴ Там же. С. 296.

хозяйства и промыслов¹. Иччи сопровождают человека и сегодня, требуя к себе уважительного отношения. Самыми почитаемыми и в наше время считаются иччи огня («Уот иччитэ»), дороги («Суол иччитэ»), охоты («Байанай»), главной иччи является Аан Алахчын хотун.

Рассмотрим бытование иччи-духов в нашей жизни. К духу-хозяину огня, домашнего очага *Уот иччитэ* мы обращаемся регулярно, любое событие не обходится без разжигания огня и задабривания Уот иччитэ – новоселье, рождение ребенка, дальний путь. В олонхо перед отправлением в боевой поход богатырь обращается к Духу огня с просьбой миловать удачу, охранять дом в его отсутствие. Иччи огня может предсказывать исход задуманного дела. Сегодня эти знаки понимаются людьми, которые умеют «читать» подобные «послания» иччи огня. Сакральное разжигание огня и обращение через него к божествам верхнего мира и другим иччи происходит во время празднования ысыаха. В период летнего солнцестояния верхние божества Айыы спускаются в средний мир и становятся ближе к человеку. У якутов особое отношение к огню, потому что это образ Солнца, который человек собственноручно создает, высекая огонь из огнива.

У современных якутов сохранилось особое отношение к дороге. Перед началом путешествия они никогда не скажут о точном времени прибытия в назначенное место, добавив при этом: «суол аата суол», дословно «имя пути – путь». *Иччи дороги* почитается на всем пути следования. Структура мира, по Ю.М. Лотману, расслаивается на два вида подтекстов – подвижное и неподвижное пространства. К неподвижным пространствам мы относим верхний, средний и нижний миры, то есть «окружение героя»², между ними передвигается эпический богатырь – элемент подвижного пространства. Траекторию движения эпического богатыря на основе теории А. ван Геннепа

¹ Ойунский П.А. Талыллыбыт айымнылар (избранные произведения в 2-х томах. Рассказы, повести, воспоминания, статьи, выступления. Том II). – Якутск, 1975. С. 332.

² Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т.1. – С.386-392.

исследователи называют лиминальным (промежуточным) пространством¹. Находясь в пути, якутский богатырь пересекает границы своего культурного пространства и преодолевает «элементы промежуточности» (С.Е. Ноева) – горы («хайа»), реки («өрүс»), темный лес («хара тыа»), перевалы («аартык»). Таким образом, дорога не только соединяет две неподвижные точки – пункты назначения, это всегда выбор пути, можно попасть в «чужое» пространство и потерять свою душу.

Мы не могли оставить без внимания эпическое наследие народов Алтая и Тувы. В Арктическом государственном институте культуры и искусств на кафедре театрального искусства реализован проект «Восхождение на Ус-Сумэр», в рамках которого поставлен экспериментальный спектакль по мотивам народных эпосов трех тюркских народов – Алтая, Тывы и Якутии. Этот проект выступает как объединяющая сила по укреплению межкультурного диалога между народами. Исследование алтайского эпоса началось с середины XIX века с трудов путешественников В.В. Радлова², Г.Н. Потанина³, С.С. Суразакова⁴, Л.Н. Потапова⁵. Сохранение героического эпоса тувинским народом помогло сформировать им самосознание, самобытную этническую культуру, язык, образ жизни, традиционные нравственные принципы, считает исследователь тувинского эпоса С.М. Орус-оол⁶. Основу изучения тувинской культуры заложили Г.Н. Потанин (1836-1920)⁷, В.В. Радлов (1837-1918)⁸, Н.Ф. Катанов (1862-1922)⁹, Ф.Я. Кон и другие российские ученые-востоковеды. Исследование героических

¹ Ноева С.Е. Лиминальный мир в якутской культуре: роль и место человека в пространстве дороги. [Электронный ресурс] URL: <https://linggu.elpub.ru/jour/article/viewFile/213/167> (дата обращения: 22.02.2024)

² Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч. V. – СПб., 1885.

³ Никифоров Н.Я., Потанин Г.Н. Аносский сборник. – Омск, 1915.

⁴ Суразаков С.С. Алтайский героический эпос. – Москва, 1985.

⁵ Потапов Л.П. Героический эпос алтайцев // Советская этнография. 1949. № 1. С. 110-132. [Электронный ресурс] URL: ea.iea.ras.ru (дата обращения: 22.05.2024).

⁶ Орус-оол С.М. Тувинские героические сказания: Текстология, поэтика, стиль. Автореферат диссертации. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/tuvinskie-geroicheskie-skazaniya-tekstologiya-poetika-i-stil> (дата обращения: 22.05.2024).

⁷ Потанин Г.Н. Этнографический сборник. – СПб, 1864.

⁸ Радлов В.В. Образцы народной литературы тюркских племен. Ч. IX. – СПб.: 1907. С.1-216.

⁹ Катанов Н.Ф. Опыт исследования урянхайского языка с указанием главнейших родственных отношений его к другим языкам тюркского корня. – Казань, 1903.

сказаний продолжили тувинские ученые А.К. Калзан (1930-1990)¹, Д.С. Куулар (1932-2007)², М.А. Хадаханэ (1933-2021)³, они подготовили к публикации произведения тувинского героического эпоса.

Итак, из описания картины мира в героических эпосах тюркских народов и олонхо саха мы обнаруживаем основные философские рассуждения о человеческом бытии в традиционной картине мира, которые сохраняются в реальной жизни, мы видим различные стороны мифопоэтического сознания, которое представляет собой воплощение и организацию нравственности саха. Кроме этого, обзор мифологической картины мира в героических эпосах Алтая и Тывы в сравнении с якутскими представлениями о мире показал единство корней мировоззрения, несмотря на разные культурно-исторические пути этих народов.

Следующим элементом в характеристике этнософии саха являются *новые формы культурных практик ревитализации олонхо*. Современное состояние культуры в Республике Саха (Якутия) показывает, что проблема культурной и этнической идентичности очень актуальна. Главным ее маркером является олонхо, его знание и понимание. Идентичность – это достаточно стабильный мировоззренческий конструкт, являющийся результатом длительного процесса социокультурного усвоения. Культурная идентичность основана на осознанном принятии человеком основополагающих культурных характеристик, принятых в данном обществе, и на самоотождествлении именно с этим обществом, с определенной культурной традицией, считает исследователь Л. В. Русских⁴. Культурная идентичность способна принимать разные формы в зависимости от геокультурной арены. Этнософия предлагает такую региональную форму

¹ Калзан А.К. Научная опора творчества: Избранные статьи. – Кызыл, 2021.

² Тувинские народные сказки. – М., 1971.

³ Хадаханэ М.А. Тувинские народные сказки. – М., 1988.

⁴ Русских Л.В. Идентичность: культурная, этническая, национальная. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/identichnost-kulturnaya-etnicheskaya-natsionalnaya/viewer> (Дата обращения: 23.02.2024).

культурной идентичности, которая находится на стадии самоописания, самосознания, предлагает этнософскую картину мира и особенности своей этнорегиональной культуры. Сегодня текст олонхо воспроизводится в новых формах в досуговых просвещенческих практиках.

В связи с этим большое значение приобретает метатекст как текст второго порядка, помогающий понять текст и его роль в культуре. Метатекст – это процесс соотношения основного текста с собственными претекстами, здесь приставка «мета-» значит «о», то есть текст о тексте. Структурно-семиотический подход трактует метатекст как код, с помощью которого расшифровывается первичный язык¹. Формы культурных и креативных индустрий конструируют метатекст, к которому мы относим театр, кино, культурные практики, которые связаны с популяризацией и тиражированием образов и смыслов олонхо. Они расширяют границы текста, превращая его в метатекст, рождая метасмысл олонхо в качестве формы традиционного сознания, мышления, традиционной картины мира в современных условиях². Олонхо порождает метатекст и состоит из новых форм, например, Театр Олонхо, порталы олонхо в цифровых технологиях, Ысыах олонхо. Это метатексты, которые, с одной стороны, влияют на популяризацию олонхо, а с другой на формирование культурной и этнической идентичности в современной культуре Якутии.

А. Юберсфельд, основательница семиологии театра, направления современного театроведения, определяет театр как искусство интеллектуальное и трудное, которое способствует становлению зрителя не толпой, но публикой³. Сезон 2023-2024 года характеризуется целой серией спектаклей по мотивам олонхо. Наряду с профессиональным театром олонхо,

¹ Байкова С.А. Метатекст [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metatekst/viewer> (дата обращения: 23.02.2024).

² Ляпкина Т.Ф., Маркова М.М. Этнософия саха в современных культурных практиках ревитализации олонхо// «Дальневосточные пропилеи»: Материалы международной научной конференции, ДВФУ, 16-18 апреля 2024 г. – Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал.ун-та, 2024. С. 272-279.

³ Как всегда в авангарде – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. [Электронный ресурс] URL: krispen.ru (дата обращения: 03.08.2024).

любительские театральные коллективы пробуют свои силы в постановке спектаклей по эпическим текстам.

В каждом из них прослеживается новизна: в первом случае постановка спектакля имеет научную основу и реализованы результаты исследовательской работы («Сылгы уола Дыырай Бэргэн» (Сын лошади, меткий стрелок Дыырай) Амгинский улус); второй спектакль показал, что спектакли по олонхо можно ставить как театральные «сериалы» («Очуллаан Чочуллаан» и «Ала Булкун») Амгинский улус; третий спектакль открыл зрителю локальные особенности нюрбинской манеры исполнения олонхо («Оҕо Дьулаах бухатыыр» (Богатырь Дьулаах) Нюрбинский район). В контексте новых культурных практик заметное место занимают порталы олонхо в цифровом пространстве. Так, Национальная библиотека РС (Я) инициировала разработку и реализацию проекта по созданию сайта, посвященного олонхо. Вокруг этой идеи свои силы консолидировали Арктический государственный институт культуры и искусств, НИИ Олонхо, Ассоциация олонхо, Национальный художественный музей РС(Я), Театр олонхо. Целью проекта стало объединение всех видов цифровой информации об эпосе олонхо в одном месте – аудиоматериалов, видео, текстовых материалов и изображений¹.

Уникальным проектом, порталом в цифровой мир традиционного сказительства олонхо стало мобильное приложение «Образцы традиционного исполнения олонхо – Ноо!»². Это своеобразная библиотека записей именитых ийэ-олонхосутов нашей республики, записанных исследователями. Здесь представлены три локальные группы сказительства: центральной, вилюйской и северной групп районов. Проект разработан при поддержке Государственной программы Республики Саха

¹ Портал Олонхо [Электронный ресурс] URL: https://olonkho.nlrs.ru/olonkho-i-iskusstvo#item_ (дата обращения: 19.05.2024).

² Мобильное приложение «Ноо!». [Электронный ресурс] URL: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.alaas.olonkhosamples> (дата обращения: 20.03.2024).

(Якутия) «Сохранение и развитие государственных и официальных языков в Республике Саха (Якутия) на 2020 – 2024 годы»¹.

Одной из новых форм формирования этнокультурной идентичности с 2006 года стал республиканский Ысыах Олонхо. В основе философии Ысыаха Олонхо торжество общечеловеческих ценностей перед вызовами глобального мира. В концепции Ысыаха Олонхо 2024 года, проведенном в Амгинском улусе, изложено основное содержание, заключенное в актуализации духовного наследия предшествующих поколений, торжестве родной речи, воспитании на ценностях великого эпоса олонхо людей XXI века, консолидации населения, подготовке его к решению социально-общественных, экономических и культурных задач, стоящих перед улусом².

На фоне наступления «культуры потребления» Ысыах Олонхо — это новая структура смыслообразования, которая формирует этнокультурную идентичность. Из года в год на Ысыахе Олонхо моделируется эпическая картина мира как знак цикличности жизни. На специально отведенном для празднования месте сооружаются вещественные символы: Мировое Древо – Аал-Луук мас; Могол ураса – конусообразное летнее якутское жилище, сделанное из бересты; Аар Багах сэргэ – священная коновязь для жеребца белой масти; сири исит – огромный жбан для кумыса – аналог молочного небесного озера у подножия Мирового древа; холумтан – место для священного очага. Доминантой мифологической картины мира выступают дерево и молочное озеро. Исследователи утверждают, что сири исит, деревянные кубки (чорооны), наполненные молоком, первым кумысом или маслом, были топографическим и семантическим центром ритуального пространства. Именно к ним, в представлениях якутов, нисходили верховные

¹ Постановление Правительства Республики Саха (Якутия) от 15.09.2021 №355 «О государственной программе Республики Саха (Якутия) «Сохранение и развитие государственных и официальных языков в Республике Саха (Якутия) на 2020 – 2024 годы». [Электронный ресурс] URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/1400202109230011> (дата обращения: 19.05.2024).

² Концепция национального праздника Ысыах Олонхо в 2024 в Амгинском улусе Республики Саха (Якутия). [Электронный ресурс] URL: <https://mr-amginskij.sakha.gov.ru/uploads/132/e41168146661c2f9439f34b172d0226c02f8f827.pdf> (дата обращения: 19.05.2024).

божества¹. Сосуды-вместилища освященного напитка опосредовали связь людей среднего мира со светлыми божествами. Вера в то, что в момент Алгыса верховный бог Юрюн Аар тойон отпивает кумыс из поднятых к небу чоронов, объединяет участников праздника. Оставшийся в чороне кумыс, освященный его устами, делится между якутами, как целительный напиток². На любом ысыахе ритуалу кумысопития отводится центральная роль. Освященный кумыс должен достаться каждому, кто присутствует на празднике. Момент общего кумысопития имеет глубинный смысл – это ритуал единения, упорядочивания жизни человека, маркер этнической принадлежности.

Таким образом, конкретные культурные практики и активное развитие креативных индустрий формируют метатексты вокруг олонхо и существенно раздвигают пространство присутствия его в современной культуре Якутии, идеи самопознания, культурной и национальной идентичности проникают в широкие массы жителей республики.

Кроме опыта мультиплицирования олонхо в развитии культурных практик идентичности в структуре этнософии важное место занимает деятельность по *возрождению эпической традиции*. Олонхо – это не только корпус якутского героического эпоса или отдельное сказание, но и сказительское искусство. Момент создания произведения является главным критерием устного творчества, считают А.Б. Лорд и М. Пэрри, исследователи эпического сказительства. По их мнению, у устного поэта этот момент совпадает с исполнением. Создание и исполнение устного произведения – это два аспекта одного и того же события. Устное произведение не создается для исполнения, оно создается в процессе исполнения. Человек, который поет эпическую песню, это не простой носитель традиции, а художник, эту традицию творящий³.

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988. С. 125.

² Там же. С. 125.

³ Лорд А.Б. Сказитель. – М., 1994. С. 25.

Передаваясь из поколения в поколение, олонхо дошло до наших дней. «Школы», создаваемые отдельными талантливыми олонхосутами, утверждает В.В. Илларионов, вырабатывали определенную эпическую традицию. В образовании сказительских «школ» большую роль играла эпическая среда, которая выделяла и поддерживала одаренных олонхосутов»¹. Таким образом, мы видим, что для возрождения эпической традиции необходимы преемственность сказительства в виде «школ» и эпическая среда, из которой впоследствии могут выделиться олонхосуты устного повествования.

Однако, пока, речь идет только об исполнении олонхо, а не об устном сказительстве. В этом процессе человек создает олонхо во время исполнения. В наше время уже невозможно возродить эпическую традицию в том виде, в котором она существовала до середины XX века. Вполне очевидно, что трансформационные процессы коснулись и традиции сказывания.

Приведем в качестве примера возрождения эпической традиции и формирования эпической среды через практическую деятельность театра. Наряду с показом спектаклей, поставленных по олонхо, в театральном сезоне 2023-2024 года был запущен проект по традиционному исполнению олонхо. Исследователь И.В. Пухов описал процесс исполнения олонхо и выявил его основные признаки, к которым мы относим следующее: исполнение одним человеком целого корпуса персонажей, отсутствие музыкального сопровождения, декораций, костюмов. Он сравнивал сказывание олонхо с театром одного актера². Самый главный признак эпической традиции – это создание эпоса в процессе исполнения. Для театра одного актера (моноспектакля) характерны основные выразительные средства традиционного театра, но со своей спецификой. Это объясняется

¹ Оросина Н.А., Семенова Л.А. Бытование таттинской локальной традиции якутского эпоса олонхо (по картографическому методу исследования)// Филологические науки. Вопросы теории и практики. №12 (54) 2015, часть 2. С. 139-144.

² Доклады второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, 1951. С. 144.

символическим началом этого жанра, считает исследователь, каждая вещь, жест, движение, звук несут в себе определенный художественный образ¹.

Примерами могут послужить моноспектакль «Кыыһар кыһыл аттаах Кыыс Урсун Удабан» в исполнении автора олонхо Анастасии Алексеевой. В спектакле уживаются с одной стороны признаки, характерные для театра одного актера, с другой стороны – устного сказительства, поскольку автор создает свой эпос в процессе исполнения². Следующим наглядным примером ревитализации эпической традиции стало выступление Яны Нюргусовой (Театр Олонхо). Это было очень талантливое и яркое воплощение фрагмента из олонхо П.А. Ойунского «Нюргун Боотур Стремительный», которое по внешним признакам было близко к эпической традиции, но по своей сути оставалось исполнением, то есть рассказом заранее выученного текста.

Большую работу по возрождению и сохранению эпической традиции проводит якутское научное сообщество. Результатом их труда стало объявление олонхо Шедевром устного и нематериального наследия человечества в 2005 году в рамках программы ЮНЕСКО. С тех пор 25 ноября объявлен днём олонхо, с 2009 года проводится Декада Олонхо. Если в год начала проведения в программу были включены 3 мероприятия, то в 2023 году – уже 60 мероприятий. Очевидно, что Декада Олонхо прочно вошла в календарь событий образовательных, культурно-досуговых и других учреждений.

Работа по возрождению эпической традиции проводится на государственном уровне. Так, Государственным собранием Ил Түмэн РС (Я) принят закон «О государственной целевой программе по сохранению, изучению и распространению олонхо на 2007-2015 гг. (от 15 марта 2007 г.)», состоящий из 5 программ: международный центр олонхо и научные

¹ Колосов Р.В. Выразительные средства театра одного актера (на материале театрального искусства России XX века)// МНКО. 2010.№ 2 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazitelnye-sredstva-teatra-odnogo-aktera-na-materiale-teatralnogo-iskusstva-rossii-xx-veka> (дата обращения: 19.05.2024).

² Олонхо выпускника АГИКИ стало доступно в аудиоформате. [Электронный ресурс] URL: <https://ulus.media/2023/11/25/olonho-vypusknika-agiki-stalo-dostupno-v-audioformate/> (дата обращения: 28.02.2024)

исследования по эпосу; сохранение и возрождение аутентичной устной эпической традиции в РС(Я); защита, хранение и обеспечение сохранности эпического наследия; олонхо и будущее поколение; театр олонхо и развитие современных форм выражения эпоса¹.

В настоящее время возрождение аутентичной устной эпической традиции идет также через культурные практики. Конкурсы и фестивали среди исполнителей олонхо выявляют талантливую поросль: «Олонхо дойдутун оџотобун» («Я – дитя страны олонхо»); юношеский «Мунха олонхото» («Олонхо во время подледной рыбалки»); телевизионный конкурс «Олонхо-баттл». Напомним, что в Театре Олонхо проводятся вечера прослушивания олонхо; в ресторане «Орто дойду» («Срединный мир») стал проводится проект «Гастротеатр»; конкурсы олонхосутов по возрастным категориям в период проведения Ысыаха Олонхо. Количество участников ежегодного конкурса среди олонхосутов по разным возрастным категориям исполнителей олонхо увеличивается. Системная работа по возрождению эпической традиции проводится в Арктическом государственном институте культуры и искусств.

Таким образом, рассмотренные примеры убеждают, что возрождение эпической традиции в чистом виде невозможно, первый пример (исполнение олонхо Анастасией Алексеевой) показал синтез театральных приемов с устным сказительством, второй пример (исполнение Яны Нюргусовой), наиболее распространенный и выражается в форме чистого исполнения перед слушателем. Для возрождения олонхо, во-первых, необходимы эпические среда и «школы», которые способны воспитать сказителя-самородка; во-вторых, на фоне современных реалий возрождение эпической традиции возможно в творческом «соавторстве» с другими формами общественного сознания, в этом процессе активное участие принимают деятели науки, искусства, телевидения, ресторанного бизнеса, образования.

¹ О государственной целевой программе по сохранению, изучению и распространению олонхо на 2007 – 2015 гг. (от 15 марта 2007 г.) [Электронный ресурс] URL: <http://docs.cntd.ru/document/802096821> (дата обращения: 24.02.2024).

Последним, четвертым элементом, раскрывающим структуру этнософии саха в текстах олонхо, является *художественная (эстетическая) аксиология современного искусства*. Олонхо находит отражение в современном изобразительном искусстве. Содержание древних преданий, олонхо и верований народа саха воплощаются в произведениях живописи (П.П. Романов, Т.А. Степанов, В.С. Карамзин, И.Д. Корякин, Э.С. Сивцев), графике (Э.С. Сивцев, А.П. Мунхалов, В.Р. Васильев, В.С. Карамзин, Е.М. Шапошников, О.М. Ковалевский), в произведениях декоративно-прикладного искусства (В.П. Попов, Т.В. Аммосов, С.Н. Петров и другие). Исследователи отмечают трансформацию сюжетов и образов олонхо от сказочно-мифологических полотен М.М. Носова до высокого сказочно-образного реализма П.П. Романова¹.

С развитием цифровых технологий начали появляться художники, работающие в виртуальном пространстве. Их работы стали осмыслением текстов олонхо через современные цифровые технологии рисования². В 2022 году рамках ежегодной Декады Олонхо прошли два конкурса – мультимедийная выставка цифровых художников Якутии «Fantasy Olonkho 2022» и III республиканский конкурс детских рисунков «Вселенная героев олонхо» на тему «Образ матери в олонхо» в направлениях изобразительное искусство и декоративно-прикладное искусство.

По инициативе АГИКИ открылась первая онлайн-выставка «Ожившие эпосы великой степи» (2023). Работы молодых художников, основанные на сюжетах эпосов, вызовут интерес к исследованию культурного кода, что станет опорой для формирования творческой траектории художника³.

¹ Габышева А.Л., Неустроева Г.Г. Героический эпос олонхо в изобразительном искусстве Якутии. [Электронный ресурс] URL: <https://sakhamuseum.ru/vystavki-i-sobytiya/novosti/KnigadnyaGeroicheskiyeposolonkhovizobrazitelnomiskusstveYakutiiALGabyshevaGGNeustroev a/> (дата обращения: 22.03.2024).

² Сайт Олонхо. [Электронный ресурс] URL: https://olonkho.nlrs.ru/olonkho-i-iskusstvo#item_ (дата обращения: 05.03.2024).

³ Ожившие эпосы великой степи [Электронный ресурс] URL: <https://epics2023.tilda.ws> (дата обращения: 27.02.2024).

Аккумуляированные в олонхо душа народа, мифологическое осмысление мира и человека в этом мире, его верования раскрываются в театральном искусстве. И.В. Пухов в исследовании искусства сказителя обратил внимание на то, что в самом сказительстве заложена театральная природа олонхо. Ученый проследил развитие олонхо от индивидуального исполнения через коллективное импровизированное исполнение к спектаклям колхозной самодеятельности, а затем и к профессиональному театральному искусству. На рубеже XX-XXI веков актуализируется Театр Олонхо.

Таким образом, проанализировав исследования по этнософии, историографии изучения олонхо, мы пришли к следующим выводам: во-первых, этнософия, возникшая в ответ на господство идей европоцентризма, всеобщую унификацию и глобализацию, на современном этапе способна конструировать традиционные нравственные смыслы, ценностно структурировать пространство; во-вторых, источником этнософских представлений саха может стать олонхо, в котором сосредоточены маркеры этнокультурной идентичности саха – язык, мифологическая картина мира, религиозные представления, обычаи и традиции, обряды, ритуалы, мировоззрение, нравственные идеалы и место человека, в системе мироздания; в-третьих, эти маркеры укладываются в систему взаимосвязанных элементов этнософии саха – мифологическая картина мира, возрождение эпической традиции, новые формы культурных практик ревитализации олонхо, современная художественная (эстетическая) аксиология; в-четвертых, мы увидели, что якутская интеллигенция – представители науки, культуры, искусства, являются основной «культуротворческой силой», которая выражает национальные интересы в общности с культурой многонациональной России.

1.2. Театральная природа олонхо

Анализ театральной природы олонхо будем производить по двум направлениям. Первое связано с основными признаками театрального искусства, к которым мы относим игру, сиюминутность, присутствие зрителя, синтез разных видов искусств в одном действии. Обозначенные признаки станут опорными, по которым мы будем соотносить олонхо с театральным действием. Второе направление связано с нашим предположением, что олонхо содержит в себе наставления по актерской технике. Для этого мы рассмотрим известные в мировой театральной практике трактаты в соотношении с олонхо. Театральные трактаты не являются философскими сочинениями в чистом виде, хотя и содержат мировоззрение своей культуры.

Театр как форма в Якутии начала формироваться в начале XX века, не только как идея русского театра, а как пример культурного трансфера (М. Эспань) и собственной идеи. Проводниками, или медиаторами, идеей русской театральной культуры выступили политические ссыльные и представители якутской национальной интеллигенции. Практически параллельно появились две формы театра: первая — на основе русского театра, вторая — на основе собственного материала, олонхо. Феномен игры в театре и олонхо мы будем соотносить с игровой теорией Й. Хёйзинга (1872-1945) как наиболее близкой нашему исследованию. Рассмотрим, как он преломляет само понятие «игры». Исследователь считает, что это некая свободная деятельность, которая осознается как «ненастоящая», несвязанная с обыденной жизнью и могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается материальными интересами или доставляемой пользой; протекает в отведенном пространстве и времени, упорядочена определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружать себя

тайной или подчеркивать свою необычность по отношению к прочему миру своеобразной одеждой и обликом¹.

Посмотрим, как феномен игры раскрывается в театре и влияет на все остальные взаимосвязанные признаки. Итак, выделим основные признаки игры, которые мы рассматриваем сквозь театральную оптику: священнодействие, особо отведенное пространство и время, упорядоченность правилами, нравственно-эстетическая плоскость, общественные объединения, имеющие свою специфику, в театре это актеры. Спецификой искусства театра является сценическое действие, которое возникает в процессе игры актера перед публикой. Актерской игре характерны признаки игры, обозначенные Й. Хейзингой, это свободное действие, которое выходит из обыденной жизни при помощи магического «если бы...» (термин К.С. Станиславского²) и происходит в вымышленном пространстве в условиях «предполагаемых обстоятельств» (термин А.С. Пушкина³).

Соблюдение условий замкнутости и ограниченности диктует необходимость игры в театральном представлении, которое «разыгрывается» в определенных границах места и времени. Спектакль протекает в заранее обозначенном игровом пространстве. Между зрителем и сценой достигнуто понимание негласного правила, после третьего звонка вступают законы игры в театре, правила обыденной жизни утрачивают свою силу. В сценическом пространстве актер целиком погружается в игру, но при этом он не забывает о том, что он находится на сцене и осознает, что играет в театральном спектакле. На время спектакля зритель всецело принимает законы театральной игры. Занавес, который дают после спектакля, является знаком закончившейся игры, правила обыденной жизни вновь вступают в силу. Занавес выступает границей театрального текста.

¹ Хейзинга Й. Homo ludens; Статьи по истории культуры. – М., 1997. [Электронный ресурс] URL: yanko.lib.ru (дата обращения: 20.12.2021).

² Станиславский К.С. Собр.соч. в 9-ти т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. I Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – М., 1989. С. 99.

³ Пушкин А.С. О. народной драме и о «Марфе Посаднице» М.П. Погодина. [Электронный ресурс] URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/07criticism/02misc/1035.htm> (дата обращения: 04.01.2022).

Сиюминутность театра рождает игру. Зритель становится со-творцом спектакля, он – один из его компонентов. Ему отводится весьма важная роль: он – «читает» текст спектакля. Зритель расшифровывает знаки, в которых закодированы значения и смыслы. Кроме того, он живо реагирует на происходящие на сцене события. Внутренняя вибрация, которая возникает в коммуникации между зрительным залом и сценой, именуемая «вольтовой дугой», рождает театр. Внутренний эмоциональный багаж, который уносит с собой зритель, обозначенный Аристотелем термином «катарсис», возвышает зрителя, очищает и оздоравливает его¹.

Театр зародился в синкретической форме, когда драма, танец, музыка существовали вместе, отвечая на актуальные вопросы современности. Театр и сегодня поднимает нравственные глобальные проблемы человечества, бинарные оппозиции Добра и Зла – борьба со злом, возобладавшем в мире – предательство, убийство, прелюбодеяние, захват власти с одной стороны и непокоренность Злу – справедливое отмщение, гражданский долг, борьба за Правду, доблесть и подвиг, с другой стороны. Эти концепты в полной мере существуют в эпическом наследии.

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 свои 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.

Выстраивая свой анализ в соответствие с признаками театральности, мы рассмотрим их взаимосвязь с якутским сказительством олонхо. Для Й. Хёйзинга слово – это «творец» формы, рожденный в недрах игры,

¹ Аристотель. Риторика. Поэтика. – М., 2018. С.300.

конструирование метра и ритма произносимой или поющей речи, точное попадание в обращении с рифмами и ассонансами, сокрытие смысла, искусное построение фразы¹.

Олонхосут — мастер-импровизатор, он мгновенно выстраивает синтактику олонхо, логически сочетает эпические формулы и тем самым достигает необходимого напряжения, чтобы привлечь внимание слушателя. Герой олонхо становится знаком самого себя, он переживает ситуацию соперничества, которая, априори, включается в поле значения категории игры. Здесь же находится и мотив сокрытия героя. Он одновременно «свой-чужой». В пространстве игры находятся все формы состязания: перед боем богатыри соревнуются в самовосхвалении и поношении противника — хуле², затем, следует, собственно, 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 приковывает внимание слушателя, вызывая душевное напряжение посредством слова. Создавая предполагаемые обстоятельства, добивается точного попадания и выразительного эффекта.

Театральная природа олонхо скрыта в сиюминутности его бытования. Олонхо может существовать только в момент сказывания в присутствии слушателя. О совпадении момента создания олонхо с исполнением писал исследователь природы сказительства А. Лорд: «Если между созданием и прочтением литературного произведения существует разрыв во времени, то, в случае устного произведения такого разрыва нет: его создание и исполнение – это два аспекта одного и того же события»³.

¹ Хёйзинга Й. Homo ludens; Статьи по истории культуры [Электронный ресурс] URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1640553987&tld=ru&lang=ru&name=huizinga_homo_ludens_all_2_volum%3D81.pdf&text=хёйзинга%20йохан%20homo%20ludens&url=http%3A%2F%2Fyanko.lib.ru%2Fbooks%2Fcultur%2Fhuizinga_homo_ludens_all_2_volum%253D81.pdf&lr=74&mime=pdf&l10n=ru&sign=20d30df622eb879c0f3cbaefdf859460&keyno=0&nosw=1&serpParams=tm%3 (дата обращения: 20.12.2021).

² Там же.

³ Лорд А. Сказитель. – М., 1994. С. 24.

Но именно в этом исследователи видят, с одной стороны, «уязвимость» олонхо. И.В. Пухов убежден в том, что олонхо сильно теряет в записи, как бы точна она ни была¹. С ним согласен и Б.Л. Рифтин: «Описывая язык устного сказа, мы невольно вторглись в область исполнительского мастерства. Мастерство рассказчиков наиболее трудно для исследования, так как все записи сказов опубликованы без соответствующих пометок жестов, мимики, интонаций, голоса»². С другой стороны, в мусических искусствах художественная актуализация фактически заключается в исполнении, убежден Й. Хёйзинга. Мусическое искусство есть деятельность, и как деятельность воспринимается в момент исполнения всякий раз, когда это исполнение происходит³.

Олонхосут является и автором, и режиссером, и исполнителем в одном лице. В ходе олонхо олонхосуту приходится исполнять много ролей и в соответствии с этим каждый раз перевоплощаться...⁴. Для исполнения большого количества ролей одним человеком необходимо быть мастером мгновенного перевоплощения, при помощи внешних выразительных средств – мимики, жеста, интонации, олонхосут-артист демонстрирует перед слушателем-зрителем целую палитру образов. Все это в соединении с мастерским рассказом и пением представляет нам олонхосута как своеобразного мастера артистического исполнения и делает само олонхо (...) драматическим произведением, а также своеобразным народным театром с единственным исполнителем, «играющим» все роли и выступающим без костюма и грима⁵ (И.В. Пухов).

Исследователи пишут о том, что пластика олонхосута не отличалась многообразием. Но он владел «голосом роли»⁶, монологи – песнопения-тойук

¹ Доклады второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, 1951. С. 148.

² Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. – М., 1970. С. 370.

³ Хёйзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. – М., 1997. [Электронный ресурс] URL: huizinga_homo_ludens_all_2_volum=81.pdf (Дата обращения 10.03.2021). С.160.

⁴ Пухов И.В. Доклады второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, 1951. С. 144.

⁵ Там же. С. 144-146.

⁶ Как всегда в авангарде: Антология французского театрального авангарда [Электронный ресурс] URL: krispen.ru (дата обращения: 06.08.2024).

героев – отличались богатством интонаций и варьировались в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами, которые он сам же и импровизировал. Сказитель, так же, как и актер, является индивидуальностью, поэтому исполнение олонхо всегда несет в себе отпечаток личности сказителя.

Сказитель «жонглирует» акустическими и визуальными знаками, принятыми в театре – слово, шумы, ритм, темп, мимика, жест, декорации, костюм, грим и тд., но все эти знаки находятся в вербальном пространстве олонхо. Олонхосут выстраивает синтагматические связи, чтобы породить смысловые высказывания, которые приобретают значения в двух пространствах текстопорождения (сказитель/актер) и текстовосприятия (слушатель/зритель). И в первом, и во втором случае творческий процесс нацелен на создание знаков, которые будут направлять фантазию и воображение воспринимающего. Таким образом, сказительство это такой же живой организм, как и театр.

Отдельного внимания заслуживают слушатели олонхо. Прежде чем дать согласие на приглашение исполнить олонхо, олонхосут получал сведения о том, есть ли среди реципиентов имеющие навык вовремя выразить одобрение. Это очень важный момент, так как они становятся соучастниками событий и непременно становятся на сторону главного героя сказания и называют его «биһиги киһибит», т.е. «наш человек». Мы видим, что активное включение слушателя в действие «с затаенным дыханием и увлечением, стараясь не проронить ни одного слова» (А.Е. Кулаковский)¹, роднит его с театральным зрителем, который сидя в зале «усердно трудится» (А. Жарри)². Слушатель олонхо, так же, как и зритель в театре, становится со-творцом эпоса.

«На ысыахе слушали олонхосутов, которые иногда давали коллективное исполнение»³ – утверждает Пухов И.В. Это пока еще не театр,

¹ Кулаковский А.Е. Научные труды. – Якутск, 1979. С. 379.

² Как всегда в авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. [Электронный ресурс] URL: krispen.ru (дата обращения: 06.08.2024).

³ Пухов И.В. Доклады второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, 1951. С. 156.

но подобные мероприятия имели огромное влияние на людей. По свидетельству исследователей 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. Постепенно, коллективное исполнение стали разыгрывать в виде спектаклей колхозной самодеятельности.

Обращаясь к истории постановок спектаклей по мотивам олонхо, отметим, что первые опыты профессионального сценического воплощения олонхо состоялись в начале 1900-х годов. В Якутске в 1906 году устроен спектакль на якутском языке по сюжету П.А. Охлопкова олонхо «Бэриэт Бэргэн»¹. Следующей постановкой олонхо был спектакль «Богатырь Кулантай»² 1907 года³.

Таким образом, устроители спектаклей видели в якутских сказаниях предпосылки театрального искусства. Распределение ролей, коллективное исполнение олонхо, зритель-слушатель являлись прообразом театра в понимании современного человека. В недрах этих самодеятельных

¹ Спектакль состоял из трех действий. В первом действии зритель знакомится с главными действующими лицами: богатырем света (Пекарский Э.К.) Бэриэт Бэргэном, который прибыл к Сабыйа Баайю сватать его дочь невыразимо прекрасную Айталыма Куо. Об этом своему хозяину сообщает слуга-табунщик Сорук Боллур. Прекрасная Айталыма Куо выражает свое согласие с выбором жениха родителями. Внезапно, не проходит и часа времени, как поднимается сильнейший вихрь, слышится лязг железных нарт, рев медведя и карканье ворона, после чего появляется богатырь тьмы, «с 3 тенями Железный Лыбырдан»¹. Бэриэт Бэргэн вступает в бой, но терпит поражение. Второе действие посвящено показу ритуала камлания шамана Кыкыллаана, чтобы вернуть к жизни богатыря света Бэриэт Бэргэна. В примечании ко второму действию Пекарский Э.К. пишет: «Шаманы изображают встречаемых ими духов, а также подражают голосам разных птиц сами»¹. Третье действие – свадебный пир в честь победы богатыря света над богатырем тьмы.

² Из краткого содержания первого действия, озаглавленного «Отъезд», мы узнаем о главном герое – прекрасном юноше, которого богиня природы нарекает именем «Кулан Кугас аттаах Кулантай» богатырем, предсказывает его судьбу, кормит его молоком из своей груди, дающим богатырю силы для преодоления страшных препятствий и благословляет его на дальний путь. Действие второе «Бой богатырей», повествует о битве богатыря Кулантая с женихами: Сыном Неба Хаарылла мохогол и сыном преисподней Сингелэ богатырем, прибывшими к тойону Тюэнэ-Монгол'у с требованием выдать его прекрасную дочь Юрюнг Юкейдэн замуж. Но она предназначена Кулан Кугас аттаах Кулантай богатырю. Происходит бой, богатырь света выходит победителем после долгой борьбы. Третье действие под названием «Ошибка» носит комический характер, старуха Симэхсин Эмехсин наряжается в одежды прекрасной Юрюнг Юкейдэн, встречает богатыря Кулантая и заманивает его в постель. Не заподозрив подвоха, богатырь Кулантай ложится в постель, в этот момент их застает прекрасная Юрюнг Юкейдэн, которая насмехается над ним и стыдит его. Богатырь света Кулантай просит прощения и объясняет свою ошибку страшным боем, который он принял на себя ради нее. Прекрасная Юрюнг Юкейдэн отказывает прекрасному жениху. Четвертое действие «Шаман». Чтобы приворожить жениха и невесту друг к другу, родители приглашают шамана Кыкыллаана, который своими чарами заставляет их влюбиться друг в друга. Пятое действие «Роды и проводы Аисыта». Прекрасной Юрюнг Юкейдэн настало время родить потомка. Здесь показан обряд приема и проводов богини Айбысыт.

³ Драверт П. Из истории якутского национального театра. Сибирские огни, 1927, №. 3. С. 192.

коллективов были выпестованы кадры для профессионального театра. Олонхосуты принимали участие в знаменитой постановке Якутского государственного музыкально-драматического театра в музыкальной драме «Ньургун Боотур Стремительный».

Тем самым, проанализировав каждый из принципов театральности (игра, сиюминутность, присутствие зрителя, синкретизм), мы убедились, что олонхо в полной мере соотносится с театральным действием, а в XX веке совершенно естественно превращается в профессиональный театр – Театр Олонхо, который был создан в целях сохранения, изучения и распространения якутского героического эпоса в 2008 году.

Таким образом, сказывание олонхо носит игровой характер: приготовления к слушанию, уговоры олонхосута, создание пространства при помощи слова и осознание слушателем игровой ситуации и добросовестное выполнение своей роли активным поддакиванием, выражая свое одобрение. Содержательная часть сказания также находится в поле категории игры. Олонхо протекает в отведенном пространстве и времени, имеет свои правила, с которыми согласны и сказитель, и слушатель. Исполнение олонхо, сохраняясь в традиционных формах, «через практику коллективной формы исполнения олонхосутов и костюмированных инсценировок колхозных самодеятельных кружков, переросло в драму и оперу»¹, таким образом, создав среду для возникновения профессионального Театра Олонхо.

Постоянный состав актеров, также является признаком театра, со временем все более подчеркивает свою необычность по отношению к остальному миру. Появляются свои профессиональные секреты, тайны и традиции, которые излагаются в специальных сочинениях трактатах. Напомним, что второе направление нашего исследования связано с предположением, что олонхо содержит в себе трактат по актерской технике. Анализируя движение театральной мысли Запада и Востока, мы ставим перед собой задачу выявить принципы, присущие театральному трактату, и

¹ Пухов В.И. Доклады на второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, С. 163.

предпринять попытку рассмотреть текст олонхо как трактат об эпическом театре олонхо в целом, а также пластической культуре актера.

С момента появления Театра Олонхо становится очевидным, что этот театр не может дублировать драматический театр. Текст олонхо предъявляет особые требования к актерам и режиссерам в области как внутренней, так и внешней техники в создании театральной правды спектакля. Театр Олонхо находится на пути формирования своего творческого языка. Сегодня спектакли Театра Олонхо – это синтез одной из форм коллективного исполнения олонхо и европейского театра. Мы полагаем, что тексту олонхо присущи принципы театрального трактата, которые могут служить наставлением и основой формирования школы артиста театра олонхо.

Перед нами стоит задача изучения известных театральных трактатов, выявления их основных принципов и соотнесение их с текстом олонхо. Источником нашего предположения о том, что эпический текст можно рассмотреть, как трактат по актерскому искусству, явился практический опыт постановок спектаклей по олонхо¹. В процессе работы над текстом эпического сказания, было замечено, что он содержит подробное описание эмоций, которые во внешнем проявлении имеют определенную структуру. По мнению К.С. Станиславского в сценическом пространстве «даже самые простые, элементарные действия <...> вывихиваются, когда человек выходит на подмостки <...> перед тысячной толпой. Вот почему на сцене необходимо заново учиться ходить, двигаться, сидеть, лежать. <...> вам необходимо учиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать»². Очевидно, что словом «вывихиваются» К.С. Станиславский говорил о том, что «естественное поведение» (Ю.М. Лотман), которое характеризуется стихийным автоматизмом³, на сцене становится неорганичным и

¹ Спектакли, поставленные автором статьи: сказитель Н.И. Степанов-Ноорой «Кун Эрили», П.Н. Бурнашев-Бодьох «Кыыс Дэбилыйэ», М.Т. Шараборин-Кумаарап «Улуу Даарын», «Песнь летящей стрелы» – на основе эпосов Алтая, Тывы и Якутии.

² Станиславский К.С. Собр.соч. в 9-ти т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч.1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. – М., 1989. С. 152.

³ Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Пб., 2010. С. 396.

неестественным. «Культурное поведение» актера на сцене определяется «принудительными нормами, принадлежит культуре, представляя собой относительное и частное»¹. Это поведение обозначает интенции актеров, которые направлены на «тысячную толпу», на зрителя, который «считывает» действия персонажей через пластическую культуру. Под «пластической культурой» мы понимаем регламентированный язык человеческой пластики, который подчинен правилам знаковой системы. Известные нам трактаты содержат «принудительные нормы» театрального искусства, которые являются специфичными и частными.

Приведем несколько значений слова «трактат». Это «письменное, ученое рассуждение»², «научное сочинение, содержащее обсуждение какого-нибудь отдельного вопроса»³, «научное сочинение, автор которого рассматривает отдельный вопрос или проблему, а также рассуждает на специальную тему»⁴, «научное сочинение в форме рассуждения (часто полемически заостренного), ставящего своей целью в принципе определить подход к предмету»⁵.

Таким образом, приведенные примеры объясняют трактат как сочинение, где рассматривается отдельный вопрос в форме рассуждения. С момента своего появления театр как форма общественного сознания, становится объектом исследования, вопросы драматического искусства будоражат умы мыслителей в разные эпохи существования человечества и служат предметом рассуждений, которые отливаются в форму трактата.

Для сравнительного анализа мы взяли работы мыслителей и режиссеров Запада и Востока: трактат Аристотеля «Поэтика»⁶, Д. Дидро

¹ Там же.

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1866. С. 389. [Электронный ресурс] URL: https://vk.com/doc-41371964_458775151 (дата обращения: 31.03.2024).

³ Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1960. С. 794.

⁴ Егорова Т.В. Словарь иностранных слов современного русского языка. М., 2014. С. 675. [Электронный ресурс]. URL: <http://uchitel-slovesnosti.ru/slovari/12.pdf> (Дата обращения: 31.03.2024).

⁵ Словарь иностранных слов русского языка. [Электронный ресурс] URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/36431/ТРАКТАТ (дата обращения: 27.03.2024).

⁶ Аристотель. Риторика. – М., 2018.

«Парадокс об актере»¹, Б. Брехта «О театре»², Бхараты «Натьяшастра»³, Хуана Фань-чо «Зеркало Просветленного духа»⁴, Д. Мотокиё «Предание о цветке стиля»⁵. Как трактат по театру олонхо рассмотрим текст якутского героического эпоса П.А. Ойунского «Ньургун Боотур Стремительный»⁶.

В качестве метатекста, или комментариев к олонхо, выступят работы якутских исследователей И.В. Пухова, его монография «Якутский героический эпос. Основные образы»⁷, монография А.Е. Захаровой «Архаическая и ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо)»⁸, а также работа В.А. Чусовской «Якутский театр олонхо – классический театр народа саха»⁹.

«Поэтика» Аристотеля считается первым систематическим исследованием литературы и театра. В основе искусств он видит идею подражания «мимесис» – подражание характеру, действию, мысли.

В спектакле всегда присутствует группа характеров. Характер – это то, в чем проявляется решение людей¹⁰. Их столкновения рождают действие и сочетание событий – фабулу. Изображение событий в действии – драма, т.е. изображение всех лиц действующими и проявляющими свою энергию¹¹. Мысль, по Аристотелю, это то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение¹².

Все элементы подражания, попадая на сцену, по утверждению Ю.М. Лотмана, приобретают «двойное семиотическое освещение»¹³. Для людей на

¹ Дидро Д. Парадокс об актере. – М.-Л., 1938.

² Брехт Б. О театре. – М., 1960.

³ Вастьян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. – М., 2009.

⁴ Серова С.А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. – М., 1979.

⁵ Мотокиё Д. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке. – М., 1989.

⁶ Ньургун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982.

⁷ Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо: основные образы. – М., 1962.

⁸ Захарова А.Е. Архаическая и ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004.

⁹ Чусовская В.А. Якутский Театр Олонхо – классический театр народа саха. – Новосибирск, 2013.

¹⁰ Аристотель. Риторика. Поэтика. – М., 2018. С. 303.

¹¹ Там же. С. 294.

¹² Аристотель. Риторика. Поэтика. – М., 2018.. С. 301.

¹³ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Пространство сцены. [Электронный ресурс] URL: <https://culture.wikireading.ru/48692> (дата обращения: 21.08.2022).

сцене совершается событие, для людей в зале событие является знаком самого себя, а реальность превращается в сообщение о реальности. В такой ситуации актер существует в двух плоскостях и выступает как активный участник коммуникации – он связан с другими участниками действия и, одновременно, с публикой¹. Театральная декорация маркирует границы театрального пространства, изофункциональный знаковый адекват, определяющий место и время действия.

Искусство подражания природе Д. Дидро называет «обезьянничанием», вкладывая в него смысл «чистейшего подражания, заранее выученного урока»², то есть освоенную технику актерской игры. Автор признает преимущество «принудительных норм» перед актерской игрой нутром. Тщательно продуманная знаковая система: дрожащий голос, обрывающиеся слова, придушенные или протяжные звуки, содрогание тела, подкашивающиеся колени, обмороки, иступленность. Мы видим, что подобный пластический текст выходит за пределы естественного поведения. И, в то же время, Д.Дидро отмечает, что подобное «культурное поведение» в быту будет выглядеть неестественно. Он обращает внимание на соотношение правды бытовой и правды сценической, то, что приемлемо в жизни, не имеет выразительности на сцене, равно как и то, что театральный пафос и театральные манеры становятся комичными в обыденной жизни. «Перенесите на сцену ваш будничный тон, ваши обычные выражения, ваши домашние манеры, ваши привычные жесты, – и вы увидите, каким окажетесь вы жалким и слабым», – утверждает Д. Дидро. Театральный образ не может существовать в бытовом пространстве, воплощаясь на сцене, он поднимается до уровня обобщенного знака и приобретает общечеловеческое значение.

Показывать образ как бы со стороны, на расстоянии, дистанцируясь, призывает Б. Брехт. Такой показ исключает ориентированность на переживание и эмоции, и становится основой театральной формы «эффект

¹ Там же. С. 300.

² Дидро Д. Парадокс об актере. – М.-Л., 1938.С. 50.

очуждения» и выражает критическую позицию артиста по отношению к показываемому персонажу. Цель показа – в одном элементе увидеть знак целого. Рассказчику (артисту) нет необходимости имитировать все поведение персонажа, достаточно показать лишь некоторые черты, чтобы сложилась целостная картина¹. Сценическое действие прерывается зонгом (песней) — это элемент, необходимый для преодоления автоматизма и стереотипности восприятия. Они подчеркнуто выпадают из действия, прерывают и «отчуждают» его, будучи исполняемые на авансцене и обращенные в зрительный зал. Зонги призваны разрушить гипнотическое воздействие театра и сценических иллюзий, комментировать события на сцене, его оценки и выработать критические суждения публики. Таким образом, разрушается правдоподобность и подчеркивается условность действия, что препятствует возможности эмоционально соединиться с героем.

В индийской «Натьяшастре» в 121 шлоке Бхарата подводит итог своего исследования: подражание «анукарана» – это переложение, пересказ, но не имитация деяниям богов, мудрецов и царей, равно как и обыкновенных людей, называемой драмой². Для перевода сакрального текста в театральный, «Натьяшастра» наставляет использовать в драме язык тела (жестикуляцию), речь, музыку, костюм и понимание психических состояний, которые непроизвольно проявляют себя через физиологию (слезы, гусиная кожа и пр.) для выражения и передачи эмотивных состояний³. Движения и походка, предписанные правилами для персонажа, вышедшего на сцену, должны неукоснительно выдерживаться актером, без ущерба для темперамента этого персонажа, пока актер не покинет сцену⁴. Ключевые понятия «Натьяшастры» «бхава» и «раса». Раса рассматривается в Натьяшастре как специфически театральное явление, возникающее при перенесении на сцену жизненных

¹ Брехт Б. О театре. – М., 1960. С. 135.

² Вастьян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. – М., 2009. С. 94.

³ Там же. С.55.

⁴ Там же. С. 55.

эмоциональных состояний (бхава)¹. Для изображения бхавы необходимо придерживаться двух основных условий: первое – это обстоятельства, персонаж, события, второе условие – внешние разнообразные проявления, которые связаны с формами сценического изображения².

В «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо оперирует термином «син» – внешний облик. В китайской портретной живописи он используется в значении образ, облик. В театральном трактате «син» содержит смысл портрета, ожившего на сцене. Для того чтобы «схватить» характер человека, автор трактата рекомендует всмотреться в него и запечатлеть его движения³. Соавтор трактата «Зеркало Просветленного духа», ученик Хуана Фань-чо У Юн-Цзя рекомендует искать истоки восьми ба син в жизни, находить в ней реальные прототипы, увидеть в них восемь установленных стереотипов и соединить с основными амплуа. Эти облики являются обобщением наблюдения за жизненными прообразами, что каждый «облик» становится маской, или знаком. Изображать какую-либо из четырех эмоций с помощью определенных средств сценической выразительности – это и есть находить внешние проявления чувств и эмоций в жестах-знаках. В основе четырех эмоциональных состояний радости, гнева, страдания, испуга лежат чувство и предлагаемые обстоятельства. Таким образом, основные принципы, на которых основан трактат Хуана Фань-чо «Зеркало Просветленного духа»: восемь перемен облика – ба син; четыре эмоциональных состояния – сы чжуан; восемь основных и четыре дополнительных амплуа – цзяосэ.

В японском трактате «Предание о цветке стиля» Дзэами Мотокиё раскрывает идею мономанэ – подражания, пронизанного эстетическим вкусом, стремлением проникнуть в сущностную область образа, называя его сердцевиной пути⁴. Мономанэ – это и метод «вхождения» в образ, и техника игры. Единство мономанэ, югэн и хана требует от актера высокого уровня

¹ Там же. С. 190.

² Там же. С.184.

³ Серова С.А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. – М., 1979. С.84.

⁴ Мотокиё Д. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке. – М., 1989. С. 95.

подражания, не упуская ни малейшей мелочи. Подражание должно быть пронизано эстетической красотой югэн, так как вульгарное зрелище не представляет собой никакого интереса для зрителя.

Югэн – это дар, полученный от рождения, может появиться после долгих лет упорного труда, когда «сойдет грязь», это вкус и душевный покой. Человек, не обладающий этими качествами, может не заметить югэн в других вещах, который сокрыт в их недрах. Идея югэн пришла в театральную культуру из поэтических теорий поэтов-аристократов, которая привела к ее расцвету, затем идея югэн пустила корни и в обществе и стала составной частью художественного мышления японцев.

Хана – цветок, это качество, присущее мастеру, но, «сценический гений актера». Путь к цветку – владеть всем объемом технических навыков, освоить в совершенстве актерское мастерство. «Непосильно трудно передать высочайший облик императора, министра, внешность аристократа или поведение самурая, ибо нам [низкостоящим], сие [положение] не дано», – пишется в «Предании»¹. Однако изучив их манеры, речь, уподобив подражание облику высоких, воспеванию цветов и птиц, ветра и луны, можно добиться желаемых результатов. Югэн должна пронизывать все, не только подражание императору и вельможам, но также подражание простолюдинам, старикам должно сделать изящными в игре. Таким образом, мономанэ — это форма, югэн — содержание, которое можно выразить через постижение цветка хана.

Рассмотрев театральные трактаты западной и восточной театральные традиции, мы выяснили, что в основе театра находится принцип подражания, слово-знак, проявление чувств и эмоций в жестах-знаках, мастерство. Так или иначе, все рассмотренные театральные трактаты объединяет то, что в них большое внимание уделяется пластической культуре, так как эмоции, состояние и действие персонажа проявляются в телесной пластике – взгляде, мимике, жесте, позе, движениях. Это один из мощных и наиболее

¹ Мотокиё Д. Предание о цветке стилия: (Фуси кадэн), или Предание о цветке. – М., 1989. С. 95.

выразительных способов коммуникации. Мысли и чувства человека, его намерения мы считываем с его физического поведения. Далее рассмотрим олонхо, согласно выявленным принципам.

Подражание («үтүктүү»). В олонхо идея «үтүктүү» (подражание) берет свое начало в эпической традиции, когда именитые сказители-олонхосуты, называли свое исполнение подражанием олонхо. Олонхосут предупреждает слушателей, что это будет не настоящее олонхо, он только попытается восстановить и повторить своими словами («бэйэм тылбынан үтүгүннэрэн көрүөм»)¹. Подражанию «үтүктүү» подвергается всё: от ветвей и корней мирового дерева Аал-Луук мас до главных и второстепенных героев, а также сверхестественных и зооморфных персонажей. Олонхо – это и подражание Айыы – богам Верхнего мира, обитателям Нижнего мира, людям Среднего мира, героям – богатырям «айыы», их поступкам и сражениям с вражескими племенами «за счастье своего племени, – борца за счастье всех людей «в подсолнечном мире»².

Слово-знак (Олонхо тыла). Старики говорят, что олонхо – это улада для слуха. Текст олонхо льётся, словно с небес. Главным выразительным средством театра олонхо являются эпическое слово, тойук, в которых кодируется эмоциональная динамика персонажей. Эпическое слово, кодируется величественной стихотворной формой. Реализуется речитативом с интонационными переливами и песнопениями-тойук.

С точки зрения литературы, исследователь А.С. Ларионова определяет тойук как развернутую эпическую музыкально-поэтическую импровизацию³. «Многочасовые рассказы о подвигах богатырей включают прямую речь персонажей, которая передается вокальной импровизацией. Монологи положительных героев Среднего и Верхнего миров называются тойуками», –

¹ Мотокиё Д. Предание о цветке стилия: (Фуси кадэн), или Предание о цветке. – М., 1989. С.136.

² Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо: основные образы. – М., 1962. С. 33.

³ Ларионова А.С. Вербальное и музыкальное в якутском дьэирэтии ырыа. – Новосибирск, 2004. С. 56.

пишет Е.Б. Покидько¹. Актер театра олонхо, пропевающий тексты, отсылает зрителя к древнейшим образцам искусства предков и, таким образом, вызывает не сочувствие, а «пробуждает генетическую память, открывая нечто новое», пишет В.А. Чусовская.

Таким образом, в олонхо кульминационный апогей действия прерывается тойуком (монологом) героя, в котором «богатырь айыы традиционно перед схваткой с врагом объясняет причину мести и принцип борьбы»². Затем накал противостояния продолжается уже на высоком градусе, переходящем в сражение.

Жест-знак, Олонхо хамсаныыта. В эпических текстах подробно раскрывается пластический рисунок каждого персонажа, который начинается с описания его внешнего вида – портретной характеристики главного героя, которая передает нам образ вечно молодого человека, не стареющего, сильного, готового в любой момент сразиться с врагами.

Здесь мы видим, «символ неиссякаемой силы, вечную юность народного героя, его энергию и волю к жизни»³. Портретная характеристика богатыря основана на эталонах морали и идеалах родового общества, утверждает А.Е. Захарова, «высокое предназначение которого – быть защитником племени и продолжателем рода»⁴.

Образ богатыря айыы становится знаком идеального героя, которого народ наделяет выдающимися качествами, изображенными в гиперболизированном ключе. Через глаза передается внутренняя сила богатыря: «остры и зорки его глаза, черные неподвижные зрачки»⁵. Мощные мышцы настолько крепки, что похожи на корни лиственниц вековых⁶.

¹ Покидько Е.Б. Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии). [Электронный ресурс] URL: <https://www.dissercat.com/content/toiuk-i-ego-pretvorenie-v-tvorchestve-kompozitorov-sakha-yakutii> (дата обращения: 25.10.2022).

² Захарова А.Е. Архаическая и ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004. С. 32.

³ Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо. Основные образы. – М., 1962. С. 63.

⁴ Захарова А.Е. Архаическая и ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004. С. 18.

⁵ Там же. С. 89.

⁶ Там же. С. 89.

Тело и дух воспитывает он спортивными игрищами, например, якутскими прыжками, такими как «кылыы» – прыжки на одной ноге. Быстроту и силу свою богатырь испытывает через кульбиты через голову в воздухе на бегу. Крепкие, как железо бока рассыпают в крошку каменную скалу, когда богатырь катается с боку на бок.

Текст олонхо диктует нам и пластику эпического персонажа, требуя воспитания особых качеств исполнителя, например, ловкость – «как орел небесный прынул в седло»¹, быстрота и скорость в движениях – «ринется в Нижний мир, подымет на вершину небес»².

Для искусства театра в описании «гнева богатыря» мы получаем, практически, идеальное наставление по актерскому мастерству – как эмоции героя находят свое воплощение в пластическом рисунке. Здесь прослеживается динамика от внутреннего состояния персонажа к внешнему проявлению.

Согласно утверждению Ю.М. Лотмана, физическое действие героя в условиях сценического пространства превращается в жест-знак: «Движения, несущие определенные значения, называются жестами; сочетания фонем, связанные с фиксированными значениями, словами, а при более обобщенном подходе можно говорить о знаках – любых средствах выражения, несущих определенные, присущие им значения»³.

Таким образом, анализ театральной природы олонхо первого направления по основным признакам театрального искусства показал, что сказыванию олонхо присущи элементы игры, обозначенные в начале исследования. Приготовления к слушанию, уговоры олонхосута, напряженность и состязательность в виде оскорбления противника и насмешка над ним, остроумие и находчивость героя, подвиги богатыря находятся в поле категории игры, наконец, сиюминутная игра готовыми

¹ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982.. С. 77.

² Там же. С. 65.

³ Лотман Ю.М. Семиотика сцены. [Электронный ресурс] URL: <https://studfile.net/preview/3206253/> (дата обращения: 17.10.2022).

формулами, словами, которая рождает форму поэзии. Зритель осознает, что это игра и добросовестно выполняет свою роль сотворца эпического сказания активным поддакиванием, мотивируя сказителя. Мифологическое сознание не расслаивает виды искусств в олонхо, здесь они существуют синкретично.

Второе направление исследования театральности олонхо выявило, что театральные трактаты поднимают вопросы творческого акта, его способности влиять на зрителей. Главным вопросом, всех рассмотренных трактатов, является понимание взаимосвязи эмоций, чувств, ума и их телесного проявления в описании внешней пластической выразительности персонажа (жест), которая становится знаком его эмотивного состояния. В трактате содержатся наставления о том, как «зашифровать» психические процессы, т.е. чувства и эмоции, отражающие субъективное отношение человека к предлагаемым обстоятельствам. Олонхо раскрывает наставления по всем направлениям театрального искусства: пространство, слово, речь, костюм, тойук, жест.

Таким образом, рассмотрев театральные трактаты и системы, мы можем трактовать текст олонхо как наставление по творческому акту, суть которого направлена на конвертацию одной семиотической системы в другую. Интенции авторов спектакля направлены на зрителя. Триада объект – знак – интерпретанта включает в себя прочтение зрителем театрального текста, который разворачивается на подмостках.

1.3. Сравнительный анализ традиций эпического театра: Б. Брехт – олонхо

В данном параграфе дается сравнительный анализ эпических традиций Якутии, Алтая и Тывы с театральными культурами Востока и Запада. Сравняются культурные черты «эпического театра» Б. Брехта, традиционного китайского театра, традиции китайской военной эпопеи шошу, якутской алтайской, тувинской эпических традиций и Театра Олонхо,

которые принадлежат разным эпохам и разным культурам. На основе этого анализа выдвигается идея о том, что якутское сказительство можно рассматривать как прообраз именно «эпического театра», так как ему присущи принципы обозначенной театральной системы.

Анализ охватывает широкую географию – театральные традиции Востока, Запада и эпические традиции Северо-Востока России (Якутия), Южной Сибири (Алтай, Тыва). Такое направление подталкивает нас к поиску культурных универсалий театральных традиций, особенностей и уникальности. Понятно, что речь не идет о полном совпадении и абсолютном повторении этих явлений, но проведение параллелей между ними позволит увидеть основные принципы эпического театра, обнаружить единую почву театральной традиции, обобщить опыт исследователей этой проблемы, а также профессиональный театральный опыт.

В двадцатом веке начинается история режиссерского театра – поиски новых приемов, новых путей решения сценического пространства. Ответственность за создание спектакля возлагается на режиссера, личность которого приобретает статус художника-творца. В режиссерском театре постановка спектакля – это сложный процесс отправления сообщения (текста) и его получения, оно должно быть закодировано и декодировано. Здесь текст, по утверждению Ю.М. Лотмана, это сценический спектакль, который отвечает основным признакам этого понятия, поскольку обладает: 1) выраженностью, 2) отграниченностью и 3) единым значением»¹. Создавая новые смыслы и формы, театр переходит на новый уровень диалога со зрителем, у каждой театральной системы есть свой зритель, который воспринимает и понимает эстетический язык режиссера – его идеи, реализованные в спектаклях.

Именно с приходом режиссера в театр появляются авторские театральные системы, среди которых, заметное место занимает «эпический

¹ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Текст и код. [Электронный ресурс] URL: <https://culture.wikireading.ru/48693> (дата обращения 09.02.2021).

театр» Б. Брехта¹. Поиск новых средств в искусстве театра Б. Брехт начинает с призыва перестроить существующий буржуазный театр, вдохнуть в него современность и вернуть в театр зрителя. Крупнейший германский театральный режиссер и предприниматель Рейнгардт высказал мнение, что буржуазный театр не занимается воспитанием публики, он идет у нее на поводу. В таких условиях классические пьесы находятся в соответствии с запросами публики и подчинены одному желанию – развлечься и забыться².

Б. Брехт убежден, что в развлекательном театре у зрителя нет интереса к мысли автора, тем самым буржуазный театр утратил контакт со зрителем и свое общественное значение. И, тогда, Б. Брехт обозначает новую цель – сформировать у зрителя критическое восприятие происходящего на сцене. Путь к достижению этой цели он видел через эпизацию театра, которая способна изменить взаимоотношения между зрительным залом и сценой.

Обладая всеми признаками театра, «эпический театр» строит свое «здание» на своих основных принципах: 1) актерская техника основана на «эффекте очуждения», которая призвана разрушить иллюзию подлинности происходящего; 2) отказ от «четвертой» стены должен сфокусировать внимание зрителей на главной мысли автора; 3) исполнение зонгов, хоров, которые намерено, прерывают течение действия.

Рассмотрим, как эти принципы воплощаются сначала в теории «эпического театра» Б. Брехта, потом в китайском театре, искусстве китайских сказителей шошудов, якутских олонхосутов, алтайских кайчы, тувинских тоолчу, а затем и в Театре Олонхо. Обращение к традициям китайского театра позволит глубже понять художественный опыт новатора европейского театра, автора «эпического театра» Б. Брехта и соотнести с исканиями театра олонхо по формированию своего неповторимого языка.

¹ Точилкина А. С. Театр в жизни современного города: концептуальное осмысление понятий «театральная культура» и «театральная среда» [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-v-zhizni-sovremenno-go-ro-da-kontseptualnoe-osmyslenie-ponyatiy-teatralnaya-kultura-i-teatralnaya-sreda> (дата обращения 01.02.2021).

² Луначарский А.В. Сумерки буржуазного театра. [Электронный ресурс] URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-6/sumerki-burzuaznogo-teatra/> (дата обращения: 28.05.2024).

Прообразом эпического театра Б. Брехт называет «уличную сцену», которая оказывает влияние на все указанные принципы. Свидетель происшествия, которое могло произойти где-нибудь на углу улицы, повествует о том, что произошло, при этом он показывает всех участников данного события – их действия, реакцию, эмоции. Но переживания он передает частично, характеры действующих лиц показывает на основе их поступков. Рассказчик естественным образом находится на двух позициях как изображающий и изображаемый и никогда не забывает, и не позволяет зрителям забывать о том, что он изображающий. Для его рассказа характерен переход от изображения к комментарию, он «отчужденно» представляет те события, которые ему надо показать.

«Эффект очуждения». Эпический театр – театр повествовательный, при этом зрителя не нужно заставлять «вживаться в него». Теория «эпического театра» строится на принципах «эффекта очуждения», смысл которого кроется в том, чтобы разрушить иллюзию «подлинности» происходящего, представить хорошо знакомое явление с неожиданной стороны, преодолев автоматизм и стереотипность восприятия и вызвать «удивление и любопытство». «Эффект очуждения» не является изобретением Б. Брехта. Он сам писал о том, что это старинный театральный прием, который встречается в комедиях, в произведениях живописи, а также в традиционном азиатском театре. Но только Б. Брехт осмыслил и разработал на его основе авторскую театральную систему.

Он разрабатывает технику, вызывающую «отчуждение», которая не дает актеру возможности акта перевоплощения. Обращаясь к артистам эпического театра, Б. Брехт призывал не перевоплощаться полностью, а сохранять известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем и, более того, вызвать в зрителе критическое отношение к персонажу¹. На сцене во время спектакля актер не должен допускать полного перевоплощения в изображаемый им персонаж, он должен его показать. И

¹ Брехт Б. О театре. – М., 1960. С. 143.

текст он произносит не как импровизацию, а как цитату, при этом он передает все оттенки речи, интонацию, пластику, жест, который теперь представляет собой копию, но обладает жизненностью человеческого жеста.

Отказ от «четвертой» стены. Актер эпического театра каждое мгновение своего существования на сцене должен думать о зрителе, находящемся в зале. Б. Брехт выступал против «четвертой» стены, которая, отделяет сцену от публики, и создает иллюзию, действительности событий, происходящих на сцене, без присутствия публики¹. Открытое обращение к зрителю должно быть в полном смысле этого слова, а не реплика или апарте. В работе над ролью актеру важно найти внешнее наглядное выражение эмоционального переживания персонажа, оно должно быть выражено соответствующими жестами, манерой поведения, раскрывающими малейшее движение души. Надо стремиться к укрупненному жесту. Жест актера произнесение стиха, или зонга, должно быть отработано, на всем этом должна лежать печать завершенности. В эпическом театре перед зрителями разворачивается не само действие, а рассказ о действии, которое было раньше. Настоящее время сменяется прошедшим. Произнесение текста как цитаты позволяет артисту проявить себя посредником между зрителем и событием². Событие, представленное зрителю, это его версия, его мнение по отношению к тому, что происходило в действительности или могло произойти. Актер всегда должен оставаться рассказчиком. Относиться к персонажу, как к чуждому человеку, думать о нем в третьем лице «он сделал, он сказал».

Зонги, хоры, которые намерено, прерывают течение действия. Одним из способов «очуждения» являются зонги (*song нем. – песня*). Б. Брехт отмечает, что, переходя на пение, актер не должен притворяться, что не замечает, как запел. Пение не должно быть результатом того, что от избытка чувств не хватило слов, напротив, Б. Брехт призывает актера изображать

¹ Брехт Б. О театре. – М., 1960. С.144.

² Там же. С.87.

поющего человека. Рекомендует перед исполнением зонга показать приготовление к пению, а если при этом зритель будет видеть музыкантов, то это усилит «эффект очуждения».

Далее рассмотрим, как признаки «эпического театра» Б. Брехта преломляются в китайском классическом театре. В древнем Китае искусству актерской игры уже был знаком «*эффект очуждения*». Эффект очуждения и *отказ от четвертой стены и включение зрителя в действие* в китайском театре тесно переплетены. Актер использует свое лицо, как чистую страницу, которую можно заполнить жестами тела¹. Артист китайского театра не играет в состоянии транса. Он демонстрирует акт «самоочуждения», при этом зритель наблюдает за действующим лицом глазами актера, в результате возникает разглядывающее, созерцательное отношение к происходящему на сцене событию. Актер в китайском театре не забывает, что на него смотрят, а публика уже не считает себя невидимым зрителем. Вместе со зрителем он смотрит на свою игру и критически оценивает свое искусство, потому что, как известно, зритель в китайском театре приходит в театр увидеть и оценить актерскую игру и получить эстетическое наслаждение.

Отказ от полного перевоплощения в образ, цитирование изображаемого персонажа, отбор жестов, выражающих чувства персонажа – приемы, при помощи которого артист отчуждается от изображаемого персонажа. В трактате «Грушевый сад» есть рекомендация: «Созерцать на свое изображение в зеркале»². В процессе работы над ролью артист должен тренироваться, глядя на себя в зеркало, самостоятельно созерцая свои промахи и ошибки. Со временем это становится навыком и, выйдя на сцену, актер оказывается в двух пространствах – в сценическом и в зрительном зале. Издревле в китайской культуре зеркалу придавали сакральное значение, в нем отражаются мир и человек. Театр в этом смысле отражение действительности. Не зря театральный трактат называется «Зеркало

¹ Брехт Б. О театре. – М., 1960. С.231.

² Серова С.А. Зеркало просветленного духа. Хуан Фань-чо. – М., 1979. С. 62.

Просветленного духа, или истоки Грушевого сада». Наблюдая за отражением мира в театре, как в зеркале, человек может достигнуть просветления духа.

Строй всего спектакля в традиционном китайском театре держит оркестр, он исполняет функцию дирижера. *Хор* в китайском театре аналогичен приему «очуждения» в «эпическом театре Брехта», он несет функцию подобную закадровому голосу в кинокартинах или роли чтеца в драматических спектаклях, или подобно хору в древнегреческом театре выступает комментатором происходящего, апеллируя к сознанию зрителя, а также усиливает драматическую ситуацию, повторяя вслед за героем его песню. Техника пения в Пекинской опере отличается высоким регистром и напряжённостью звучания вне зависимости от типа амплуа. Такое звукоизвлечение придаёт как мужским, так и женским голосам уникальную неповторимую окраску, благодаря которой Пекинская опера стала известна во всём мире. Предпочтение высоких регистров объясняется китайскими представлениями об эстетике и красоте высоких тесситур в речи и музыке (басовые тембры отсутствуют и среди китайских традиционных инструментов)¹.

Мы рассмотрели бытование принципов «эпического театра» Б. Брехта в китайском театре. Далее проанализируем китайскую эпическую традицию и рассмотрим, как реализуются эти принципы в искусстве древних шошудов. По предположению С.В. Образцова (1901-1992), китайский традиционный театр берет свои истоки в том числе и в творчестве сказителей – шошудов². Шошу (букв. – рассказывать книги, вести повествование) – китайские народные сказания. Семантика этого термина раскрывается как «нечто подобное рукописям сказителей. Основную роль в передаче сказов играли исполнители, которые последовательно дорабатывали и шлифовали текст и

¹ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Электронный ресурс] URL: <https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/budaeva1.pdf> (дата обращения 01.03.2021).

² Образцов С.В. Театр китайского народа. – М., 1957. С. 151.

музыкальное сопровождение¹. С другой стороны, считается, что «китайцы, по всей вероятности, не имели развитого древнего эпоса, подобного греческому или индийскому, – замечает Б.Л. Рифтин (1932-2012). Эпос им заменили средневековые сказания о реальных исторических событиях и персонажах². Народные книги имеют черты, роднящие их с эпическим творчеством других народов, и развиваются по законам эпической поэтики³. Шошу имеет свои наименования и представляет собой прозаическое повествование с поющими стихотворными вставками⁴.

Выученный некогда записанный текст передавался из уст в уста, письменная фиксация была редким явлением, считает Н.А. Спешнев (1931-2011)⁵. Выступление шошуда длилось примерно два-три часа и продолжалось на следующий день, срок исполнения мог длиться от двух месяцев до года. Шошуды большое внимание уделяли импровизации. Описательная часть в китайском шошу сказывается быстрым темпом, а монологи каждого персонажа передаются песней, раскрывающей данный образ⁶. Исследователи китайского народного сказа отмечают, что для него характерны сочетания произнесения устного сказа с жестом и мимикой, а также особые интонационные выделения прямой речи героев. Рассказчик имел право на оценку описываемых событий и на собственные реплики⁷.

В описаниях исследователей можно проследить *«эффект отстранения»*, который применяли шошуды в своем рассказе. В процессе исполнения шошуд создает особую атмосферу рассказа. С помощью словесного описания и эскизных жестов, без полного театрального перевоплощения он своим воображением (шэнь) творит мнимую реальность

¹ Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3. Литература. Язык и письменность – М., 2008. С. 110.

² Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. – М., 1970. С.8.

³ Там же. С.8.

⁴ Краткая литературная энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-7782.htm> [дата обращения 23.02.2021).

⁵ Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература. Песенно-повествовательные жанры. – М., 1986.

⁶ Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. – М., 1970. С. 371.

⁷ Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература. Песенно-повествовательные жанры. – М., 1986. С. 11.

(сую)¹. Говоря о гармоническом единстве слов, движений лица и рук в эту формулу добавляются понятия «тело» и «шаг», т.е. изображение телодвижений и ходьбы².

Наряду с поющими стихотворными вставками *зонгами*, есть интересный прием китайских шошудов, когда предметы и звуки выступают в роли комментатора. Минимум декораций и реквизита – столик, брусок синму, веер превращались в руках сказителя в самые различные предметы и призваны усилить значимость и выразительность отдельных моментов рассказа. Веером из черной бумаги изображают кнут, погоняющий коня, руль лодки, знамя, горы³.

Использование предметов при рассказе строго регламентировалось. В традиции сучжоуских сказителей действие разворачивается вокруг стола, шошуд придерживается строгих правил в выстраивании мизансцен относительно стола в изображении тех или иных событий. Стол отделяет «изображение одного персонажа от другого»⁴. У янчжоуского рассказчика сидячее положение определило специфику его движений, и в жесте, и в звуке проявляется эскизность.

Китайские сказители, в зависимости от голосовых данных и мастерства, один и тот же эпизод сказания могли передавать разными выразительными средствами – это могло быть голосовое подражание либо словесное описание.

Отказ от четвертой стены, включение зрителя в действие представлен единством пространства, в котором находятся сказители и зрители. Например, в воспоминании о Ши Юйкуне:

Он тронул струны, как бы подавая сигнал о начале представления,

И в зале воцарилась тишина. Приутихли даже птицы.

Раздался голос Ши Юйкуня, словно звон ударяемой яшмы.

¹ Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. – М., 1970. С. 371.

² Там же. С. 371.

³ Там же. С. 374.

⁴ Там же. С.372.

Каждый слог, каждая фраза произносились четко и были отточены.

Каждая фраза вызывала одобрение, каждое слово — восхищение.

Сердца присутствующих бились в едином ритме, их голоса вторили голосу актера¹.

Как видно из фрагмента слушатели китайских сказаний прекрасно знают содержание повествований и повторяют вслед за сказителем знакомый текст. Но, они и более взыскательны, и являются своеобразными контролерами сказителя. Контроль этот мог влиять на его заработок².

Непосредственное обращение к зрителям, представление себя слушателям самим действующим лицом, рассказ не только о происходящих событиях, но и своих переживаний, исполнение нескольких ролей, это черты, характерные для жанра куайбаньцзюй, сказ, напоминающий ораторию³. Нельзя сказать, что именно шошу лежал в основе возникновения традиционного китайского театра. Несомненно, то, что народные сказания оказали влияние на репертуар, гармоничное соединение слова, музыки, пения, акробатических боев в театральной культуре Китая.

Обозначенные Б. Брехтом признаки «эпического театра» в китайской эпической традиции имеют свои особенности. Так, эффект отстранения присутствует в единстве речи, жеста и мимики. Проявлением этого принципа может служить исполнение нескольких ролей одним исполнителем. Это новшество появилось с увеличением исполнителей сказа, распределением ролей, обилием прямой речи, простейшего грима. Они тут же на сцене облачались в соответствующие костюмы. Вслед появились и обобщенные костюмы, выражающие типажи – мужской, женский, костюм монаха, монахини, богатого и бедного, вводится нехитрый реквизит – плетка для лошади, клюка, метелочка из петушиных перьев, тряпичная швабра. Так постепенно произошла трансформация поэтического сказа вариации

¹ Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература. – М., 1986. С. 62.

² Рифтин Б.Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. – М., 1970. С. 383.

³ Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература. – М., 1986. С. 207.

ляньхуалао в зачаточную форму театрального действия, отмечает Н.А.Спешнев¹.

Далее, рассмотрим принципы «эпического театра» в фокусе эпических традиций Северо-Востока России (якутских олонхосутов), Южной Сибири (алтайских кайчы и тувинских тоолчу). В якутской эпической традиции сказитель-олонхосут одновременно является творцом, исполнителем и хранителем эпического наследия. Он рассказывает эпос, в котором говорится о событиях давно минувших дней, происходивших в давние незапамятные времена, он выступает в роли комментатора, выражая свое отношение. Здесь мы видим параллель с прообразом эпического театра Б. Брехта «уличной сценой».

Существование принципов теории «эпического театра» очень кратко, но емко описано И.В. Пуховым: «Главным в исполнении олонхо, если говорить о внешней стороне, является самый процесс исполнения: техника сказывания и пения олонхосута, реакция слушателей, постепенное возбуждение и увлечение самого олонхосута описываемыми им событиями»². И, здесь И.В. Пухов замечает, важный для нашего исследования момент, олонхосут, выступает одновременно и в роли повествователя эпического произведения, и в качестве единственного исполнителя ролей его героев³. Множество ролей олонхосут исполняет без полного перевоплощения в образ, так как в олонхо содержится большое количество действующих лиц. Описательные и повествовательные части олонхо излагаются ритмическим речитативом, а речи героев и других персонажей эпоса поются⁴.

«Эффект очуждения». В отличие от китайского шошуда, якутский олонхосут не использует реквизит. Он сидит перед очагом-камельком, заложив ногу на ногу, руки сложив на колене, двигаясь корпусом вверх и

¹ Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература. – М., 1986. С.187.

² Доклады второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, 1951. С. 141.

³ Там же. С. 141.

⁴ Там же. С. 31-32.

вниз в такт повествованию. Интонация слов, мимики и жестов олонхосу́та зависят от происходящих в эпосе событий. В процессе сказывания эпоса с олонхосу́том все время происходят метаморфозы – разворачивая захватывающее действие, он «приходит в азарт», меняет положение корпуса, рук и ног, становится все более подвижным, то приходит в состояние спокойствия и смотрит в одну точку перед собой. Голос становился то тихим, то энергичным, речь убыстрялась, переходя на скороговорку, то замедлялась, переходя на умеренный темп. Говоря театральным языком, темпоритм олонхосу́та все время меняется – зазор между темпом и ритмом то увеличивается, то уменьшается. Внутреннее самочувствие его трансформируется в контексте развития предлагаемых обстоятельств.

Таким образом, олонхосу́т использует средства, способствующие «отчуждению» при методе игры с неполным перевоплощением: сказитель не произносит текст как персонаж, а цитирует его, переводя монолог-песню в форму третьего лица, в прошедшем времени. При этом соблюдается дистанция между исполнителем и персонажем. Все монологи персонажей сопровождаются ремарками и комментариями. Создается симультанность времени и пространства – одновременно оно оказывается и в прошлом времени (монолог персонажа), и в настоящем времени (ремарки и комментарии). Происходит столкновение интонаций, которое рождает «эффект очуждения».

Якутский эпос в исполнении сказителя мог длиться с вечера до утра, примерно семь-восемь часов, общим объемом до тридцати дней. Олонхосу́т и зритель в течение этого времени находятся в едином пространстве, нет *«четвертой стены»*, разделяющей их, *зритель полностью включен в действие*. Он, одно из главных составляющих сказительского искусства, который оказывает влияние на сказание и сказителя. Заметим, что также, как и в китайской традиции, якутская аудитория хорошо знакома с содержанием сказаний. Слушатель якутского сказания наслаждается словом олонхо, наблюдает за тем, как он «манипулирует» текстом и сюжетом,

песнопениями-монологами героев, переживает эмпатию. При этом якутские слушатели всегда очень активные, они все время находятся в диалоге с олонхосутом, поддакивают и одобряют, тем самым распаляют и провоцируют его на дальнейший рассказ. Они вторгаются в ход повествования подбадриванием, поддержкой и одобрением, которые выражаются в форме возгласов «Ноо!». Причем его могли произносить в разных интонациях в зависимости от испытываемых эмоций – удивление, радость, гнев, печаль, презрение и т.д.¹. Таким образом, слушатели становятся соучастниками событий и непременно становятся на сторону положительных героев, слушатели приходят в восторг, радуются, негодуют. Вовремя выразить отношение во время потока повествования тоже являлось своего рода искусством.

Зонги – *песнопения-тойук* в якутском олонхо не носят комментирующего характера, но прерывают действие. Это длительные монологи, имеющие свою структуру, так, богатырь айыы представляется с указанием имен отца и матери и их родителей, затем сообщает врагу о цели своего визита и о нанесенном врагом оскорблении с требованием сатисфакции, потом следует поношение врага и описание действий по отношению к нему. Противник дает зеркальный ответ. Очевидно, что два длительных монолога прерывают активные действия, после которых они возвращаются на точку, с которой началась словесная «дуэль», но приобретают более высокий «градус».

Каждому персонажу олонхо соответствуют характерные голосовые интонации, краски и жесты, которые описываются сказителем – это крайне важно в сказительском искусстве, так как слушатель видит перед собой одного рассказчика, изображающего целую систему персонажей. Олонхосут использует голосовой жест, характерный для данного героя, который помогает слушателю выделить его из общего потока действующих лиц.

¹ Доклады второй научной сессии. Выпуск 1: История и филология. – Якутск, 1951. С.145.

Таким образом, мы рассмотрели бытование принципов «эпического театра» в олонхо на основе исследований исполнения олонхо, приобретающих в якутском этнокультурном пространстве свои особенности. Ведется рассказ о давно минувших событиях, по аналогии с «уличной сценой» Б.Брехта, но события более масштабные и количество персонажей намного больше. Сказитель показывает действующих лиц с неполным погружением, реплики произносит как цитаты, в данном случае реплики – это тойуки, которые останавливают действие, но, затем, сказитель поднимает градус сказания и возвращает слушателя в тот момент события, на котором оно остановилось. Это требует высокого уровня мастерства, блестящей памяти. Зритель активный участник олонхо, кроме того, что он слушает сказание, он еще оценивает мастерство олонхосута.

Если коснуться творчества современных сказителей, то продолжительность олонхо сокращена до нескольких часов, хотя есть сказители, знающие большие объемы текста. В настоящее время сказителей, следующих творению в момент исполнения, практически нет, современные сказители относятся к категории исполнителей.

Кратко коснемся алтайской и тувинской эпических традиций. Для алтайского сказительства характерно наличие инструмента – «топшуур» (топшур). Перед сказыванием кай-чёрчэк кайчы поет алкыш-благословение с целью пробудить все три мира, после сказания – «закрывает» границы миров. Топшуру посвящается особое благословение, целью которого является его пробуждение. Сказитель по дороге из двух струн инструмента должен войти в пространство эпоса, также и выйти из него. Эпос кай-чёрчэк исполняется каем (гортанным пением) под сопровождение двухструнного музыкального инструмента «топшуур». Кайчы ограничен в движениях, потому что он играет на топшуре, в его арсенале только взгляд, жест головой и голос. Резкого и выразительного «переключения» с одного художественного образа к другому не прослеживается.

Несколько строк посвятим тувинской эпической традиции, к творчеству сказителя «тоолчу». Перед исполнением тоол сказитель совершает «алкыш» – окуривание. Возможно, что это трансформированный обряд «саң салыр» – разжигание жертвенного костра, посвященного «тоол ээзи» (духу-хозяину тоол), который перед исполнением «узун тоол» (длинная сказка) сказители обязательно проводили в прошлом¹. Сказание начинается словами «Шыянам!», что аналогично якутскому «Дьэ буо!», которое привлекает внимание зрителя к слушанию сказания, это маркер начала эпоса. Одобрительные возгласы «Ош-тэ!» или «Ош!» сопровождают сказывание аналогично якутскому «Но!».

Тувинский тоол имеет речитативно-повествовательную структуру. Речитатив сменяется повествовательными комментариями сказителя. В исполнении тувинского узун тоол большое внимание уделяется именно повествованию в едином темпо-ритме. Размеренный ритм сказания втягивает зрителя в пространство эпоса.

Анализ исполнения якутского, алтайского, тувинского эпосов, показал, что при сходстве эпических традиций, существуют очевидные отличия в исполнительском искусстве. Якутское олонхо наиболее близко к театральному действию, изображению героев характерно изменение голоса, мелодики, ритма. Кроме того, явно прослеживаются принципы «эпического театра», на которых строится исполнение олонхо – «эффект очуждения» в произнесении прямой речи героев как цитаты, без погружения в образ, текст автора носит комментирующий характер; в полной мере реализуется отказ от «четвертой стены» и включение зрителя в процесс создания олонхо; зонги-песнопения персонажей прерывают действие олонхо в самый напряженный момент, которое продолжается с прерванного момента с более высоким накалом.

¹ Юша Ж.М. героические сказания в фольклорной традиции тувинцев Китая // Эпосоведение. 2020. № 4 (20). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geroicheskie-skazaniya-v-folklornoy-traditsii-tuvintsev-kitaya> (дата обращения: 28.05.2024).

Проведя сравнительный анализ эпических традиций Якутии, Алтая и Тывы с театральными культурами Востока и Запада, пришли к следующим выводам. В традициях китайского театра, китайской военной эпопеи шошу, якутской, алтайской, тувинской эпических традиций и Театра Олонхо обнаружены совпадения с чертами «эпического театра» Б. Брехта, но отличающихся культурной особенностью своей эпической традиции. Таким образом, якутскую эпическую традицию можно представить, как прообраз эпического театра.

Наиболее ярко эти принципы проявляются в традиции олонхо:

1. «Эффект очуждения» заключается в комментирующем тексте автора, а прямая речь героев произносится как цитата, а не как иллюзия будто бы это импровизация и слово рождается сегодня, здесь и сейчас;
2. Активное зрительское восприятие и изменение мира к лучшему заложено в самой природе сказывания олонхо, соединение сказителя и зрителей в едином круге делает их активными свидетелями происходящих событий, а точный показ олонхосута персонажей вызывает у зрителя подлинные эмоции и чувства, это явление можно назвать истинным театром.
3. В эпическом театре Брехта действие прерывается зонгами, которые носят либо комментирующий характер, либо раскрывают чувства и мысли персонажа, то в традиции олонхо песнопения-тойуки героев носят не комментирующий характер, а это масштабные монологи, которые прерывают действие, чтобы раскрыть мысли и чувства героя, с тем чтобы оно поднялось на новый, более высокий, уровень эмоционального накала.

Выводы по I главе

В результате проведенного исследования в I главе «Культурные смыслы в текстах олонхо» были сделаны следующие выводы. В первом параграфе «Олонхо – основа этнософия саха» мы рассмотрели

существующие сегодня концепции этнософии. Как известно, этнософия была выдвинута как ответ на глобализацию. Процессы унификации все стремительнее несут человечество к утрате этнической идентичности. Рассмотрев олонхо как основу этнософии саха в системе координат А.В. Малинова (традиционное мифологическое мировоззрение; новые формы культурной и национальной идентичности; возрождение эпической традиции; художественная аксиология в современном искусстве), мы увидели в эпическом наследии саха средство защиты своей этнической идентичности, сохранность и поддержание традиционных ценностей. Большая роль отводится национальной интеллигенции, которая способна взять на себя ответственность за будущее своего народа, стать культуротворческой силой и проводником идей общности с многонациональной культурой нашей страны.

Параграф второй «Театральная природа олонхо» продолжает мысль, заложенную в этнософии саха о том, что в художественной аксиологии театру отводится, если не главная, то важная роль. В театральном пространстве элементы, обозначенные А.В. Малиновым, приобретают двойное семиотическое освещение. Театр генерирует новые смыслы, «играя» синтагматическими связями между своими морфологическими единицами. Анализ театральной природы олонхо, проведенный по двум направлениям, показал, что олонхо как процесс сказа соответствует основным признакам театра: игра, сиюминутность, зритель синтез разных видов искусств. И, актуализация Театра Олонхо на стыке XX и XXI веков, является процессом закономерным и своевременным. Театр, как искусство живое, которое создается на глазах у зрителя, способен сформировать коллективное чувство. Актер, один из знаков театрального языка, носитель национального характера, отличающийся повышенной выразительностью. В актере нация созерцает самое себя, любит себя, совершенствует себя (Н.Я. Берковский). Второе направление исследования театральности олонхо строится на предположении о том, что олонхо – это трактат по театральному

искусству. Анализ театральных трактатов Востока и Запада, соотношение с эпическими традициями Северо-Востока России и практический опыт постановки спектаклей по олонхо показал состоятельность нашего предположения. «Подражание», основной признак театральных трактатов, на которых основано искусство театра, интерпретируется в разных культурах и эпохах, но основной смысл строится на мировоззрении и месте Человека в этой системе. Мимесис (Поэтика, Аристотель), «обезьяничанье» (Парадокс об актере, Д. Дидро), показ (О театре, Б. Брехт), анукарана (Натьяшастра, Бхарата), ся сян (Зеркало Просветленного духа, Хуан Фань-чо), мономанэ (Предание о цветке стиля), «үтүктүү» (олонхо) определяют своеобразие и уникальность семиозиса человеческих чувств и эмоций в театральную пластическую форму. Так или иначе, все рассмотренные трактаты и олонхо, содержат в себе наставления о том, как через тело проявить душевный склад человека.

В третьем параграфе «Сравнительный анализ эпического театра: Б. Брехт – олонхо» исследование олонхо, как эпической традиции сказывания эпоса, ведется с точки зрения принципов теории «эпического театра» Б. Брехта. Сделав анализ олонхо, мы обнаружили, что основные принципы (эффект очуждения, активное зрительское восприятие, зонги) присутствуют в эпической традиции олонхо и подтверждают нашу гипотезу, что олонхо – это прообраз эпического театра. Сам Б. Брехт утверждал, что эффект очуждения характерен многим видам народного искусства, в том числе и эпическому сказанию. Прообразом эпического театра он берет «Уличную сцену», когда человек, рассказывая о происшествии на углу улицы, показывает всех участников события без полного актерского погружения, демонстрируя свое критическое отношение к происходящему и показывая жесты в их жизненной форме. Сказитель также рассказывает о происшедших некогда событиях, оставляя зазор между собой и участниками событий, что обеспечивает критический взгляд олонхосута на поступки действующих лиц, а все жесты вербализирует так, что, имея активное воображение, слушатель

может живо представить событие. Слушая олонхо, публика ведет активную внутреннюю работу, которая выражается в ответной реакции «Ноо!». Зонг (песня) в театре Б. Брехта носит комментирующую функцию, тогда как в олонхо песнопение-тойук персонажей – это знак принадлежности к «клану айыы» (людей Срединного мира, детей божеств), только они могут петь тойук и извлекать «кылыһах» (добавочный звук в виде форшлага). Песнопения-тойуки прерывают действие, так же, как и зонги, так как имеют большой объем, олонхосут продолжает сказывание, поднимая «градус» действия с того момента, где оно было приостановлено. Тойуки являются одним из главных признаков эпической традиции, без них нет эпоса.

Глава II. СЕМИОТИКА ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА

2.1. Семиотика олонхо

Олонхо, как текст культуры саха, отражает картину мира в системе знаков. Именно концепция Ю.М. Лотмана о структуре художественного текста¹ натолкнула нас на мысль рассмотреть гетерогенный текст олонхо как семиотический ресурс. Ценностно-смысловое содержание олонхо, выраженное в знаково-символической форме, позволяет представить его как многомерный семиотический объект, который может распадаться на составные части: вербальный и невербальный язык, совокупность которых порождает новый смысл. Невербальный текст размещается в динамической системе олонхо как пластическая культура, создающая ситуацию текста в тексте. Вербализированная в олонхо пластическая культура саха, входит в систему отличительных черт и позволяет идентифицировать культуру как «форму сохранения телесного поведения» (О. Булгакова)² народа. А перенос телесного поведения из олонхо в трехмерное пространство театра закрепляет «память тела в движении» (О. Булгакова)³.

Носителем пластической культуры является человек, поэтому для семиотического анализа пластической культуры мы привлекаем художественный образ олонхо, как конструкт, помогающий понять процесс семиозиса эмоций и чувств действующего лица в пластический знак. В олонхо авторский текст создает «метакоммуникацию» (Дж.Бивин, П. Вацлавик)⁴ и описывает семантический ореол действий художественного образа, демонстрируя продуманность, обоснованность физического действия, которое направлено на раскрытие смысла олонхо. Тщательный отбор проявлений телесного поведения актера в реализации художественных

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – Санкт-Петербург, 2010.

² Булгакова О. Фабрика жестов. – М., 2005. С. 5.

³ Там же. С. 5.

⁴ Вацлавик П., Бивин Д., Джексон Д. Прагматика человеческих коммуникаций: Изучение паттернов, патологий и парадоксов взаимодействия. – М., 2000.

образов олонхо выступает как знак, который с наибольшей точностью может передать их сущность и будет понят зрителем при интерпретации. Каждое движение возделывается, «окультуривается», подчиняется синтаксическим правилам и приобретает прагматические свойства.

Мы фокусируем внимание на рассмотрении знаковой сущности пластической культуры олонхо на основе семиотической структуры семантика, синтактика и прагматика, что поможет нам выявить систему отличительных черт, в которой эксплицируется кинетический культурный код саха. Из текста олонхо выделим характерные моменты невербальных проявлений коммуникации, представленных в паралингвистических кинетических комплексах (позах, взгляде, мимике, жестах и движениях героев якутского эпоса), регулируемых этнокультурной особенностью саха и формирующихся в пластическую культуру саха.

Семантика. В картине мира якутского олонхо большое значение имеют концепт главный «Герой» – богатырь айыы и связанные с ним концепты «Гнев богатыря», «Поединок».

«Герой». Богатырь айыы и его культурно-героическая деятельность является семантическим ядром олонхо. Суть героя раскрывается в его действиях, организующих строение эпического сюжета. Герой живет или рождается на рубеже эпох, когда счастливая жизнь сменяется вторжением извне. Его появление в среднем мире обусловлено стремлением восстановить порядок, нарушенный «адьарайем» – богатырем из Нижнего мира, который нападает первым, в этом обстоятельстве кроется справедливость борьбы Богатыря олонхо, борющегося за счастье своего племени, за счастье всех людей «в подсолнечном мире»¹. Его деятельность устремлена в будущее, так как после победы над богатырями верхнего, среднего и нижнего миров, он отходит от ратных дел и становится родоначальником племени. В мировоззрении древних тюрков временная вертикаль прослеживается по поколениям и выстраивается в хронологию: реальные кровнородственные

¹ Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо: основные образы. – М., 1962. С.33.

связи – мифологизированные знаменитые персонажи – предки подлинные замещаются фантастическими образами – духами и божествами¹. Поэтому богатырь несет полную ответственность за судьбу людей среднего мира. В победе Богатыря в борьбе со Злом проявляется оптимизм народа, его твердая вера в свои силы, в возрождение и продолжение жизни после критических ситуаций в жизни сообщества.

Эпический герой объект, изолированный и притягательный одновременно. До определенного момента он живет вдали от людских глаз. Инвариант мотива сокрытия главного героя характерен олонхо в разных вариантах – божества Верхнего мира укрывают главного героя до назначенного часа. Например, в обособленной жизни с сестрой сокрыто переосмысление мифологических образов первых людей на земле². Или, сокрытие Нюргуна Боотура, погруженного в сон волшебными чарами своей старшей сестры Айыы Умсуур удаган (шаманка). В таких условиях он вырастает, набирается сил, становится Богатырем, равных которому нет. Молва о нем разносится по Среднему миру, как о самом отважном среди людей, с жалостливой душой³. Богатырь айыы становится одновременно объектом эмпатии и слушателей, и персонажей олонхо – людей среднего мира, а его изолированность – сакральной. Богатырь и «свой», и «чужой» одновременно. Подобный мотив можно проследить также и в других тюркских эпосах. Так, например, в алтайском эпосе немота, заикание, картавость могли быть средством сокрытия героя. Эта неполноценность исчезала после его «второго рождения», то есть после совершения обряда перехода в статус Богатыря⁴.

Этот мотив соотносится с современным общественным сознанием сокрытия малолетних детей. Ребенок имеет «домашнее» имя, родители не рассказывают о его успехах, не показывают чужим людям и не выставляют в

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск. – 1990. С. 36.

² Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. – М., 2019. С.94.

³ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С.89.

⁴ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск. – 1990. С. 148.

социальных сетях фотографии до определенного возраста. Но, с приходом глобализации социальных сетей и интеграцией в «большой мир», некоторые родители сообщают всему миру о жизни своего ребенка, что является знаком изменения сознания современного человека и переоценкой традиционных ценностей.

В тюркских эпосах богатырь семантически связан с вертикалью, с божественным началом, например, в якутском олонхо с деревом. Мировое древо удерживает мироздание, в одном ряду с ним находится коновязь-сэргэ, материалом которой является дерево, великого человека саха сравнивают с «тиит-мас» (лиственницей), как известно, с одним из самых прочных пород дерева. В якутском эпосе есть сюжет о начале жизни на земле от золотого зернышка, которое откуда ни возьмись появилось в космосе. А в антропоморфизации алтайского космоса, гора уподоблялась человеку и структурировалась в соотношении со строением человека, пас (якут.: бас) – голова, вершина горы, а гора – это источник жизни, начало проявления жизни, плодоносящий центр¹. Это типичный, характерный тюркским эпосам мотив, сопосталения частей тела героя-богатыря с частями земной поверхности, стоит в одном ряду с универсальными мифологическими концепциями о космическом теле первочеловека, из которого создается вселенная. В алтайской картине мира тела богатырей служат исходным материалом, из которого формируются ландшафты². Так, исследователи приводят в пример эпос «Алтына-Тайчы». После ее гибели в сражении, кости ее становятся горой, пролитая кровь – озером. Гибель великого воина имеет тесную взаимосвязь с гибелью дерева³.

Изолированность и притягательность Богатырь айыы проявляется в его божественном происхождении, например, Нюргун Боотур рождается в семье брата верховного божества Юрюн Аар тойона, алтайский богатырь Когудей Мерген и тувинский Хунан Кара чудесным образом появляются в семье

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. – Новосибирск, 1989. С. 10.

² Там же. С. 11

³ Там же. С. 14.

престарелых родителей Маадай Кара и Алтын Тарга (Алтай), Далай-Байбын хаана и Сай-Тоюн ханши. Рождение необычного ребенка с отметинами в виде чугунной поясницы и стальной груди Хунан Кара, отсутствием пупка и золотых боков Когудей Мергена маркируют их Небесное происхождение.

Индикатор необыкновенности ставит Богатыря айыы на недостижимый для обыкновенных людей уровень физических и умственных способностей, полагает А.Г. Лукина¹. Он наделен высоконравственными качествами: красотой, сверхъестественной силой. Шаманская способность к магическим превращениям связана с Небом, космическим отцовским началом.

Сказитель-олонхосут наделяет героя олонхо невероятными по силе и мощи боевыми качествами². Богатырь племени Айыы аймага является идеальным человеком с точки зрения людей родового общества³. В образах героев олонхо народ запечатлел свою веру в безграничные возможности человека, прославил человека и его деяния как идеал силы и могущества, считает Г.У. Эргис⁴.

Эти стороны героического характера относятся к семантическому ядру эпоса и заключаются в эпитетах имени героя, как бы, показывая, кто он такой. В автохтонном якутском эпосе, а также и в других тюркских эпосах, конь играет большую роль⁵, этот мотив восходит к скотоводческой культуре и связывает его с небесным божеством Дьёсөгёй. Он спускает коня его хозяину с неба. Кроме того, древний якутский миф свидетельствует, о том, что и сам человек-саха родился от лошади⁶. В сознании якутов до сих пор жива память о первопредке – Божественной Лошади, они называют себя «людьми солнечного племени Айыы с золотыми поводьями за спиной». Но, вернемся к именам Богатырей, например, полное имя Нюргуна Боотура звучит, как Владеющий вороным конем, стоя рожденным на грани небес,

¹ Лукина А.Г. Традиционные танцы саха: Идеи, образы, лексика. – Новосибирск, 2005. С.143.

² Пухов И.В. Якутский героический эпос олонхо: основные образы. – М., 1962. С.45.

³ Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. – Якутск, 2008. С.201.

⁴ Там же. С.201.

⁵ Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. – М., 2019. С. 37.

⁶ Серошевский В.Л. Якуты: опыт этнографического исследования. – М., 1993. С. 253.

Дьурулуйар Нюргун Боотур; тувинского богатыря – Хунан Кара Мёгэ, имеющий коня Арзылан Кара¹, алтайского богатыря – Драгоценным, хлопковогривым темно-сивым конем владеющий, имеющий большой палец Когудей Мерген. Здесь мы видим, что имя коня неотъемлемая часть имени богатыря. Также в имени заключена характеристика самого богатыря: Дьурулуйар – стремительный, ловкий, быстрый; Хунан Кара Мёгэ – «кара» – сильный, «мёгэ» – крепкий; «Имеющий большой палец» — постоянная поэтическая формула, обозначающая, что сила богатыря заключена в его большом пальце.

В тувинском эпосе «Хунан Кара», чтобы получить имя, юноша должен укротить своего коня. Мотив укрощения коня входит в комплекс испытания богатыря и предшествует обряду имянаречения. В родильной обрядности тувинцев право имянаречения часто принадлежит престарелым людям². В тувинском эпосе Хунан Кара Конь появляется на свет одновременно с будущим богатырем. В алтайском эпосе мы можем проследить типичный сюжет, когда «имя, а часто и коня дарит богатырю божество, имеющее облик старика. Иногда в его образе герой встречается с хозяином всего Алтая»³.

Конь Богатыря также обладает исключительными способностями. У Нюргуна Боотура Конь вороной масти, «стоя рожден на грани небес». В якутском языке «стоя рожден», или «тура төрөөбүт», говорят о человеке, в данном случае о лошаде, с исключительными способностями. Это боевой друг Богатыря, его транспорт, он обладает вещими знаниями, даром видеть, знать и чувствовать опасность и предупреждать хозяина. В алтайском мировоззрении этими свойствами обладали также и собаки⁴. Противостояние Коня и Богатыря в тюркских эпосах — это начало его подвигов, проверка на прочность. При первом знакомстве конь свирепо перебирает копытами, встает на дыбы. Укрощение Коня входит в обряд инициации богатыря, это

¹ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 133.

² Там же. С. 111.

³ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск. – 1990. С. 83.

⁴ Там же. С. 99.

его первое испытание. В алтайском и тувинском эпосе после приручения Коня оба остаются довольными друг другом: «Конь так конь», – Мой сын-богатырь удивлялся. «Муж так муж», – Драгоценный конь восхищался¹. «Хорошим любимым хозяином Ты сможешь мне быть!» — Став, сказал. «Хорошим любимым черным конем Ты будешь мне!» — Спрыгнув, [мальчик] сказал»². Нюргуну Боотуру Конь предназначен и дарован божествами, Богатырь, ухватил поводья и, «как орел, взлетев и, прынул в седло»³. Застоявшийся Конь отзывается звонким ржанием и пускается в путь. С этого момента они неразлучны, становятся единым целым как при перворождении человека – «полуконь-получеловек»⁴. По мере развития олонхо, Конь демонстрирует свои сверхъестественные свойства – изъясняться человеческим языком, т.е. по-якутски, преодолевать пространство и время в полете.

Перед входом в Нижний мир якутский Богатырь спешивается и отпускает своего друга, который появляется по его первому зову. Нижний мир обозначается отсутствием солнечного света, тенью и неприятным запахом. Богатырь, который пересекает границы миров, может при помощи обоняния узнать о своем местонахождении или близком присутствии абаасы.

Для богатырей тюркских эпосов также, типичен, мотив оборотничества. При этом, как считают исследователи, превращаемый объект «сжимался» до пределов своего семантического ядра. Нюргун Боотур в зависимости от ситуации мог превратиться в парня-раба Суодалба, горностая, копьё или медведя. Алтайский Когудей Мерген – в старика-табунщика Таастаракая, барашка, камень, в семерых Кегудей Мергенов. Тувинский Хунан Кара – в плохонького мальчика в войлочном хевенеке, в сто Хунан Кара.

¹ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 93.

² Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 105.

³ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С. 77.

⁴ Серошевский В.Л. Якуты: опыт этнографического исследования. – М., 1993. С. 253.

Охотничьи и спортивные занятия перед походом, это процесс становления характера, формирование тела. Исследователи отмечают, что охотничьи занятия героя, с одной стороны, часто выглядят как тренировочная «проба сил» перед походом, что характерно для многих эпосов. А, с другой стороны, это мотивировка его отлучения от дома, во время которой происходят события, напрямую связанные с причиной боевого похода – похищение сестры, невесты, матери, пленение народа¹.

Нюргун Боотур спортивными игрищами забавляясь, тренировал свое тело – поднимался на кручу горы, прыжками «кылыы» (прыжки на одной ноге) прыгал двенадцать меток, ловкость и быстроту испытывал кульбитами в воздухе. От его кувыркков трескалась земля, рассыпалась каменная гора. Пока он вступает в поединок с матерым лосем, которого дарует ему дух охоты Баай Байанай. В этой борьбе Нюргун Боотур сам становится похожим на свирепого быка, уподобляясь своему противнику. По взгляду, жестам, поведению лося он понимает, что тот вызывает его на бой. Каменным кулаком он раскраивает череп лося. Здесь мы видим, что в мире олонхо человек и природа сосуществуют в едином коммуникативном пространстве, где, по Ю.М. Лотману, могут участвовать «не только люди, но и животные»². Олонхосут через этот знак – победу над матерым лосем – демонстрирует силу и мощь своего Героя. Это первая победа Нюргуна Боотура, его первое испытание. Алтайский богатырь Когудей Мерген будучи младенцем стрелой-камышинкой пронзил сердца девяноста маралух³, камнем, брошенным левой рукой, разбил головы девяти черным воронам, семь черных волков, подсланных Кара Кула кааном, чтобы убить мальчика⁴.

Собираясь на битву, Богатырь оснащается также доспехами, оружием. И.В. Пухов пишет о том, что вооружение герой получает вместе с Конем, по указу Юрюн Аар тойона, то есть и Конь, и вооружение Богатыря считаются

¹ Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – М., 1984. С. 104

² Лотман Ю.М. Семиясфера. – Санкт-Петербург, 2010. С.5.

³ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 83.

⁴ Там же. С. 87.

божественного происхождения¹. В других случаях Коня богатырь добывает самостоятельно. Он объезжает Коня в эпическое число дней (три, семь, девять)². Чаще для якутского богатыря Ньургун Боотура кузнецы под руководством Кытай Бахсылааны куют доспехи и оружие. Богатырю на выбор предлагается три боевых комплекта и, только третий доспех, обладающий невероятной способностью растягиваться и стягиваться, «садится» на Богатыря, как влитой. Облачившись в доспехи, Богатырь Ньургун Боотур выбирает меч – «батас»³, который «напоен чарами восьмидесяти восьми грозных мчащихся облаков, выкованный из железных клювов клювастых илбисов, лезвие сварено на крови из печени льва, закалилось в желчи зубастых рыб. Булат, к которому жажда мести приросла, сама смерть в нем жила, духи войны Илбисы клубились вокруг него. Жаждал крови он»⁴. Это не просто меч, а живое существо, имеющее свой дух, свою судьбу.

Арсенал Ньургун Боотура составляют копьё «үнүү», лук «ох саа» – оружие дистанционного боя⁵, стрелы – «онобос»⁶. В олонхо выпущенная Богатырем заговоренная стрела, преодолев гигантское расстояние, достигала родной местности своего хозяина и вонзалась в сэргэ. Стрела обладала

¹ Пухов И.В. Якутский героический эпос: основные образы. – М., 1962. С. 85

² Пухов И.В. Якутский героический эпос: основные образы. – М., 1962. С. 85.

³ Рубяще-колющее оружие ближнего боя. Длина клинка колеблется от 50 до 70 см, длина черенка достигает 25-30 см, рукоять – до 1,5 м. В верхней части грани (хаптабайа), ближе к спинке (өнчөх), имеется специальный желобок (үөс). Часть клинка от основания до полосы украшали медными вставками и насечками. Батас резко отличается от других видов оружия (батыя, хотокоон) своими размерами и, прежде всего, формой полосы (бии). Полоса от черенка к середине слегка расширяется и резко сужается к острию (уһук), в результате чего лезвие принимает ломаную линию. Автор приводит этимологию слова «батас», предполагая производным древнетюркское слово «бат» (погружаться, нырять), которое в дальнейшем, приобрело развитие как: «батыры обус» (всадить); «батыры ас» (вонзить) + батыш-баташ-батас. Ближайшим аналогом батас(а) длинно-древкового оружия Федоров В.В. называет японское оружие рубяще-колющего назначения под названием нагината, которое использовали как вспомогательное оружие пешие самураи. (Федоров В.В. Военное дело якутов. – Якутск, 1995. С. 91).

⁴ Ньургун Боотур Стремительный. – Якутск, 1982. С. 87-88.

⁵ Якутский лук относится к сложно составному типу. Способ изготовления тоже был сложным. Длина лука в среднем составляла 165-170 см. В комплект дистанционного вооружения входили колчан – «кэһэх», предохранительное приспособление, например, дапсы – от удара тетивы о запястье и большой палец левой руки при стрельбе, изготавливалось из дерева или кости. Специальные щитки – «хары куйаба» предохраняли запястье. Такие детали необходимы, потому что лук при натяжении тетивы, практически не сгибался, а обратный изгиб кибити – внешней стороны лука, в ненатянутом положении обеспечивал сильный рефлексирующий эффект при стрельбе. (Федоров В.В. Военное дело якутов. – Якутск: Бичик, 1995. – 221 с.).

⁶ Вынимается из колчана правой рукой, ремешок-портупейя налучья снимается через голову левой рукой. (Федоров В.В. Военное дело якутов. – Якутск: Бичик, 1995. – 221 с.).

способностью «рассказывать» о состоянии дел своего хозяина, при гибели богатыря она сгнивала и отламывалась, если же поход продолжается счастливо, то стрела сохраняла первоначальный вид. О судьбе алтайского героя могли рассказать природные явления, например, «Две острые тайги с травой чэмэнэ и черетом сгорят до половины: поэтому узнаешь о моей смерти. Черное озеро с крышкой испарится до половины. Поэтому знай!»¹. Здесь мы видим тесную взаимосвязь человека с природой.

Тело богатыря зачастую укрепляется в кузнечном горне, кузнецы перековывают его, делают неуязвимым, например, богатыря Улуу Даарын. Мотив закалки богатыря в горне своими корнями уходит в древность и связан с обрядами инициации юноши, посвящаемого в воины, считает И.В. Пухов². Укрепив тело богатыря, кузнец Кытай Бахсылааны укрепляет его дух своим благословением, а также просит плату за свои труды. Например, в олонхо «Улуу Даарын» кузнец просит в качестве платы привезти ему сердце и печень побежденных врагов. Их используют для обработки оружия, чтобы придать им ярость, точность удара и прочность. Поблагодарив, Кытай Бахсылааны за доспехи и оружие, Нюргун Ботур отправляется в боевой поход.

На вооружении у алтайского Когудей Мергена были «шестидесятисаженная белая сабля», «нетупеющая синяя пика», «белый лук с шестьюдесятью зарубками», «с семидесятью зарубками железный лук», «с девяносто двумя крылышками кровая стрела», «кожаный доспех с множеством золотых пуговиц», «шапка, украшенная золотом-серебром», «золотые рукавицы»³. Для тувинского богатыря Хунан Кара изготовлен «тугой крепкий лук» с изображением драконов, на него «насажены кольца из челюсти лося», наконечники стрел «выварены в черной пене черного озера»,

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. – Новосибирск, 1989. С. 14.

² Пухов И.В. Якутский героический эпос: основные образы. – М., 1962. С. 86.

³ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 90.

к ним «приварены хоботки черных комаров черного озера», опереньем стрел стали «черные чешуйчатые крылья крылатых муравьев»¹.

Мы видим, что оружие с зооморфными украшениями, смазанное и закаленное в крови врагов и в пучине «черного озера» «кара холь» (в тюркских языках «кара» означает не только черный цвет, но и физическую силу) служит с одной стороны знаком силы и мощи, присущими природе и животному миру, а с другой – наделяет оружие собственным воинственным, свирепым и беспощадным к врагам духом.

Таким образом, завершается становление богатыря, он проходит все необходимые испытания – сокрытие, сон, тренировка тела спортивными упражнениями, добывание матерого лося, черных волков и воронов, укрощение коня, добывание доспехов и оружия.

«Гнев богатыря». По мнению исследователей, палитра эмоций эпических героев небогата. В основном она находится в области «отрицательных значений»². Сразу после рождения Нюргун Боотур начинает угрожать владыкам Верхнего и Нижнего миров, которые, впоследствии, неоднократно усмиряли строптивого богатыря. В этих мотивах предусматривается «богоборческий» пафос, выраженный в его конфликте с небесными силами и вызове их на единоборство³. Так, Нюргун Боотур с нетерпением ждал сражения с сильными, равными себе богатырями Верхнего и Нижнего миров. Тувинский богатырь Хунан Кара, еще будучи младенцем, побеждает в схватке с мифическими чудовищами-шулбу, которые пришли к нему в дом с намерением погубить будущего богатыря, это был его первый подвиг⁴.

Эпический богатырь характеризуется воинственным, агрессивным, несдержанным. Не только якутскому олонхо, но и другим тюркским эпосам, характерен мотив «гнева богатыря». Гнев – это очень сильная и опасная

¹ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 106-109.

² Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – М., С. 109.

³ Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. – М., 2019. С. 102.

⁴ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 22.

эмоция. В жизни эмоции страх и гнев захватывают людей, возникают помимо их воли. Люди не выбирают эмоции, также они не могут по собственному произволу управлять их внешними проявлениями, считает американский психолог П. Экман¹. Ученый доказывает, что каждой эмоции соответствует свое определенное выражение лица². «Гнев информирует других о возникшей неприятности, – пишет П. Экман, – Подобно всем эмоциям, гнев имеет свой мощный сигнал, проявляющийся и на лице, и в голосе. Если источником нашего гнева является другой человек, то наше выражение гнева расскажет этому человеку, что любые его действия рассматриваются как неприятные»³. Подобное поведение можно увидеть в эпосах: «Услышав это Когудей Мерген, гневно вскрикнул»⁴, Нюргун Боотур «глаза приблизив к его глазам, плюнул ему в лицо»⁵, Хунан Кара «передними зубами/заскрежетал так, что дробились они, / Коренными зубами заскрежетал так, / Что крошились они»⁶.

Гнев предваряет решающее сражение богатыря с врагом, это форма психологической подготовки, своеобразный «обряд перехода» (А. ван Геннеп)⁷ из одного состояния в другое, процесс накопления мощной энергии, которая выливается в «боевое исступление»⁸. Переживая гнев, богатырь, от, относительно, пассивного состояния переходит к активному действию. Гнев мобилизует душевные силы богатыря⁹. Изменяется облик героя, охваченного боевым исступлением. Справедливый гнев богатыря воспевается в древнегреческом памятнике «Илиада»: «Гнев, богиня воспой Ахиллеса, Пелеева сына...»¹⁰.

¹ Экман П. Психология лжи, обмани меня, если сможешь. – СПб., 2021. С. 44

² Там же. С. 125.

³ Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь. – СПб., 2010. С. 161.

⁴ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 166.

⁵ Нюргун Боотур Стремительный. – Якутск, 1982. С. 185.

⁶ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 241.

⁷ Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М., 1999.

⁸ Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. – М., 2019. С. 104.

⁹ Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – М., С. 109

¹⁰ Гомер. Илиада. – М., 2021. С. 7.

Исследователь олонхо А.Е. Захарова полагает, что гнев богатыря возникает «в соответствии с нормами морали и обычаями родового общества», как ответ на действия богатыря Нижнего мира, при этом «основным двигателем конфликта служит справедливая месть, которую богатырь клянется совершить»¹. Гнев, как психологическое состояние героя, реализуется через систему символов и кодов. Первоначальная скрытая информация кодируется на более глубоком уровне. А.Е. Захарова выявляет «способы передачи скрытого смысла, который имеет знаковое оформление и может быть дешифрован через ключевые слова»².

Подобное описание богатырского гнева характерно и для тюркских эпосов. Так, например, «Грозным созданный Когюдей-Мерген/Назад не смотрит – смотрит вперед, /Сияющими, как звезды, глазами/Прямо в лицо Кара Кула каана глядя, /Суровые слова ему сказал»³. «Хунан Кара и Кара Когел Хаан/Подпрыгивая, они пошли/Под простором небесным, / По ровной земле. /Сошлись,/Как быки/Исподлобья глядят/Друг на друга»⁴. У Нюргуна Боотура «Закипела в нем/Свирепая кровь,/Загудела в висках/Горячая кровь,/Словно туча, он потемнел./Слетали с лица его/Серного огня языки,/Искры, как из кремня,/Сыпались из-под ресниц...»⁵. В этих фрагментах мы видим лейтмотив изменения облика богатыря, охваченного «боевым исступлением». «Таким образом, делает вывод С.Ю. Неклюдов, «боевой дух», выраженный в метафорах «крови» и «несчастья», не только заключен в самом персонаже, но и излучается всем его существом, создавая вокруг устойчивый «микроклимат» воинственности»⁶. В этом исследователь видит «интереснейший парадокс эпической эстетики»: герой эпического повествования, имеющего по преимуществу «демоноборческий» пафос, сам

¹ Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004. С. 32.

² Там же. С. 33.

³ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 129

⁴ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 217-219.

⁵ Нюргун Боотур Стремительный. [Электронный ресурс] URL: <https://litmir.club/br/?b=189129&p=124> (дата обращения: 09.07.2023).

⁶ Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – М., 1984. С. 110.

подчас, оказывается, уподоблен демону. Причину этого феномена С.Ю. Неклюдов видит в том, что для успешного выполнения своей миссии – очищения земли от чудовищ – герой должен быть соизмерим с ними и даже уподоблен им¹.

Таким образом, мы рассмотрели семантику богатырского гнева, возникновением которого служит справедливая месть за поправленную честь рода, выявили, что гнев – это своеобразный переход от пассивности к активным действиям, мобилизация душевных сил богатыря, накопление «боевого исступления», чтобы одолеть врага, Богатырь уподобляется демону, чтобы быть соизмеримым противнику. Одним из элементов актерской техники является эмоциональная память, то есть актер должен уметь запоминать свои переживания, чтобы правдоподобно воспроизводить их, играя на сцене. Тогда для актера эпического театра олонхо воспроизводство таких сильных эмоциональных состояний, как гнев, так или иначе, сопряжено с культурой пластического воплощения.

«*Поединок*». Главным, кульминационным моментом в культурно-героической деятельности богатыря является бой. Напомним, что гнев – это своеобразный обряд перехода из одного состояния в другое, когда происходит процесс накопления мощной энергии, которая выливается в «боевое исступление» (С. Ю. Неклюдов).

Предупреждением врага о своих намерениях, богатырь входит в пространство сражения, свое обращение к врагу он заканчивает словами, «не упрекай, в том, что я тебя не предупредил, мое оружие направляется на тебя». Предупреждение, намерения Богатыря реализуются во взгляде, жесте, движении и голосовом сообщении. По мнению А.Е. Захаровой, это своеобразный кодекс чести богатыря, суть которого в том, что богатырь айыы не нападает первым, не атакует спящего, не наносит удар без предупреждения².

¹ Там же. С. 111.

² Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа Саха. – Новосибирск, 2004. С. 32.

Перед отправлением в боевой поход Богатырь проходит «обряд отделения» (А. ван Геннеп) и прощается со «своим» пространством. Богатырь айыы Юрюнг Уолан перешагивает через порог и входит в свой просторный дом. Порог, по А. ван Геннепу, это граница между внешним миром «чужим» и дружелюбным – домом, «своим» миром. Он совершает комплекс регламентированных движений – снимает с головы серебряный шлем, поднимает наполненный кумысом чороон, встает на правое колено перед горящим огнем очага, трижды кланяется огню. Затем молящим голосом произносит прощальное заклинание¹. Он просит духов охранять дом – пространство, освещенное традицией, от вторжений. Завершается обряд троекратным поклоном и угощением огня кумысом. Огонь отзывается радостью, взметнувшись ввысь синим пламенем.

Следующий этап – это обращение к духу-иччи Мирового Древа Аан Алахчын хотун, дочери Юрюнг Аар Тойона, покровительнице всего живого на земле. Юрюнг Уолан отвязывает от медной коновязи-сэргэ своего мотыльково-белого коня и, держа его за повод, идет к Древу жизни. С треском из Древа появляется Аан Алахчын Хотун и трижды бросает вверх гадальный ковш – хамыйах. В этой акции кроется обращенность в будущее – удачным ли будет поход. После этого следует благословление. Юрюнг Уолан встает перед ней на колени и трижды кланяется ей до земли. Аан Алахчын вскрамливает его из своей груди божественным соком, небесной благодатью, влагой, дающей силу и жизнь². Затем она исчезает так, что богатырь не понимает, было ли это наяву или во сне. После этого он возвращается домой и, совершив троекратный поклон, прощается с сестрой Айталыын Куо и братом Нюргунум Боотуром. Уезжая, он на скаку выпускает из лука стрелу в кровельную матицу. Ранее мы упоминали, что стрела обладает способностью «рассказывать» о состоянии дел своего хозяина. Вернувшись после битвы с Бохсоголлой Боотуром, Нюргун Боотур увидел, что стрела высохла, кровь

¹ Нюргун Боотур Стремительный. – Якутск, 1982. С. 100.

² Там же. С. 102.

запеклась в месте, где вонзилась стрела и капала свежая кровь у основания стрелы. Таким образом, этот знак сообщает о том, что Юрюнг Уоланом попал в беду.

Этим выстрелом завершается комплекс обрядов, посвященных отправлению в боевой поход. Здесь мы видим, что он состоит из четырех этапов: прощание с огнем, обращение к Аан Алахчын Хотун за жребием – бросание гадательного ковша и принятием живительной влаги, прощание с братом и сестрой, выстрел из лука.

«Обряд отделения» в тувинском эпосе происходит следующим образом, богатырь Хунан Кара перед отправлением в путь садится между отцом-матерью, ест и пьет то, что раньше не ел и не пил, ест из одной тарелки с родителями. Далее наставления сыну дает мать, потому что отец – хан не нашел, что сказать, после чего Хунан Кара собирает снаряжение и отправляется в путь¹. Общая трапеза из одной посуды маркирует целостность семьи и их тесную взаимосвязь.

После обряда «отделения» следуют обряды «перехода» и «включения». В алтайском эпосе происходит акция, как бы двойного включения Когудэй Мергена в два пространства. Первое пространство «чужое», аналог Нижнего мира, стойбище Кара Кула каана, где находятся пленённые родители Когудей Мергена. Включение в «чужое» пространство может произойти только тогда, когда герой обернется, плешивым стариком Таастаракаем, то есть уподобится «чужим». Семантика этого превращения таит в себе, по мнению исследователей, «отзвук инициационных испытаний, полусмерть, утрату тождественности самому себе, приближение к возрастным рубежам»². Затем происходит «обряд включения» Таастаракая-Когудей Мергена в «свое» пространство, в семью, которое выражается знаком совместной трапезы с родителями. Маадай Кара и Алтын Тарга признают в плешивом старике

¹ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 115-117

² Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – М., 1984. С. 107.

Таастаракае своего сына, оставленного в горах Алтая. Именно, песня, спетая стариком, стала кодом распознавания сына.

Рассмотренные обряды раскрывают важный смысл, в них означивается «национальный космологос» (Г.Д. Гачев), то есть строй мира, миропорядок (космос) и национальное миропонимание, логика (логос)¹.

В эпических текстах описаны статические позы Богатырей, которые наполнены динамикой мощного внутреннего переживания, размышления, сопоставления, предчувствия, которые выражаются через доминирующее выразительное средство – взгляд. Сказитель предлагает ему целый спектр драматических ситуаций, вводит его в разные перипетии. Богатырь уже не кажется статическим персонажем, которому никто не страшен. Боотур, алып, моге максимально очеловечены – у них не только уязвимое тело, но он может и переживать, и применять хитрости, он продумывает план и расставляет для врагов ловушки, а не лезть напролом на врага. Сказитель манифестирует живого человека, который притягивает к себе слушателя и действующих лиц олонхо.

Итак, «Поединок» – это кульминация эпического сказания, который сопровождается несколькими этапами реализации. Это целый комплекс, состоящий из обрядов: «перехода» Богатыря из «своего» пространства в «чужое»; «включение» в «чужое» пространство; поединок, состоящий из фехтования на колюще-режущем оружии, рукопашной борьбы, испытаний, борьбы с применением сверхестественных способностей, убивание «души» противника, победа и очищение с обратным «включением» в «свое» пространство.

Мы рассмотрели семантику основных концептов олонхо «Герой», «Гнев героя», «Поединок». Далее рассмотрим, как выстраивается *синтактика*, структура этих концептов.

«Герой». В образе главного героя через художественные средства воплощаются мечты народа об идеальном человеке с подчеркнутыми

¹ Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия. – М., 1999. С. 10.

характеристиками силы и мужества, воли к победе и к подвигам, беспощадность к врагам. Его главное достоинство – готовность защитить тех, кто попал в беду. Именно в справедливой мести за честь и достоинство своего народа и восстановление мирной жизни кроется главный посыл олонхо. Совершенно очевидно, что эти внутренние достоинства Богатыря экстраполируются на его внешние характеристики.

Олонхосут описывает Богатыря айыы взглядом человека, смотрящего на него, как бы, снизу-вверх. Такая позиция подчеркивает избранность богатыря, его экстраординарные способности. Олонхосут будто бы водит кинокамерой, начиная с общего плана: Нюргун Боотур «огромен, как утес, / грозен лик у него, / выпуклый лоб его / крут и упрям; / толстые жилы его / выступают по телу всему; / бьются, вздуваются жилы его – / это кровь по жилам бежит»¹. Мы видим перед собой тело, налитое мощной энергией, в котором пульсирует жажда сражений.

Затем дается «крупный план»: «Впалые у него виски, / Чутко вздрагивают / Нервы его / Под кожей золотой. / Нос его продолговат, / Нрав у него крутой»². И, тут богатырь делает жест, который выдает его внутренний монолог. Эта мысль, родившаяся внезапно, находит продолжение в движении: «Выпрямился его стан, / Будто еще негодует он, / Вспоминая недавний плен. Далее следует портрет: Кровь у него горяча, / Щеки впалые у него, / Скулы круты, / Губы остры. Затем «камера» наезжает на глаза: Глаза у него горят, / Как два блестящих луча»³.

А теперь посмотрим, как изображается портрет алтайского Когудей Мергена. Кайчы дает портрет богатыря через взгляд двух кезеров, стоящих на перекрестке семи дорог. Заметим, что их взгляд направлен снизу-вверх, потому что богатырь сидит верхом на коне. Сказитель изображает его, словно статую, изваянную из золота. Итак, общий план, выхваченный нашей «кинокамерой», показывает, что «на крепко сложенной спине / Пятьдесят

¹ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С. 89.

² Там же С. 89.

³ Там же. С. 89.

табунов могут ходить, / На лопатках, подобных белому лугу, / Шестьдесят отар могут пастись»¹. Как бы сохраняя интригу, кайчы начинает описание со спины Богатыря, показывая его силу и мощь.

Затем он дает описание глаз, придерживаясь двух позиций, первая объективная, самого кайчы: «Зоркие его глаза подобны синим звездам», вторая – позиция, предполагаемый взгляд «чужого»: «Сам, дорогой, подобен чистому золоту. / От блеска пуговиц на его одежде / В глазах человека зарябит, / От вида молодого богатыря / Целое войско может испугаться»².

Затем следует описание второй ипостаси Богатыря (получеловек-полуконь): «Луноподобные уши хлопковогривого темно-сивого / Белые [облака] на синем небе / Туда и сюда разгоняют, / Карие глаза [коня] через перевалы / Семи гор смотрят. / Посмотришь на левый глаз — / Он подобен солнцу, закрытому звездой¹, / Посмотришь на правый глаз — / Он подобен луне при затмении»³.

Ранее мы писали о том, что Богатырь и его Конь рождаются в один день и становятся единым целым. В алтайской и тувинской эпике Богатырь и Конь умирают в один день, что и обозначается в портретном описании Богатыря: «Гладкий кусок стали – его копыта, / Пылающего огня этот конь не боится, / Пока смертный час его не наступит, / Не дано умереть богатырю»⁴. В смерти Кара Кула каана мы видели, что первым умирает его конь, вслед за ним умирает, сам Кара Кула каан, который является жителем среднего мира, но ему характерны признаки героя Нижнего мира, так как его супруга – младшая дочь Эрлик бия, владыки Нижнего мира, Абрам Моос Кара-Таади.

Портрет Хунан Кара тувинский сказитель описывает в соответствии с кодом, расшифровка образа скрыта в его имени, в переводе с тувинского «хунан» означает теленок или жеребенок трех лет от роду. Поэтому Богатырь

¹ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 96.

² Там же. С. 96

³ Там же. С. 96.

⁴ Там же. С. 96.

показан, как «Несмышлениш-малыш Кулугур Хунан-Кара / С неочистившимся пушком на голове, / С неокрепшими мышцами голени / В уныние впал, оказывается»¹, или «С огоньком в глазах, / Стремительный-быстрый, как пуля-стрела»². А вот портрет богатыря Боктуг-Кириша: «Смотри на лоб: наподобие чистого склона отвесной скалы. / С ясными, как озера, глазами, / Как [гора] Когей, богатырь*/ Так выглядеть стал, оказалось»³.

Итак, синтактика художественного образа эпического богатыря строится следующему плану: общий вид богатыря, его рост; затем крупным планом дается портрет богатыря – описывается нос, щеки, скулы, губы и, наконец, глаза. Неотъемлемой частью портрета богатыря становится образ его Коня.

«Гнев богатыря». Богатырь испытывает моральный гнев (П. Экман), который «основывается на уверенности в своей правоте»⁴. Он вступает в поединок с абаасы ради защиты своего народа, что является причиной возникновения этого сильного чувства. Гнев Богатыря айыбы спровоцированный попранием традиционных ценностей и страданием своего народа, побуждает его к активным незамедлительным действиям. Сказитель прекрасно представлял себе природу внутреннего возникновения и внешнего проявления гнева. Это соотносится с тем, как описывает проявление гнева П. Экман: «Артериальное давление повышается, лицо может покраснеть, а вены на лбу и шее становятся более заметными. Частота дыхания меняется, тело выпрямляется, мышцы напрягаются, может наблюдаться легкое движение вперед в направлении обидчика»⁵. Разберем описанный в олонхо гнев богатыря согласно наблюдениям П. Экмана.

Гнев Нюргуна Боотура начинается с гемодинамического процесса: «Бурно кровь заходила в нем, / Распрямились плечи богатыря / В шесть

¹ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 135

² Там же. С. 265.

³ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 313.

⁴ Экман П., Фризен У. Узнай лжеца по выражению лица. – СПб, 2010. С.114.

⁵ Там же. С.115.

маховых саженой, / Вздуга жилы гордая кровь. / Вспучился загривок его, / Будто молот кузнечный бил – / Загудела тяжелая кровь, / Забилось на темени богатыря / Сплетение толстых жил». Затем меняется частота дыхания: «будто могучий кузнечный мех / Дух его раздувал»¹.

Психологические процессы находят свое воплощение во взгляде – направленности взора Богатыря. По Г.Е. Крейдлину, взгляд сопряжен с чувствами и мыслями человека, с его желаниями и устремлениями, он выражает состояние человека². В данном фрагменте олонхо, мы наблюдаем за богатырем, который явился, чтобы осуществить справедливую месть и, находится в состоянии гнева, как мы писали выше, семантически это подготовка к бою и вхождение в «боевое исступление». Богатырь подобен воинам племени маори, которые перед каждым боем демонстрировали врагу устрашающие телодвижения и крики, вытаращенные глаза и высунутые языки. Подобная яростная экспрессия должна была запугать врага и обратить его в бегство.

Мимический жест якутского богатыря семантически связан с предикатом и синтаксически выстраивается в следующую структуру: «Вихрем из глаз его / Сыпались искры огня, / На широких его висках / Пламя серное / Запылало, шипя; / Перекосилось его лицо, / Исказилось его лицо, / Правый глаз / Оттянулся вниз, / Левый глаз / Поднялся под бровь»³. Данный пластический текст расширяет объем подаваемой врагу информации, поскольку его «собеседник» внимательно наблюдает за выражением его глаз и лица, следит за жестами и пластикой тела.

Вслед за глазами в пластический текст включаются «кудрявые волосы Богатыря», которые «Волнами вороной синева / Падавшие на плечи его, / Теперь будто грива коня, / Дыбом встали, / Взметнулись черным смерчом»⁴. Богатырь уподобляется Коню, повторяет его пластику, в нем просыпается

¹ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С. 192.

² Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык. – М., 2002. С. 377.

³ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С. 192.

⁴ Там же. С. 192.

генетический код первопредка кентавра «полуконя-получеловека» (В.Л. Серошевский). Вербальным фразеологизмом «волосы встали дыбом», обозначается сильное эмоциональное потрясение Героя, это он встает на дыбы, подобно черному смерчу.

Гнев богатыря айыы нарастает, что проявляется в его напряженном теле: «сухожилия напряжились, напряглись, жилы зазвенели, словно хомус, / Суставы пальцев богатыря / На неукротимых руках / Затрещали, как боевой барабан»¹. Далее следует кульминация «диалога»: богатырь «встал во весь исполинский рост / Будто яркая молния, / Мрак разорвав, / Ударила с высоты, / Слепя белым огнем, – / Так скачущий на Вороном коне / Стремительный Нюргун Боотур / Перед врагом возник»². В иступленном состоянии рождается побуждение к нанесению удара, зачем, собственно, богатырь и предстал перед обидчиком: «Высоко поднял Нюргун Боотур / Воинственное копьё»³.

Таким образом, богатырь айыы переживает не просто гнев, по классификации П.Экмана, а «моральный гнев». Он встречается лицом к лицу с врагом, чтобы осуществить справедливую месть во имя защиты своего народа, за его попорченную честь, в глобальном смысле, во имя защиты своего этнокультурного пространства. Кровожадный «илбис» («дух войны») летает над ним, создавая вокруг богатыря атмосферу воинственности. Накопив в себе «боевое иступление», он сам уподобляется своему противнику – абаасы. Далее следует поединок.

Проанализируем синтактику боевых действий богатыря в «*Поединке*» с врагом. Явившись на место битвы, противники перекидываются поношением друг друга и делятся своими намерениями относительно друг друга. После обмена «любезностями» богатыри фехтуют на колюще-режущем оружии. Пришедшее в негодность оружие, отбрасывается в сторону и наступает черед рукопашного боя. Сражаются они на протяжении долгого времени, и никто

¹ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С. 192.

² Там же. С. 192.

³ Там же. С. 192.

не может одолеть другого, их тела неуязвимы, напомним, что богатыри происходят от небесных божеств и перед сражением проходят процедуру укрепления тела. Дерутся, обернувшись в зверей и птиц, перемещаются по всем трем мирам, истоптав поле битвы, сражаются на суше и в воде, проходят испытание «халбас хара» – огненной веревкой, протянутой над Огненным морем. Один из них непременно должен упасть и быть поглощенным Огнем («Нюргун Боотур Стремительный»). Иногда сражение проходит в виде конных скачек («Нюргун Боотур Стремительный», «Тойон Дьагарыма»), которые проходят в момент празднования свадьбы, ысыаха.

Оборотничество, то, что роднит их с шаманом, их сверхестественные способности вступают в силу, когда исчерпаны все средства борьбы и нет никакого результата. Богатыри, прошедшие закаливание духа и тела, неуязвимы физически. Борьба выходит на другой уровень, в котором кроется истинный смысл сражения. «Богатырская схватка имеет своей целью уничтожение души врага»¹. Сегодня мы находимся в состоянии войны за души людей, что делает эпическое наследие современным и актуальным. В отличие от Богатыря айыы, души его их врагов находятся вне тела и не составляют с ним единого целого. Так, души алтайского Кара Кула каана и его боевого Коня заключены в двух перепелках, которые находятся в сундучке, спрятанном в животе одной из трех Небесных Маралух. А душа главного противника тувинского богатыря Хунана Кара Кара Когел хана находится в семи осах, которые также спрятаны в шкатулке, находящейся в животе одной из трех Небесных Маралух. Этот мотив, практически, идентичен в алтайской и тувинской эпике. Чтобы добраться до спрятанной души своего врага, богатырь сначала выманивает маралух с небесного свода, чтобы они спустились на вершину горы. В якутском эпосе уничтожение души врага носит характер «лихо» закрученного сюжета. В момент, когда богатырь Нижнего мира «Уот Уһуму» («Изрыгающий пламя») срывается в ходе поединка с Нюргуном Боотуром в Огненное море, удаганка (шаманка)

¹ Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – М., 1984. С. 120.

Уот Куталай втягивает в себя его душу. Улетев на самый край мироздания, она выдыхает душу Уот Усуму и бережно укладывает в железную колыбель, чтобы заново ее оживить и «непрерывной силой, неумирающей одарить»¹. Однако тело Уот Усуму исчезает в пучине Огненного моря. Обернувшись трехглавым черно-пестрым орлом, Нюргун Боотур настигает удаганку Уот Куталай, кованым клювом отсекает ей голову и насаживает на железный кол душу-лягушонка Уот Усуму, раздавливает, логово абаасы разбрасывает². Таким образом, уничтожив души своих врагов, богатырь одерживает победу.

После боевого похода Богатырь выглядит как демон (абаасы), потому что только так, войдя в «боевое исступление» и уподобившись своему противнику, он может одержать победу. Перед вхождением в пространство Среднего мира, он всегда очищается в чистой воде озера. Или, как, например, процедуре очищения, которой подвергается Кыыс Нюргун. Девять удаганок рассекают ее кожу, выпускают черную кровь, из вылитой в огонь девяти костров, высыпаются черви, из пронзенного сердца выскакивает ящерица, белые кости Кыыс Нюргун освящают силой Небес, желтый животворный сок вливают в уста девы, лицо и кости окропляют, «наращивают мясо на костях», благословляют, освящают песней. В результате этого обряда «перехода» из мира «чужого» в мир «свой», Кыыс Нюргун превращается в женщину невиданной красоты³. Эпосы заканчиваются свадьбой, которое знаменует начало новой жизни, возрождение после критических событий для общества.

Таким образом, выстраивается структура поединка между Нюргун Боотуром и Уот Усуму: бой на мечах; сражение на колотушках; рукопашный бой; близкая победа и побег врага; погоня; испытание Огненным канатом-Халбас хара; оказание помощи; победа. От соотношения элементов и их иерархии будет зависеть его художественная цельность, и самое важное, идея художественного произведения, которая связана с прагматической функцией

¹ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос олонхо. – Якутск, 1982. С. 352.

² Там же. С. 359

³ Там же. С. 395.

текста – передачей информации, смыслообразованием и сохранением культурной памяти.

Прагматика. Сегодня олонхо, как эпическая традиция в ее классическом понимании утрачена. В этом дискурсе обнаруживаются две противоположные позиции, первая придерживается мнения, что сказителей-олонхосутов более не будет, так как их время ушло, будут только исполнители или интерпретаторы, вторая позиция – абсолютное несогласие с тем положением, что традиция сказителей-олонхосутов канула в Лету¹.

По наблюдениям исследователей, расцвет эпической традиции приходится на переломные моменты в жизни общества. Якутский народ обращается к олонхо как к спасительному механизму адаптации в кризисные времена². На фоне процесса ренессанса олонхо, который наблюдается в якутском обществе с 2005 года, развивается идея воссоздания конкретных локальных текстов «түөлбэ олонхо» («локальная традиция олонхо»), не, сколько по группам улусов, а, даже, отдельных наслегов. Одной из попыток реализации именно этой идеи была предпринята в 2024 году на Ысыахе Олонхо в Амгинском улусе. По замыслу организаторов Ысыах Олонхо должен был стать площадкой репрезентации приленского стиля олонхо, который стал открытием для гостей и участников Национального праздника. Надо заметить, что опыт стал успешным. Авторы Церемонии открытия отказались от представления, презентующего историю района, а также театрализации исторических личностей и олонхосутов. Обряд Алгыс, главная акциональная часть ысыаха, был выведен из театрализованного представления по сюжетам олонхо У. Нохсорова «Дыырай Бэргэн» и стал автономным действием по канонам проведения данного обряда с учетом локальных особенностей. В «ткань» обряда были вплетены песнопения-тойуки в приленском стиле. Вербализованная часть театрализованного

¹ Попова Г.С. Ренессанс традиционного эпического наследия саха//Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 1 (3). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/renessans-traditsionnogo-epicheskogo-naslediya-saha> (дата обращения: 18.08.2024).

² Там же.

представления была исполнена в коллективной форме участниками фольклорного коллектива, которые ведут работу по изучению, освоению и распространению приленского (амгинского) стиля олонхо.

Решающая роль в возрождении олонхо отводится возрождению культуры слушания олонхо, так как это часть существования эпической традиции, «без слушателя будет существовать лишь окончательно отрешившийся от общества одиночка – сказитель-олонхосут», убеждена Г.С. Попова¹. Исследователь опасается модернистских и постмодернистских течений, к ним причислен и Театр Олонхо, которые работают против окончательного возрождения олонхо². Однако, есть и положительные стороны ренессанса олонхо – это новые формы ревитализации олонхо.

Исследователь С.С. Макаров отмечает несколько этапов эпической традиции с момента первой фиксации до сегодняшнего дня³. Первый этап устный «контактный» тип коммуникации, согласованный с календарной обусловленностью. Олонхо исполняли и слушали во время праздника ысыах, перед летними работами и в осеннее-зимний период, когда завершались активные хозяйственные работы. Следующий этап, письменная традиция олонхо, сбор материала, научное изучение. В этот период олонхо как устная традиция еще существует. Подлинный кризис устной традиции наступает с замещением «живого» общения с олонхосутом на прослушивание фонограмм, просмотра драматических спектаклей или концертного исполнения отрывка. Сегодня основными площадками существования устной традиции, но уже без основного фактора его существования – рождения эпоса в момент исполнения, являются фестивали, конкурсы, приуроченные к празднику ысыах. Исследователь отмечает парадоксальность ситуации

¹ Попова Г.С. Ренессанс традиционного эпического наследия саха//Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 1 (3). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/renessans-traditsionnogo-epicheskogo-naslediya-saha> (дата обращения: 18.08.2024).

² Там же.

³ Макаров С.С. К прагматике героического эпоса на современном этапе: якутские олонхо//Studia Litterarum. 2008.№ 4. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-pragmatike-geroicheskogo-eposa-na-sovremennom-etape-yakutskie-olonho> (дата обращения: 18.08.2024).

существования олонхо, который ушел из фазы актуального бытования и не востребован среди широких масс носителей якутской этнокультурной традиции, но при этом продолжает существовать в их картине мира и осуществлять свою консолидирующую функцию¹.

Олонхо, способствует конструированию «новой истории» посредством олонхосутов-сказителей, своего рода, строителей «памяти»², этот основной посыл статьи известных исследователей Е.Н. Романовой и В.С. Никифоровой звучит особенно актуально на фоне повестки сегодняшнего дня. Когда национальные основы традиционной культуры нашей страны подвергаются массивной атаке со стороны коллективного Запада. Экспансия западных ценностей, закодированных в «самом массовом из искусств, которым является кино» и повсеместном «захвате» душ молодого населения становится все более очевидным. Западная культура, а именно, американская, занимается современной формой эпосотворчества, при помощи мощной машины киноиндустрии. Традиционные универсальные концепты, рассмотренные нами выше, «Герой», «Гнев героя», «Поединок» в полной мере и красочной форме реализуются в голливудских кинофильмах. Как правило, герой голливудского фильма, одиночка-отшельник, не такой как все. Мотив сокрытия героя закодирован алкоголизмом, трагической ситуацией героя, которая привела его к одиночеству. В переломный момент (завязка) зарождается ситуация справедливой мести, которая вызывает в герое «моральный гнев». Он помещается в другой мир (другая страна, культура, другой социальный слой, другая планета), то есть как представитель «подвижного пространства», он перемещается между «неподвижными пространствами» с целью осуществить справедливую месть врагу, захватившему весь мир. И, наконец, преодолев множество

¹ Макаров С.С. К прагматике героического эпоса на современном этапе: якутские олонхо//Studia Litterarum. 2008.№ 4. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-pragmatike-geroicheskogo-eposa-na-sovremenном-etape-yakutskie-olonho> (дата обращения: 18.08.2024).

² Романова Е.Н., Никифорова В.С. Эпическое наследие народа саха в XX веке: «Советский эксперимент»// Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. № 3. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/epicheskoe-nasledie-naroda-saha-v-hh-veke-sovetskiy-eksperiment> (дата обращения: 18.08.2024).

препятствий в виде охранников, приспешников своего антагониста, вступает с ним в поединок, из которого выходит победителем. Таким образом, в сознании зрителя из фильма в фильм на протяжении многих лет, формируется образ современного богатыря – американца, который спасает весь мир.

Профессиональный Театр Олонхо ведет свою основную деятельность в области постановок спектаклей по олонхо и выполняет прагматические функции. Кроме того, Театр Олонхо работает с различными формами олонхо. Если спектакли – это современная форма коллективного исполнения олонхо, то в последнее время наблюдается процесс возрождения индивидуального исполнения олонхо в двух аспектах – исполнение олонхо и театр одного актера с элементами сказительства (создание текста в момент исполнения).

Перед Театром Олонхо стоит сложная задача отвоевать захваченные «души» своих зрителей. Для этого есть все условия. Во-первых, театр, искусство живого общения: актерская игра, песнопение-тойук с извлечением кылысах, пластическая культура, невероятно закрученный сюжет олонхо – все эти элементы мнемотехники еще способны вызвать неподдельный интерес молодого поколения зрителей и актуализировать олонхо в настоящее время. Во-вторых, строящееся здание Арктического центра эпоса и искусств, которое будет оснащено современным техническим оборудованием. В пластический текст спектакля при помощи современных технических и цифровых технологий можно будет вплести «дополненную реальность». Это будет современным «прочтением» «эффекта очуждения» Б. Брехта и «Условного театра» В.Э. Мейерхольда, которые еще в начале XX века создавали «дополненную реальность» в пространстве сцены при помощи киноэкрана и, тем самым, соединив несовместимые, на тот момент, искусства, «выбили» из-под зрителя стул буржуазного театра и поместили его сознание в «театральный» Театр.

2.2. Семантика зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы»

Зрительный образ спектакля создается его декорационным оформлением. При постановке спектакля по мотивам эпического наследия режиссер сталкивается с трудной задачей – как воплотить на сцене пространственно-временной континуум эпической картины мира. Очевидно, что создать трехчастную модель мира в условиях сценической коробки в реальных масштабах невозможно, в отличие от драматического спектакля, где, в качестве декораций используются предметы из реальной жизни в своих реальных размерах. Обратившись к опыту мировых классических театров, мы увидели, что восточные театры лишены каких-либо элементов декораций. Только наличие нескольких атрибутов в пустом пространстве сцены, как, например, в китайском театре стол и пара стульев в условиях «свободы перегруппировки» (Я. Мукаржовский)¹ расширяют выразительные возможности этих театров и позволяют развернуть перед зрителем целые «полотна» со сменой места действия и показом невероятных событий.

Таким образом, комбинации набора элементов декорационного оформления служат основой для формирования семантического поля зрительного образа. Семантика зрительного образа спектакля помогает раскрыть его содержание и смысл.

Элементы декорационного оформления составляют предметы, привнесенные в сценическое пространство из реального мира. Сами по себе они не обладают семантикой, но при включении их в контекст динамического процесса театрального спектакля, они формируются в зрительный образ. Механизм формирования зрительного образа строится на постоянно сменяющихся друг друга системах «актер – предмет», «актер – костюм», «предмет – предмет», «предмет – элемент другой системы спектакля». В методе построения спектакля С.М. Эйзенштейна этот механизм получил название «монтаж аттракционов», когда в результате

¹ Мукаржовский Я. Исследование по эстетике и теории искусства. – М., 1994. С. 367.

монтажа элементов внутри сцены или монтажа сцен, рождается смысл, адресованный на определенное эмоциональное потрясение зрителя¹. Р. Барт называл его «третьим смыслом», находящимся вне артикулированного языка².

Итак, семантика зрительного образа спектакля – это «диалог» между сценой и зрителем, с одной стороны, акт и результат творческого преобразования действительности создателями спектакля, а с другой стороны, активный процесс «прочтения» спектакля и возникновения смыслов в сознании зрителя.

Реальная сторона зрительного образа, представленная сценическим пространством, предметами из реального мира, костюмами, создают предлагаемые обстоятельства для существования актеров и определяют меру условности и стиль пластического текста героев. Зрительный образ спектакля, оживающий в процессе спектакля, несколькими совокупными факторами, такими как, актер, его пластический и вербальный тексты, свет, музыка, конструирует в сознании зрителя те образы и смыслы, которые идентифицируют его в данном спектакле, с родным этнокультурным пространством.

Но, предметы, взятые из реальной жизни и перенесенные на сцену, оживают и принимают смысл только тогда, когда актеры своим отношением к предметам и манипуляциями с ними, порождают в воображении зрителя необходимые образы. Как в капле воды заключен океан, так и в деталях эпического спектакля отражается зрительный образ картины мира, как целостной структуры, в которую, по мнению Е. Петровской, входит структура аффекта, находящегося на стороне невидимого: «Образ – явление в своей основе предсознательное, то место (без места), в котором зарождается любая фигурация, это формотворческая функция воображения в отсутствие

¹ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6-ти т. Т. 2. – М., 1964. С. 270.

² Барт Р. Третий смысл. – М., 2015. С. 86.

конкретного объекта»¹. Как видим, зрительный образ иллюзорен и реален одновременно. «В театральном пространстве резко повышается многозначность плана содержания, возникает противоречие между реальностью и иллюзорностью знака, которое образует поле семиотических значений», считает Ю.М. Лотман².

Спектакли Театра Олонхо показали его устремленность к созданию зрительного образа при помощи нескольких элементов, которые в течение спектакля, пользуясь «свободой перегруппировок» и связями с элементами разных систем спектакля могут принимать разные формы и создавать смыслы. Так, в спектакле «Удаганки» режиссера Степаниды Борисовой «действует» белый шелковый квадрат, который в руках актеров, словно, владеющих искусством оригами, приобретает разные формы, а вместе с тем преобразует пространство и создает целую палитру зрительных образов. Они вызывают в сознании зрителя архетипические образы Мирового Древа Аал-Луук мас, реки, берущей начало в одной из восьми его ветвей, образ лодки.

Другой пример, зрительного образа спектакля, созданный лаконичными средствами, это студенческий спектакль «Кыыс Дэбилийэ», поставленный режиссером Марией Марковой. Палки-жерди, каждое мгновение спектакля, присутствуя на сцене в руках актеров, «свободно перегруппировываются» и создают образы леса, гор, крыльев сакральных птиц и оружия. Или, спущенные с колосников канаты и веревки, придали зрительному образу спектакля «Воительница Джырыбына», режиссера Матрены Корниловой, пластичность и динамику.

Сложность зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы» обусловлена соединением в одном спектакле эпосов трех тюркских народов, на основе концепции И.В. Пухова о происхождении эпосов. Создание зрительного образа спектакля, который смог бы отразить единство картины

¹ Петровская Е. Теория образа. – М., 2010. С. 8.

² Лотман Ю.М. Семиотика сцены. [Электронный ресурс] URL: <https://culture.wikireading.ru/48692> (дата обращения: 30.07.2023).

мира тюркских эпосов, потребовало изучения эпических текстов, материальной культуры этих народов и их семантику, какой смысл придается вещам в «картине образов» каждой из культур.

Зрительный образ данного спектакля формируют тщательно отобранные элементы, задающие основные параметры мира: пространство зала круглой формы, три белых шелковых полотна, спущенных со второго яруса, войлочные ковры, костюмы, национальные сосуды для кумыса, кнуты всадников, как атрибут конной культуры тюркских народов, особенности цветовой символики тюркских народов.

Сценическое пространство, в котором происходит действие спектакля, имеет круглую форму, его архитектурной особенностью является наличие второго яруса в виде ниши. Эта «удачная» случайность сделала технически возможным художественную организацию трехуровневого пространства эпического мироздания. Круглый зал, как солярный знак, универсальный концепт многих народов, отсылает воображение зрителей к круглой форме жилища тюрков – алтайскому айлу, тувинскому ег, якутской уресе, где с древних времен в едином пространстве находились слушатель и сказитель – кайчы (Алтай), тоолчу (Тыва) и олонхосут (Саха).

Для создания зрительного образа спектакля одним из существенных элементов, отражающих картину мира, стала цветовая символика тюркских народов. Палитра цветов спектакля представлена оттенками белого, характерного для обозначения верхнего мира; серого холщового, натурального белого цвета войлока, синего, оранжевого и зеленого цветов, как символов среднего мира; черного, красного, как знаков нижнего мира.

Белый цвет – это воплощение белизны молока, великолепия и сакральная чистота. В мировоззрении алтайцев белый цвет олицетворяет божественное начало, чистоту, мудрость, святость, поэтому имеет

положительную коннотацию, считают исследователи¹. В мифологии алтайцев небесное космическое озеро считается квинтэссенцией чистоты, в котором духи очищаются от скверны после общения с людьми².

В цветовой картине мира тувинцев, белый цвет имеет не только разные оттенки, а также, как полагают исследователи, обладает магической, очистительной силой, ему отдают предпочтение в торжественных случаях. При проведении ритуалов используют белую – молочную – пищу (ак чем), белые ленточки (ак чалама), белый ритуальный кусок ткани (ак кадак), проводят холощение животных (мал чазаар, мал актаар) и др³. Ак – белый.

В якутской палитре белый цвет также обозначает чистоту и богатство, которое на якутском языке звучит как, «үрүн илгэ» («белое изобилие»), молочно-белая влага, дарованная с небес. В олонхо Верхний мир утопает в белизне. В имени верховного божества содержится слово «үрүн» – белый, он восседает на троне, вырубленном из молочно-белой скалы, сам седой – белый, как молоко. В эпитетах Солнца также встречается прилагательное «үрүн», «үрүн күн», белое солнце. При рождении детей дарующая жизнь богиня Айыысыт появляется, сойдя с белых небес, обернувшись белой, как молоко, кобылицей. Кумыс обозначается как кипящий белый омут⁴. Таким образом, семантика цветообозначений белого типична, для рассматриваемых тюркских народов.

Сложное синтагматическое переплетение элементов рождает семантически разнообразный текст театрального действия. Каждый художественный текст создается как уникальный, сконструированный знак особого содержания.

¹ Майзина А.Н. Семантическое поле цветообозначений алтайского языка в сопоставлении с монгольским языком. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. [Электронный ресурс] URL: <https://cheloveknauka.com/v/154167/a/?#?page=1> (дата обращения: 15.06.2023).

² Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск: Наука, 1988. С.124.

³ Дырхеева Г.А., Цыбенкова Ч.С. Белый цвет в традиционном мировоззрении тувинцев и бурят: семантика и ассоциативный тезаурус. [Электронный ресурс] URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/> (дата обращения: 07.07.2023).

⁴ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос. – Якутск, 1982. С. 26-27.

Семантическим центром сценического пространства и самым «пластичным» его элементом выступает вертикаль, выполненная из трех полотен белого шелка. Пульсация Космоса в спектакле реализуется через трансформацию белых полотен. В течение спектакля этот элемент будет развиваться во времени и пространстве, перетекая в разные зрительные образы. Первым, и, главным из них, является универсальный образ Мирового Древа. Это доминантный символ идеи центра, типичный для культуры тюркских народов, имеющий разные ипостаси: дерево как космическая ось; дерево, дающее жизнь; дерево рода. В алтайском эпосе – это тополь Бай-Терек, в тувинском – золотой кол, в якутском варианте береза, дуб – Аал-Луук мас, Аал-Лууп хатын мас. Каждое героическое сказание начинается с картины сотворения мира, где, по утверждению исследователей, средний мир, это средоточие порядка и гармонии, а также копия мира в целом¹. Это центр «неподвижного» пространства (Ю.М. Лотман), которое четко структурировано и имеет свои границы.

По мере развития действия эпического спектакля, вторым основным образом будет коновязь – чакы (Алтай), баглаш (Тыва), сэргэ (Саха), которая стоит в одном семантическом ряду с Мировым Древом. Созданный при помощи белых полотен, появляется еще один маркер «своей» земли – коновязь. В эпических текстах мы находим информацию о том, что коновязь, прорастая через три уровня Вселенной, соединяет все три мира и стоит в едином семантическом ряду с Древом. В повседневной жизни тюрков коновязь – это благополучие семьи и хозяйства. Например, в алтайском эпосе «Маадай Кара» под одной ветвью Бай-Терека может укрыться целый табун. Коновязь наделяется свойством обозначать центр Космоса².

В тувинской культуре коновязь – баглаш это средоточие могучести, надежность вертикали мироздания. Исследователи якутской коновязи выделяют два типа сэргэ – хозяйственного и сакрального характера.

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск, 1988. С. 30.

² Там же. С. 121.

Типичным образом коновязи характерным для тюрко-монгольских народов является образ «прикола» для небесных коней¹.

Хозяйственная коновязь – спутник традиционного зимнего жилища якутов юрты-балаган. О происхождении сэргэ существуют две основные версии, первая, сэргэ – это прообраз мирового древа. В период проведения праздника Ысыах якуты привязывают к сакральной сэргэ жеребца-атыыр – символ плодородия, каждый раз, заново создавая образ священного мирового древа с лошадьё у его основания. Это обязательный атрибут обряда благопожелания Алгыс, во время которого жеребца угощают пищей богов кумысом. И, вторая, сэргэ – прообраз человека. По утверждению исследователей форма сэргэ напоминает антропоморфность, схематичное изображение человека – условно верхняя часть принимается за голову, нижняя – за корпус, которые разделены утонченной частью – шейкой, полагает Ф.М. Зыков². Соотнесение богатыря с коновязью в спектакле «Песнь летящей стрелы» раскрывает семантику образа богатыря как колосса, соединяющего верхний и средний миры, гаранта восстановления Космоса.

Третий образ, который мы создаем при помощи белых тканей – это межевой портик, обозначающий границы «своего» пространства. Так, начертанный на центральном полотне руническими знаками текст «Знай, это вечный камень и вечная Земля!», «Будь на восточной стороне пограничным камнем, Эр!»³, превращает его в межевой столб, фиксирующий границы, закрепленные за средним миром. Средний мир трактуется как родная земля, родина. Это пространство, которое воспринимается эмоционально и занимает центральное положение в традиции поклонения родной земле. В эпосах родина – это семантический центр мира. Нападение врага разрушает этот мир. В спектакле «Песнь летящей стрелы» враг пересекает границы двух миров «своего» и «чужого». Последний незнаком жителям среднего мира и вызывает чувство опасности, «чужой» нарушает границу среднего мира под

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск, 1988. С. 10.

² Зыков Ф.М. Происхождение сэргэ// Полярная звезда. 1974. - № 5, С.119-123.

³ Кызласов И.Л. Древняя письменность саяно-алтайских тюрков: Рассказы археолога. – М., 1994. С.67.

покровом ночи и проникает в «свой» мир без соблюдения ритуала приветствия. Космос превращается в Хаос, который затем восстанавливается богатырем.

Таким образом, синтагматическая связь геометрических форм – круга и вертикальной оси, представленной полотнами белого цвета, соотносится с мифопоэтическим представлением тюрков о строении мира и создает многозначные зрительные образы.

Следующим элементом зрительного образа спектакля стали предметы из войлока – ковры, головные уборы, обувь. Изготовление войлока имеет древнюю историю. Акт его творения сопровождался у тюркских народов элементами сакральности и сводился к утверждению гармонии. У южных алтайцев катание войлока сопровождалось благопожеланием – алкыш, что говорит о ритуализации народных ремесел¹. В спектакле войлочные изделия имеют высокий семиотический статус. Наслаиваясь на образы мировой вертикали, войлок также претерпевает трансформацию, благодаря своей пластичности.

В сценическом пространстве спектакля «Песнь летящей стрелы» войлочные ковры приобретают несколько значений. Главным из них стал образ среднего мира. Отметим, что ковры изготовлены с изображением рисунков с двух сторон – на лицевой стороне – абстрактные рисунки, имеющие цветовую символику характерную для каждого народа. Сочетание синего и белого ассоциируется с горами Алтая, сочетание желтого и красного отсылают нас к степям Тувы, преобладание зеленого и желтого напоминает цветение одуванчиков на зеленых «алаасах» (луг с озером в лесу, ландшафт характерный для Якутии) Саха. Изнаночная сторона выполнена в двух цветах – черные изгибы на сером поле ковра напоминают корни деревьев. Пластичность и мягкость войлока дает возможность для трансформаций.

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988. С. 113.

Очевидно, что в условиях сценического пространства невозможно изобразить средний мир в его реальных размерах, поэтому мы использовали игру масштабов как художественный прием, «сжав» мир до размеров войлочного ковра, рядом с которым актеры приобретают гигантские размеры. Модель трехчастного мира реферируется участием белых полотен, схематично изображающих Мировое Древо, войлочных ковров, выстроенных по окружности ковра круглой формы в виде конусов, изображающих горы, а рядом с ними устроились три войлочные шапочки – юрты. Синтагматика, или монтаж, этих элементов: Мирового Древа, у подножия которого расположен, средний мир, защищенный остроконечными горами, шапочки-юрты – знаки жилища, вокруг которого расположились демиурги-сказители, создает новую парадигму – зритель считывает образ мироздания.

Одним из элементов, формирующих зрительный образ, является костюм, который входит в структуру театрального языка. Сложность в разработке костюма в спектакле «Песнь летящей стрелы» состояла в создании универсального костюма при одновременном сохранении этнических особенностей. Согласно режиссерской концепции, спектакль задуман в форме коллективного исполнения олонхо. Поэтому каждому исполнителю приходится играть несколько ролей. Законченный костюм определенной роли заключил бы исполнителя в рамках одного художественного образа. По замыслу режиссера, исполнители должны мгновенно переключаться из одного образа в другой, обозначая его деталями: превращая войлочные ковры в плащи, горы, свернув их конвертом – обозначить завернутого в пеленки младенца, или надев головной убор на них превратить его в персонажа, семантически раскрывая при это его социальный статус, принадлежность к миру духов и богов.

Итак, одежда является маркером материальной культуры народов, в ней их история, вековые традиции, моральные нормы, пишут исследователи

Э.В. Екеева и Н.В. Екеев¹. Согласно мировоззрению тюрков, одежда служила своего рода границей между телом (микрокосм) и миром (макрокосм)². Человек и его одежда в совокупности составляли образ мироздания – Космос. В картине мира древних тюрков головной убор соотносится с верхним миром, а подол одежды с земным началом.

Поверх шубы надевался «кур» – кушак как знак принадлежности человека к Среднему миру. На Алтае и сегодня бытует ритуал опоясывания гостя, означающий его включение в свою среду в качестве знака уважения. Отметим, что пояс – «кур» звучит на трех языках одинаково. Это необходимая деталь костюма, которая несет в себе еще оберегающую функцию. Подпоясывание пояса-кур в основе своей, схожи, но имеются и особенности. Так, алтайцы оборачивают туловище два раза, концы подтыкают спереди и свешивают вниз³. Тувинцы – завязывают два-три раза вокруг талии, концы же закладывают за обмотку⁴. Якуты начинают обматываться спереди, проводят концы сзади, возвращают вперед и завязывают сбоку или закладывают под обмотку.

Обувь также имеет сходства, которые свидетельствуют о едином взгляде на мир, но были утрачены с развитием истории каждого народа и климатическими условиями проживания. Алтайцы носили остроносые кожаные сапоги с загнутым кверху мысом, без каблуков на мягкой подошве с широкими голенищами, под которые надевали войлочные чулки⁵. Раскрой тувинской обуви с загнутым кверху носком одинаков как для мужчин, так и для женщин, и надевать ее можно и на правую, и на левую ногу. Зимой для тепла под «идиг» (сапог) также надевали войлочный чулок. Якуты носили

¹ Екеева Э.В., Екеев Н.В. Особенности национальной одежды алтайцев. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-natsionalnoy-odezhdy-altaytsev> (дата обращения: 25.06.2023).

² Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988. С. 175.

³ Кичекова Б.Ю. Отражение традиционного мировоззрения алтайцев в национальной одежде. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-traditsinnogo-mirovozzreniya-altaytsev-v-natsionalnoy-odezhde> (дата обращения: 26.06.2023).

⁴ Потапов Л.П. Очерки народного быта тувинцев. – М., 1969. С. 215.

⁵ Кичекова Б.Ю. Отражение традиционного мировоззрения алтайцев в национальной одежде. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-traditsinnogo-mirovozzreniya-altaytsev-v-natsionalnoy-odezhde> (дата обращения: 26.06.2023).

обувь, сшитую из ровдуги – торбаза, голенища которых расширяются кверху, загнутый кверху носок вышит узором. В последние десятилетия XIX и начала XX веков торбаза из выделанной конской кожи – «сарыы», имели чулки¹. В спектакле «Песнь летящей стрелы» обувь представлена войлочными сапогами с загнутым кверху мысом, перетянутыми на щиколотках тесемками.

Таким образом, универсальной основой костюма, униформой в спектакле «Песнь летящей стрелы» стали прообразы алтайского и тувинского «тонов» (верхней одежды) и якутского «сона» с запахом, пояс-кур, головной убор, войлочные сапоги. С развитием эпического сюжета на униформу наслаиваются другие элементы. Например, в сцене посвящения в богатыри перед отправлением в боевой поход, табунщики надевают на головы юношей войлочные головные уборы – знаки боевых шлемов, что является частью военного убранства богатыря. Они же облачают будущих богатырей в плащи (трансформация войлочного ковра), которые выступают знаками доспехов. В руки богатырей вручаются плётки – «камчы» (алтайск., тувинск.), «кымньыы» (якутск.) – показатель конной культуры, неотъемлемый атрибут всадника, при помощи которого он управляет движением лошади. Вручением камчы завершается формирование образа воина-богатыря. Естественно, что все эти манипуляции сопровождаются вербальной и пластической акциональностью.

Преображение исполнительницы в антропоморфный образ Аан Алахчын хотун также происходит при помощи наслаивания на униформу головного убора в форме якутской женской шапки «дьябака» зеленого цвета и, наброшенного на одно плечо войлочного ковра, также зеленого цвета. В руках березовая веточка с привязанным к ней колокольчиком. Аан Алахчын хотун – это «иччи» (дух), посланный в помощь людям Среднего мира, она покровительница всего живого на земле. Именно она приходит на помощь

¹ Носов М.М. Одежда и украшения якутов XVII-XX веков. – Якутск, 2010. С. 50-53.

богатырям, попавшим в беду и оказавшимся на волосок от поражения или смерти.

Преображение войлочного ковра мы наблюдаем в сцене появления Абрам Моос Кара Таади, удаганки, младшей дочери Эрлик Бия, владыки Нижнего мира. Она вступает в борьбу с богатырями Среднего мира, при помощи колдовства превращает похищенных в среднем мире женщин в рабынь, украв их души. Кара Таади вылезает из глубин нижнего мира из-под приграничного портика между «своим» и «чужим» мирами и тянет за собой, словно канат, полосу красной ткани, которая интерпретируется нами, как пуповина – «киин» (кин – алтайск., хин – тувинск.). Но этот образ сформируется в сознании зрителя только после того, как на поверхности земли один за другим появятся ее, пока еще, «слепые», только, что родившиеся, питомцы – противники богатырей Среднего мира – Кара Кула каан, Кара Когел хан и Уот Усутаакы. Из ее войлочного плаща богатыри Нижнего мира, растущие не по дням, а по часам, набирающие силу, формируют ей шаманский бубен. Колотушкой служит полоса красной ткани и придает этому сакральному предмету шаманов, укрупненные, гипертрофированные размеры. Зрительный образ раскрывает суть художественного образа Кара Таади как сильного и мощного противника, владеющего даром колдовства.

Финальная сцена спектакля «Песнь летящей стрелы» – свадебный ысыах. В олонхо он следует после победы эпического богатыря над Злом. Это знак восстановления Космоса, нового витка жизни и благодарности божествам-айыы. После победы над силами Зла, Богатыри возвращаются домой, к Мировому Древу, где их с поклоном встречает народ, а также девушки-невесты, которых Богатыри освободили из плена Кара Таади.

В этой сцене на униформу исполнительниц наслаиваются головной убор и плащи, трансформированные из войлочных ковров. По утверждению О.М. Фрейденберг, перемена одежды стала представляться переменной самих сущностей людей. Исследователь считает, что одежда, или костюм,

семантизирует социальное положение, возраст, пол и характер действующего лица. Его одежда связана с перипетией самого сюжета и соответствует той фазе, которую сейчас переживает действующее лицо¹.

Как мы отмечали выше, головной убор у тюркских народов соотносится с сакральным верхом, это обязательный атрибут одежды. «Устремленная к небу остроконечная верхушка шапки, покоящаяся на куполообразном основании, символизировала процветание и благополучие», полагает Б.Ю. Кичекова². Головные уборы тувинцев отличались большим разнообразием формы и назначения³. Якутские головные уборы конструктивно также имеют конусообразную форму, выступая своеобразным проводником между средним и верхним мирами. В сценическом пространстве головной убор становится знаком самого себя, определяя статус персонажа. В данном случае статус невесты.

Молодых благославляет Аан Алахчын хотун. Мизансцена структурируется следующим образом, в вершине Мирового Древа находится Аан Алахчын хотун, с двух сторон от Древа находятся обитатели среднего мира. В проведении свадебного ритуала они организуют магический солярный знак – круглой формы тюсюлгэ⁴. В этом круге находятся три пары молодоженов.

Мир устной памяти насыщен символами, которые направлены на повторное воспроизведение текстов, раз и навсегда данных и требует иного устройства коллективной памяти, считает Ю.М. Лотман⁵. В текст ритуала включены материальные предметы, которые представляют мнемонико-сакральные символы⁶.

¹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. С. 201.

² Кичекова Б.Ю. Отражение традиционного мировоззрения алтайцев в национальной одежде. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-traditsinnogo-mirovozzreniya-altaytsev-v-natsionalnoy-odezhde> (дата обращения: 26.06.2023).

³ Потапов Л.П. Очерки народного быта тувинцев. – М., 1969. С. 225.

⁴ Нюргун Боотур С тремительный. Якутский героический эпос. – Якутск, 1982. С. 291.

⁵ Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн, 1992. С. 106.

⁶ Ляпкина Т.Ф., Маркова М.М. Пластическая культура в контексте семиотических систем олонхо. // Вестник СПбГИК. 2023. № 4 (57). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plasticheskaya-kultura-v-kontekste-semioticheskikh-sistem-olonho> (дата обращения: 26.08.2024).

Девушки-невесты с алтайским, тувинским и якутским поклоном подают Богатырям белую пищу-кумыс, налитую в сакральные сосуды – алтайский и тувинский аяк, якутский чороон, которые могут самостоятельно существовать в быту. Но как только они включаются в ткань обряда, то приобретают широкую многозначность.

Каждый богатырь подает своей невесте конец кнута («камчы», «кымныы»), в своей руке мужчина держит рукоять кнута, принимая которую женщина дает согласие принять первенство мужчины. Так, взявшись за оба конца кнута, они склоняются в глубоком до земли поклоне перед Аан Алахчын хотун. Акциональные действия жителей среднего мира и молодоженов совершаются в форме благодарственных поклонов. К подножию Мирового Древа люди кладут войлочные ковры как дар богам. Аан Алахчын хотун совершает молебен-алгыс с использованием вербальных символов – обрядовых слов, расположенных в особом порядке, исполняемом тойуком. Телеологичность речи придает всей совокупности действий момент ритуальности и сакральности. Предметы быта (сосуды для воды и кумыса, а также для сметаны и масла), которые используются в спектакле «Песнь летящей стрелы», попадая в сценическое пространство, в свадебную обрядность, приобретают двойное семиотическое освещение – это и реальный предмет, и знак самого себя. Они приобретают статус мнемонико-сакральных предметов.

Таким образом, «перегруппировка» (Я. Мукаржовский) элементов в совокупность описанных выше элементов раскрыла семантику зрительного образа как торжество Победы над Злом, уничтожение Хаоса и восстановление гармонии Космоса, возрождение и продолжение жизни.

Еще два элемента – полотна тканей красного и белого цветов – участвуют в создании зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы». Первое появление красной материи мы рассмотрели выше, где она трансформировалась из пуповины «родившихся» «чужих» в шаманскую колотушку. Второй раз она появляется в зрительном образе огненных стрел в

сцене поединка Когудэй Мергена и Кара Кула каана. В предыдущем параграфе мы писали о семантическом значении слова «мерген», раскрывающем его как «меткий» стрелок-лучник. Длина материи позволяет выбросить конец ткани в красивой траектории, создающей в сознании зрителя полет стрелы.

Следующий зрительный образ, формируемый красной материей, образ крылатого огненного богатыря нижнего мира Уот Усутаакы («Выдыхающий огонь»). Если на мгновение представить художественный образ Уот Усутаакы без огненных крыльев, то сила и мощь Нюргуна Ботура не будет подтверждена, потому что Богатырь айыы только тогда становится героем, когда одержит победу над врагом сильнее и мощнее себя. Итак, огненные крылья Уот Усутаакы, они же его оружие. В бою Нюргун Боотур обезоруживает своего противника, в его руках красная материя становится орудием справедливой мести. У смертельно раненного Уот Усутаакы Нюргун Боотур «вырывает» сердце, печень, становую жилу. Кроваво-красный цвет материи вызывает у зрителя ассоциации с вырываемыми «внутренними органами» богатыря Нижнего мира. Этот мотив заимствован нами в олонхо «Улуу Даарын». Вырванные сердце, печень и становая жила врага – жизненно важные органы, отдаются в дар воронам – вечным спутникам сражений.

Полоса белой материи участвует в сцене поединка тувинского богатыря Хунан Кара и его противника Кара Когел хана. Напомним, что семь душ врага заключены в семи осах и спрятаны в ларце, который находится в животе одной из трех Небесных Маралух. В кульминационный момент сражения, когда над Хунан Кара нависает смертельная опасность, он достает их из ларца и хлопками ладоней уничтожает одну за другой, затем золотым арканом привязывает Кара Когел хана к луке своего седла и скачет на север. Мы прибегли к подробному изложению сюжета, чтобы проанализировать зрительный образ, который создает полоса белой материи. Сначала она появляется в образе осинового роя. Табунщик Аксагалдай вращает ткань,

задавая ей траекторию спирали, в сочетании со звуковым кодом жужжания ос в зрительском сознании устанавливается ассоциативная связь с осиным роем, после уничтожения семи ос-душ Кара Когел хана, белая материя «перетекает» в образ «золотого аркана», которым Хунан Кара пленяет своего врага и одерживает победу.

Таким образом, рассмотрев семантику зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы» мы пришли к следующим выводам:

1. Зрительный образ спектакля зарождается в сознании зрителя, которое способно к формотворчеству и рождению любой фигурации в отсутствии конкретного объекта, сложением элементов, которые находятся в процессе «свободной перегруппировки».
2. Зрительный образ спектакля «Песнь летящей стрелы» строится на основе концепции И.В. Пухова о происхождении эпосов и соединяет в одном спектакле эпические мотивы трех тюркских народов.
3. Зрительный образ данного спектакля формируют тщательно отобранные элементы, задающие основные параметры мира: пространство зала круглой формы, три белых шелковых полотна, спущенных со второго яруса, войлочные ковры, костюмы, национальные сосуды, кнуты всадников как атрибут конной культуры тюркских народов, особенности цветовой символики тюркских народов.
4. Зрительный образ иллюзорен и реален одновременно, в сценическом пространстве реальные предметы, приобретают двойную семиотику – как реальный предмет и как знак самого себя, участвуя в обрядовых действиях спектакля, они приобретают статус мнемонико-сакральных символов.
5. Зрительный образ спектакля, становится таковым только в процессе исполнения спектакля, для этого необходимы несколько факторов, главным из которых является актер, его пластический и вербальный тексты, свет, музыка, которые конструируют в сознании зрителя те образы и смыслы, идентифицирующие его со своим этнокультурным пространством. Пластика актера диктуется условностью элементов зрительного образа.

2.3. Семиотика пластической культуры в спектакле «Песнь летящей стрелы», поставленного по мотивам эпосов алтайского, тувинского и якутского народов

Прежде чем, дать определение того, что в нашем исследовании мы понимаем под «семиотикой пластической культуры» и «семиотикой пластической культуры художественных образов», рассмотрим сначала понятие «пластическая культура». «Культура», в тезисе Ю.М. Лотмана, трактуется, как определенным образом организованная знаковая система. Именно в организации проявляется сумма правил, наложенных на систему, там, где начинаются Правила, начинается Культура¹.

В коммуникативном процессе телу человека, его пластическим движениям отводится значимая роль – жесты, мимика, взгляд, позы тела – это целая система знаков, которая порой может выдать его истинные мысли и чувства. В каждой культуре вырабатывается «свод» правил и стереотипов поведения, в которых проявляется идентичность народа.

Ранее мы писали о дискуссии вокруг понятия «пластическая культура» и выявили, что в театральном искусстве «пластическая культура» это закрепленный термин, обозначающий уровень профессионального мастерства, необходимый для воплощения внешней, визуальной (невербальной – М.М.) стороны сценического действия как единого психофизического процесса².

Таким образом, благодаря семиотике пластическая культура рассматривается как совокупность знаковых процессов невербальной коммуникационной системы, через понятия код и сообщение, текст и структура, язык и речь, с применением парадигматического и синтагматического принципов описания при построении сложных сценических композиций.

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. – Санкт-Петербург, 2010. С. 396.

² Морозова Г.В. Пластическая культура актера. – М., 1999. С. 53.

Устная культура направлена на повторное воспроизведение текстов, раз и навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти¹. Роль письменности в устной культуре выполняют мнемонические символы, в число которых входит и эпос, передаваемый из уст в уста. Здесь для коллектива, наряду с сакральными символами, сохраняется память о поступках, представлениях, эмоциях, жестовых стереотипах². В эпосе «естественное поведение» человека, не-текст, обращается в текст, как один из мнемонических символов. Под «человеком» в олонхо понимается тот, который находится в пространстве среднего мира айыы, он носитель «своей» этнокультурной традиции, поэтому его поведение, в том числе и пластическое – это текст. Проявление мысли и эмоции человека айыы облекается в структурированную форму кинетического знака. Носителем не-текста является «не-человек», или абаасы, это представитель «чужого» нижнего мира.

Пластическая культура художественных образов олонхо, как часть невербальной коммуникации, имеющая структуру и признаки текста, может быть рассмотрена как одна из семиотических систем олонхо. Проанализируем семиотику пластической культуры основных героев спектакля «Песнь летящей стрелы». В пространстве эпического спектакля пластика героев раскрывается в синтагматическом взаимодействии знаков, объединенных в системы «актер – актер», «актер – персонаж», «актер – предмет», «актер – зритель». Прагматический аспект спектакля строится на личности актера, его личностной интерпретации художественного образа в координатах сиюминутной и условной (игровой) ситуации. Театр как вид искусства представляет собой коммуникативную систему «актер – зритель». В этой оппозиции актер – объект, производящий информацию при помощи

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн, 1992. С. 103.

² Там же. С. 104.

знаков, зритель – считывающий и интерпретирующий этот закодированный текст.

Как видим, актер является ядром знаковых систем спектакля. Синтагматическая связь «актер – персонаж» самая устойчивая, она создает симультанность времени и пространства. Из палитры образов эпосов «Маадай Кара», «Хунан Кара», «Нюргун Боотур Стремительный» для постановки спектакля были выбраны главные герои – богатыри алтайский Когудей Мерген, тувинский Хунан Кара, якутский Нюргун Боотур.

Образ народа представлен вестниками-табунщиками – алтайским Тастаракаем, тувинским Аксагалдай, якутским Сорук Боллур. Антагонисты богатырей, их враги – из алтайского эпоса Кара Кула каан, из тувинского – Кара Когел хан, из якутского – Уот Усутаки.

Из антропоморфных образов Умай Энэ (Алтай), Чер-ие (Тыва), Аан Алахчын хотун (Саха) создан собирательный образ Матери-Природы. Тюркские народы почитали эту богиню как покровительницу детей, Мать-Землю, дух-хозяйку земли, защитницу родной земли, родового гнезда героя. Ее антагонист, которая руководит всем колдовством, персонаж алтайского эпоса Абрам Моос Кара Таади. В этот образ нами вложены также основные черты обитателей нижних миров дочери владыки якутского эпоса и жены главаря ханши-шулбу тувинского эпоса. Абрам Моос Кара Таади замужем за Кара Кула кааном – человеком, родившемся в среднем мире.

Образы женщин среднего мира, невест главных героев алтайской Алтын Кюскю, тувинской Узун Назын Дангына, якутской Кыыс Нюргун, похищенных красавиц среднего мира представлены также и в образе трех Небесных Маралух, которые помогают богатырям одолеть врагов.

Объединяющее начало всех компонентов спектакля – Рассказчик, который ведёт повествование на русском языке. Его текст «собран» из переводов на русский язык эпосов «Маадай Кара», «Хунан Кара», «Нюргун

Боотур Стремительный» на русский язык¹. На него возложена функция комментатора, переводчика, хронотопа. Действие Рассказчика строится не на реальном представлении событий, а на апеллировании к воображению зрителя, разрушая ситуацию иллюзии.

Таким образом, пластическая культура спектакля «Песнь летящей стрелы» представляет собой сложную структуру и состоит из совокупности условностей, которые легли в основу пластического «языка» спектакля. Во-первых, спектакль поставлен в зале круглой формы, что продиктовало расположение зрителей амфитеатром. Круглое пространство потребовало от авторов спектакля использования круговых мизансцен исполнителей в массовых сценах, выразительной скульптурности тел действующих лиц, чтобы зрители, сидящие полукругом, могли увидеть действие под разными ракурсами без потери в смысловом содержании. Во-вторых, в систему знаков спектакля было включено коллективное исполнение эпоса, когда главные герои спектакля, наравне с рассказчиком, становятся сказителями, что является одной из форм эпической традиции. В-третьих, способ существования актеров основан на принципах «эффекта отстранения» (Б. Брехт), который позволил создать пластическое решение в совокупности с предметным миром спектакля (белые полотна, сосуды для кумыса, войлочные коврики – олбох, кошма). В-четвертых, тесная связь пластики и слова, извлекаемого в аутентичной форме горланного пения кай (Алтай), хоомей (Тыва), тойук (Саха), которые попадая в сценическое пространство, становятся знаком высшей формы общения между людьми племени «айыы аймаҕа» (из племени божеств). В-пятых, пластика, приобретает конститутивное значение, которым она не обладает в реальной жизни и «звучит» на сцене как цитата.

Принципы эпического театра, принятые в спектакле, дают актерам широкие возможности «переключения» из одного персонажа в другой, быть

¹ Маадай Кара. – Якутск, 2017., Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997., Нюргун Боотур Стремительный. – Якутск, 1982.

на позициях комментатора и «отчуждать» ситуацию, выходить из эпического пространства, приподнимаясь над ней, применять прием открытой смены декораций, костюмов и пластики. Пластический знак, строится на основе пластической культуры той этнокультурной традиции, из которой взята литературная основа, организуемая режиссерской концепцией.

Текст эпического сказания содержит подробные описания предлагаемых обстоятельств, внутреннего состояния героев, их эмоций и пластический рисунок роли, как результат реакции на событие, выступающего внешним раздражителем. Пластическая культура спектакля включает в себя кинетику обрядовых действий, спортивно-игровой комплекс, движения, связанные с военным искусством. Пластическая партитура роли состоит из иерархии элементов – взгляд, жест, поза, движение. Совокупность пластических движений актера в спектакле «Песнь летящей стрелы» выстраивается в пластическую культуру народов Алтая, Тывы и Якутии.

Спектакль начинается с сотворения мира и образа Мирового Древа, который моделирует и структурирует эпическую картину мира¹. Три актера, исполняющих роли главных героев, поприветствовав друг друга поклоном, усаживаются под Мировым Древом Бай-Терек (Алтай), Аал-Луук мас (Саха) вокруг модели мира, сформированной из войлочных ковров. За счет приема игры масштабов герои выглядят гигантами, которые подобно демиургам, силой своего воображения создают эпическое пространство. Они садятся в позу, характерную тюркско-монгольским кочевникам, согнув ногу и, подложив ее под себя, а вторую ногу, согнутую в колене, поставив перед собой. Такой сед на полу напоминает форму яйца и повторяет округлую форму жилища (аил, ёг, ураса). Так, через позу, человек встраивается в фигурацию мирового пространства, где он виден как существо срединного царства – между небом и землей². Затем, отпив кумыс из своих чаш, они

¹ Сатанар М.Т. К семиотической интерпретации мифологического образа древа Аал Луук мас в эпосе олонхо. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-semioticheskoy-interpretatsii-mifologicheskogo-obraza-dreva-aal-luuk-mas-v-epose-olonho>. (дата обращения: 25.08.2023).

² Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия. – М., 1999. С. 56.

начинают сказ о сотворении мира. Алтаец рассказывает о Мировом Древе Бай-Терек, тувинец о жизненном цикле, саха о том, что создана была Мать-Земля.

Сотворение мира завершается заселением среднего мира людьми с солнечными поводьями за спиной. Это мотив, взятый из олонхо. Явившись миру, люди среднего мира совершают поклоны – алтайский, тувинский и якутский. Семантика раскрывает смыслы этикета поклонения и приветствия как характерный для архаических культур многих народов регламент, строго организующий поведение и мораль эпического социума и персонажей айыы¹. Поклоны составляют разнородные по форме, смыслу, сферам употребления и прагматике жесты². Исследователи выделяют несколько видов поклонов – первый – ритуальные («сүгүрүйүү») как часть жестовой коммуникации с духами, божествами, людьми; земные поклоны как часть свадебного обряда; «небесный поклон» («халлаанца сүгүрүйүү») – ритуальный поклон удаганки. Ко второму виду относятся поклоны благодарственные и благословляющие («алгыыр, махтанар сүгүрүйүү», «хара быары туттан махтанан сүгүрүйүү» – придерживаясь обеими руками за черную печень, «алгыыр сүгүрүйүү»). Для мужчин характерно коленопреклонение («сөһүргэстээн сүгүрүйүү»), которое встречается в жестах олонхо, богатырь опускался на правое колено с наклоном корпуса, обе руки клал на колено левой ноги. Иначе этот поклон называется «боотур сүгүрүйүүтэ», поклон богатыря³.

Синтактика поклонов тесно связана с национальным характером и менталитетом тюркских народов, сформированных на фоне почитания огня, гор, деревьев, животных и их одухотворением. Известный режиссер В.Э. Мейерхольд разработал приемы пластической композиции тела. «Отказное движение», или «отказ», обратно направленное физическое действие, без

¹ Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004. С. 77.

² Крейдлин Г.Е., Морозова Е.Б. Внутриязыковая типология невербальных единиц: бытовые поклоны. [Электронный ресурс] URL: <https://vja.ruslang.ru/ru/archive/2004-4/34-47> (дата обращения: 11.08.2023).

³ Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004. С. 77-78.

которого невозможно совершить основное движение, например, присед перед прыжком, замах перед броском. «Тормоз», фиксация момента действия в позе. «Посыл», акцент на главном моменте приложения сил в движении – прием, позволяющий зрителю почувствовать степень напряженности действия и оценить силу устремленности действующего лица к цели¹.

Последовательность движений поклона укладывается в приемы пластической композиции В.Э. Мейерхольда: «отказ», шаг правой ногой, поднимая руки вперед, затем вверх. «Тормоз», присед на левую ногу, оставляя правую ногу впереди, не отрывая от пола, прикладывание руки к голове (алтайский), уход в коленопреклонение и касание земли правой рукой, оставляя руки перед собой (тувинский) или прикладывая к сердцу и печени (якутский) наклон корпуса. «Посыл» заключен в осознании Человеком себя частью Природы в триаде Небо-Земля-Человек. Этим жестом он, как бы, «вписывает» себя в контекст мироздания, преклоняя колени, касаясь рукой земли, или наклоняя туловище, благодарит Мать-Землю. Таким образом, люди среднего мира в спектакле «Песнь летящей стрелы» кланяются зрителям, включая их в пространство спектакля, затем — друг другу, как знак пребывания в едином пространстве мироздания, и, наконец, Мировому Древу – Аал-Луук мас и Бай-Терек.

Мотивы, из которых соткан сценарий, содержат события и связанные с ними обряды. А. ван Геннеп полагает, что узловые моменты в жизни человека обусловлены обрядами перехода. К таким жизненным этапам исследователь относит: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация и смерть². События в спектакле мы трактуем как переход из одного состояния в другое, которое сопровождается особыми действиями.

Рассмотрим кинетику обрядовых действий спектакля «Песнь летящей стрелы». Рождение детей всегда большое событие, которое сопровождается

¹ Мартынов В. Пластика как средство театральной выразительности. [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2020/09/03/13> (дата обращения: 24.08.2024).

² Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М., 1999. С. 9.

соблюдением обрядов. Раскроем семантику события рождения детей в текстах эпоса и спектакля. Когда родился алтайский богатырь Когудей Мерген, его отец Маадай Кара велел собрать и принести белый мох, нарубить и принести тальник¹. Из белого мха сделал сыну подстилку, из тальника – люльку, из шкур барсов – пеленки, из шкур волов – ремни к люльке, шкуры выдр под голову положил, шкуры соболей положил. Затем поднялся на высокую гору, под четырьмя березами люльку подвесил. Данный обряд, который сродни погребальному, Маадай Кара совершает, зная, что на него с огромным войском двигается его давний противник Кара Кула каан. Вербальной составляющей этого действия являются слова: «Если ты умрешь, пусть кости твои здесь останутся, если будешь расти, пусть следы твои здесь будут»².

Когда у матери Хунан Кара Сай-Тоюн ханши начались боли, ее муж Далай-Байбын хан, не знавший о беременности жены, вызывает шамана. Тот велел поймать сиво-серого коня и стал окуривать можжевельником и заклинать. Однако это не помогло: боли усилились. Тогда пригласили наставника-ламу, который бросил гадальные кости и нагадал о скором счастье. Когда родился мальчик, сложив все приметы, предсказал, что мальчик не простой, суждены битвы-сражения³. Далее следует обряд отделения пуповины ребенка от матери.

Нюргун Ботур рождается в Верхнем мире. Его отец Айына Сиэр Тойон, мать – Айыы Нуоралдын Хотун. Каменное дитя появляется раньше положенного срока, задолго до девятилунной поры⁴. Старейшины трех родов, испугавшись угроз новорожденного, поручают удаганкам сбросить его в преисподнюю, в какую из трех железных колыбелей он упадет, такая судьба его ждет⁵. Ребенок попадает в колыбель горбатой старухи Бёгёлюнээн, которая и благословляет его на ратные труды и наделяет

¹ Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 63.

² Там же. С. 67.

³ Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 65-67.

⁴ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос. – Якутск, 1982. С. 17.

⁵ Там же. С. 18.

неуязвимым телом. Затем, сестра мальчика Айыы Умсуур удаган своими чарами укладывает его спать.

Очевидно, что в сценических условиях подобный «сценарий» обрядов реализовать невозможно, поэтому необходим процесс кодирования при помощи выразительных средств спектакля, в которых смысл сжимается до знака. В спектакле информация о рождении детей маркируется детским плачем и вкладывается в уста трех Табунщиков – алтайского Таастаракая, тувинского Аксагалдая и якутского Сорук Боллура. Мужчины, выйдя на первый план, шумно сообщают о рождении младенцев. Эта сцена решена в пластике скачущих всадников-табунщиков, разносящих радостную весть. Их движения укрупняются приемом «пластического аккомпанемента» (В.Э. Мейерхольд)¹, когда все остальные действующие лица эпизода повторяют движения героя, «подхватывая» их; движение укрупняется, становится более значимым. Табунщики демонстрируют подражательную пластику всадников, выработанную в пространстве пластической культуры своего народа.

Затем, по «закону контраста», происходит резкая смена темпо-ритма. Шумная ватага молодых людей уступает место матерям, которые мерно покачивая младенцев, выходят на первый план и поют колыбельную песню как знак заговора-оберега и благопожелания ребенку. «Роль» младенцев «исполняют» свернутые войлочные коврики. Отцы «разжигают» огонь, роль которых «исполняют» войлочные ковры огненного оранжевого цвета. Потрескивание пламени обозначают артисты, щелкая пальцами о пальцы.

С появлением детей начинаются приготовления к празднику. Этот мотив взят из тувинского эпоса «Хунан Кара», когда отец мальчика устраивает «той», т.е. праздник, в честь наречения сына взрослым именем. Табунщики «устанавливают» три коновязи чакы, баглаш и сэргэ. Мы упоминали, что коновязь – прообраз Мирового Древа, центр пересечения вертикальной и горизонтальной системы мировых координат. Установка

¹ Мартынов В. Пластика как средство театральной выразительности. [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2020/09/03/13> (дата обращения: 27.08.2024).

коновязи завершается ритуальным движением – утаптыванием, утрамбовкой земли у основания коновязи. Это движение характерно для тюркских народов и пластически идентично: двигаясь по ходу Солнца, правой рукой придерживая столб, мужчины стопой правой ноги прижимают землю у основания, совершают круг. Установка коновязи в честь рождения детей моделирует ситуацию сотворения Космоса.

Этнокультурная традиция алтайского, тувинского и якутского народов сохранила до наших дней обряд кормления огня, через который происходит общение среднего мира с верхним. Здесь важно соблюдать направления сторон света. Жрец и участники действия обращаются лицом на Восток – это точка отсчета, восход Солнца, начало дня. Обряд «кормления огня» акционально сопровождается окроплением языков пламени молочным продуктом чегенем (алтайск.), молоком (тувинск.) и кумысом (саха). Вместе с дымом и благопожеланием – алкышем (алтайск.), артышем (тувинск.), алгысом (саха) – эти угощения достигают верхнего мира.

После кормления огня, двигаясь по ходу Солнца, табунщики разбрызгивают молочный продукт на четыре стороны света. В этом ритуальном действии просматривается стремление действовать в унисон с природными ритмами, согласуя свои движения с Космосом. По мнению исследователей, мешалка-мутовка, которой тождественны ковш и ложка, организуют стихии и принадлежат к сакральным объектам, а чаша с молоком или кумысом в руках благопожелателя (алгысчыта) – это проекция белого верхнего мира. В совокупности эти предметы и действие составляют упорядочивание мироздания, единое дыхание с Космосом. Г.Н. Потанин развивал идею мутовки как символа организующего начала и тождества ее с мировой осью.

В спектакле «Песнь летящей стрелы» после окропления огня и сторон света молоком окропляются коновязи, сотворенные из белых шелковых полотнищ, которые поднимаясь вверх, являют миру трех богатырей – Когудей Мергена, Хунан Кара и Нюргуна Боотура. Богатырь в соотношении

с космической вертикалью – это ось, которая удерживает мироздание. Появление богатырей маркируется звуком духового охотничьего инструмента, имитирующего звук оленя (марала), ойдуо, в тувинском варианте амырга, каем, хоомей и тойук в исполнении участников объединенного оркестра тюркских народных инструментов, под ритм якутских барабанов-кюпсюр. Таким образом, сценическое пространство при помощи знаков театральной выразительности может сжать пространственно-временной континуум эпоса. На авансцену действия выходят выросшие не по дням, а по часам, юноши-богатыри. Направленность движения богатырей из глубины сцены фронтально вперед навстречу зрителю влияет на эмоциональное восприятие мизансцены зрителем. После подъема полотнищ-коновязей, зритель видит спины богатырей, они находятся в положении «тормоз», фиксация действия в позе. Затем следует «отказ» – совершается не поворот в сторону зрителя, а движение от зрителя в глубину сцены, потом поворот по траектории небольшого полукруга в сторону зрителя и движение вперед на зрителя. Достигнув нужной точки, богатыри фиксируют действие в позе («тормоз»). В этот момент зритель чувствует «посыл» масштаба образов богатырей.

Затем происходит обряд имянаречения. Чтобы окончательно стать богатырем, утверждает И.В. Пухов, герою необходимо получить богатырское имя, богатырского коня и вооружение¹. Имя эпического героя неразрывно связано с именем его коня. Мотив взаимоотношений богатыря со своим конем типичен для эпосов тюркских народов. Например, Когудей Мерген получает свое имя от Хозяйки Алтая, которая воспитала его, после столкновения с волками и воронами, посланными Кара Кула кааном. Конь, уже изначально предназначен Богами для богатыря и, зачастую рождается одновременно со своим хозяином. В якутских эпосах именем может нарекать совет верхних божеств, созванный Урун Аар тойоном, как это происходит в «Нюргун Боотуре». При этом называется имя коня и психофизические

¹ Пухов И.В. Героический эпос алтае-саянских народов и якутские олонхо. – Якутск, 2004. С. 201.

качества самого богатыря. Из тувинского эпоса мы черпаем наиболее полную информацию о процессе имянаречения. Хунан Кара получает свое взрослое имя после того, как укротил своего коня. Первая встреча с конем и его укрощение – это мотив типичный для эпосов тюркских народов. И.В. Пухов пишет: «Наездка коня — это испытание силы и выносливости богатыря и его коня. Можно сказать, что это один из видов богатырской закалки. Конь пытается сбросить седока, а богатырь старается удержаться. После взаимной проверки сил хозяин и конь остаются довольны друг другом: они оказались достойными друг друга и на всю жизнь становятся друзьями»¹.

Сначала отец Хунан Кара устраивает той (праздник), после чего бросает клич с призывом дать имя своему сыну. При этом оговаривает условия – если имя не понравится, то не сносить головы человеку, давшему имя, а если понравится, то будет щедро награжден. Дать взрослое имя ребенку вызываются старик со старухой, которые прожили свою жизнь и уже не боятся смерти. Ритуальное поведение состоит из комплекса действий. Хан надевает им кадаки в знак своего согласия и перехода их в другой статус. Старик отдает распоряжение, чтобы было организовано специально отведенное место для проведения обряда имянаречения: перед юртой ставят ширэ (трон), присутствующие встают кругом, укрощенного коня, привязывают к коновязи – баглаш, юноша облачается в боевые доспехи. Затем старуха совершает три круга вокруг коня и называет его имя, затем передает «полномочия» старику. Он, в свою очередь, вручает юноше повод коня и совершает три круга, включая в его границы и коня и человека. Назвав полное имя богатыря, которое состоит из имени коня и, собственно, богатыря, старик спрашивает у присутствующих подходит ли имя, на что участники обряда эхом отзываются: «Да, подходящее имя!»².

¹ Пухов И.В. Алтайский народный героический эпос // Маадай Хара=Маадай Кара: алтаай баатырдыгы эпоһа / сост. А.Н.Жирков. Серия «Эпические памятники мира» (на русс. и як. яз.). – Якутск, 2017. С. 43.

² Тувинские героические сказания. – Новосибирск, 1997. С. 113.

В спектакле кинетику ритуального поведения составили следующим образом. Табунщики – Тастаракай, Аксагалдай, Сорук Боллур по очереди подходят к юношам, которые стоят перед ними, преклонив одно колено («боотур сүгүрүйүүтэ»), руки сложены на колене левой ноги. Табунщики по очереди подходят и кладут на плечо Богатыря плетку и произносят имена своих богатырей каем, хоомей и тойуком: «Имеющий большой палец Когюдей-Мерген на свете живущий, от духа горы зачат, Хунан-кара-моге, Имеющий коня Арзылан-Кара, Владующий Вороным конем, стоя рожденным, на грани небес Стремительный Нюргун Боотур». Услышав свое имя, каждый богатырь встает в полный рост, поднимает правую руку с плеткой вверх и произносит: «Да, подходящее имя!». Объединенный оркестр тюркских народных инструментов, он же, хор, вторит словам каждого табунщика: «Да, подходящее имя!» на алтайском, тувинском и якутском языках. Таким образом, совершается переход юноши в другой статус – с получением коня, а вместе с ним и боевого снаряжения, заканчивается детство богатыря. Пластическая партитура актеров продиктована движениями обряда имянаречения.

Атмосфера ритуала сменяется контрастной атмосферой праздника. Хан собирает подданный люд, по случаю наречения сына взрослым именем. Праздник сопровождается спортивными играми. В спектакль органично вводятся игры, раскрывающие постоянные свойства типажа. Юношеские спортивные соревнования в будущем станут зеркальным отражением боевых поединков. Спортивные игры, показанные в спектакле характерны для тюркских народов, но имеют свои национальные особенности.

Композиция этой сцены строится по принципу приема локального движения на фоне статики. Неподвижность массовки «крупным планом» выделяет движения участников «чаа адары» (стрельба из лука). Когудэй Мерген – меткий стрелок и юноша, в будущем его противник Кара Кула каан. Показывая пластическими движениями из алтайского танца, летящего орла, он играет «мишень». Актеры на сцене выстраиваются следующим

образом: Когудей Мерген находится на авансцене слева от зрителя и целится вверх по направлению зрительного зала, «орел» параллельно ему «летит» правой стороны от зрителя. Участники массовых сцен располагаются между ними и смотрят вперед поперек зрителя. Когудей Мерген стреляет, «пораженный» меткой стрелой богатыря «орел» падает на землю, тут же поднимается, и игры продолжаются.

Объявляется тувинская борьба «куреш». Встречается вторая пара – Хунан Кара и будущий Кара Когел хан. Массовка организует полукруг. Это самый живой момент спектакля, потому что здесь присутствует импровизация. Актеры борются по-настоящему, как сложится борьба, никто не знает. Но по «закону» спектакля победу одерживает Хунан Кара.

Затем наступает время перетаскивания камней, в игру вступают якутский Нюргун Боотур и будущий Уот Усутаки. Массовка «перетекает» в обратный полукруг. В роли камней, свернувшись клубком, выступают Таастаракай и Аксагалдай. Юноши поднимают «камни», двигаются вдоль обратного полукруга, «исчезают» вдаль (уходят на задний план, скрывающиеся участниками массовых сцен). К финишу приходит только Нюргун Боотур. После праздника утомленные богатыри заваливаются спать. Сон – часто встречающийся в тюркских эпосах мотив.

В сцене «Нападение врага» выстраивается мизансцена на основе приемов «укрупнения» и встречного движения по параллельным линиям. Три белых полотна в этой сцене трактуются как межевой портик между средним и нижним мирами, между «своим» и «чужим» пространствами. Под покровом ночи, атмосфера которой достигается техническими средствами – контровым лунным светом, отражающим тени Кара Кула каана, Хара Когел хана и Уот Усутааки на белом полотнище, воровски проползают в средний мир, нарушая границы. Они двигаются фронтально вперед на зрителя и тащат на своих плечах ткани-столбы – ось среднего мира. На их лицах маски (сделаны из войлочных дреддов), верхняя часть одежды спущена вниз, тело обнажено, крест-накрест перетянута полосами черной ткани. Босыми ногами

они топают по земле и угрожают разграбить имущество, угнать скот, пленить людей и, главное, разорить очаг – развеять пепел по ветру. Как мы помним, очаг, дом являются символом благополучия и основы жизни.

Угрозы врагов, говорящих не «по-человечески», кодируются появлением новых интонационных комплексов – их речь негармонична, голос неприятный, скрипучий, контрастна напевам кая, хоомей и тойука. Кара Кула каан, Хара Когел хан и Уот Усутаки похищают девушек. В образе девушек зашифрован концепт матери: девушка как будущая мать, тесно связанная с ребенком, продолжателем рода. Действие приостанавливается хором-плачем похищенных девушек, находящихся на балконе, их движения укрупняются на фоне неподвижных фигур спящих богатырей и нависших над ними богатырей нижнего мира. Затем действие продолжается в более «высоком градусе» – звуками барабанов и духового инструмента ойдуо. Насыщенная звуками, движением, женским плачем, сцена сменяется контрастной, вернувшейся атмосферой мирного сна Богатырей. Вдалеке как туман «растворяются» женские голоса.

Эту идиллическую картину нарушают Вестники – табунщики приносят богатырям весть о вторжении и похищении людей. В этой сцене вновь показана пластика алтайского, тувинского и якутского всадников, но, с характеристикой тревоги. В алтайском варианте всадник показывается выбросом правой ноги вперед с перетаптыванием на левую ногу, руки сгибаются перед собой, имитируя держание поводов. Исполнение этих движений в быстром темпе создает иллюзию мчащегося табунщика. Тувинский вариант отличается перекрещиванием ног и переваливанием с ноги на ногу, положение рук идентично алтайскому варианту. Якутский вариант изображения всадника отличается от предыдущих перебором ног в невысоких прыжках в синкопическом ритме. Осадив, воображаемых коней, табунщики доносят весть о вторжении. На фоне статичных фигур богатырей убыстряется скорость движения табунщиков, придавая сцене динамику и выделяя движения всадников.

Слушая весть Табунщиков о вторжении врагов, богатыри, накапливают в себе энергию справедливой мести. Ранее мы писали о мобилизации душевных сил богатыря, накоплении «боевого исступления». В этом мы руководствовались текстом эпоса, где есть описание этой эмоции. Переход из одного события в другое – это процесс, имеющий несколько этапов. Сначала богатыри, стоящие на одном колене, замирают в стоп-кадре, по Вс.Э. Мейерхольду «отказ». Потом следует «тормоз», активизирующий внимание зрителя к тому, что произойдет после этой паузы. В этот отрезок времени происходит собирание признаков, характеризующих именно эту весть. В этот момент у богатырей натягивается спина, сжимаются кулаки, они медленно поднимают глаза вверх-вправо, за взглядом следует и лицо, затем, опускают взгляд и лицо вниз-влево, делают подбородком круг вверх с нижнего левого угла и, откинувшись назад, делают точку – установлен высший признак – они осознают, что произошло нападение. Спина натягивается, как ствол дерева, кулаки сжимаются, богатыри вскакивают, далее следует действие, «посыл». Это главный момент приложения сил в действии, в этот момент зритель чувствует степень напряженности ситуации и оценивает силу устремленности богатырей к отмщению.

Отправление богатырей в боевой поход предваряется обрядом снаряжения в путь. Алтайская этнокультурная традиция сохранила комплекс ритуальных движений очищения и охранения. Тлеющей веточкой можжевельника Тастаракай окуривает Когудей Мергена круговыми движениями по ходу часовой стрелки, начиная с головы, переходит на спину, грудь, руки, подмышки, ноги и подошвы ног. Аксагалдай производит те же движения, но они начинаются с подошвы и завершаются окуриванием головы. Ритуальные движения сопровождаются сакральным оберегающим текстом. В финале обряда богатырь вдыхает аромат тлеющего можжевельника. Якутский охранный обряд производит кузнец или удаганка. В олонхо богатырь, собираясь на бой, проходит несколько этапов инициации. Кузнец перековывает ему тело и готовит оружие и доспехи, закаляя тем

самым тело, дух укрепляется камланием удаганки или благословлением кузнеца. Также перед боевым походом богатырь обращается к Аан Алахчын Хотун и напивается из ее груди живительной влагой.

В спектакле Сорук Боллур выступает в роли кузнеца, совершающего охранительный обряд. В этот момент в руках табунщика дэйбиир-комаромахалка, сделанная из конского хвоста, превращается в сакральный ритуальный предмет. Круговыми движениями по ходу часовой стрелки он «ставит» защиту на впереди и сзади туловища, вокруг головы, рук и ног, подмышками. Совершив охранный обряд, табунщики благословляют и облачают их в доспехи. По спектаклю знаком снаряжения становятся войлочные ковры – доспехи, войлочные головные уборы – шлемы. Почти у всех древних народов голова считалась наиболее сакральной частью тела человека. Боевой металлический шлем («дуулаба бэргэнэ») входил в комплект защитного вооружения древнеякутского воина¹.

В обряде используются вербальные символы – кай, хоомей и тойук. Древние верили в магическую силу слова, в то, что их слова будут услышаны духами-иччи и будут иметь для богатырей охранительное воздействие. Чтобы слово достигло цели, его произносили особым способом, песнопением. Телеологичность речи придает всей совокупности действий ритуальность и сакральность. Главным элементом всего обрядового действия является алгыс-молебен. По Ю.М. Лотману, устная культура ориентирована на будущее, поэтому большую роль играют предсказания, гадания и пророчества. «Принесение жертвы, пишет Ю.М. Лотман, – это футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора»².

Звуки ойдуо и ритм барабанов возвещают о явлении богатырей, готовых сразиться с врагом. Отправляясь в путь, богатыри сообщают миру о

¹ Захарова А.Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха (по материалам олонхо). – Новосибирск, 2004. С. 81.

² Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн, 1992. С. 104.

своих намерениях отомстить врагам вокальными монологами. То есть мы видим, как бы зеркальное отражение оппозиции, за уничтожение родины богатыри дают клятву сокрушить логово-родину врага. Выстраивалась пластика героев во время монологов. Мы применили ракурсы тела, в том числе и, в повороте труакара, который очень выгоден, потому что создает объем, отказы назад перед движением вперед. Все эти приемы в совокупности создают скульптурность тела, жесты руками, повороты головой вслед за подбородком, взгляды вверх, вниз по диагональной траектории завершают выразительность пластики. После монологов богатыри делали два акцента телом – «отказ» назад, отвернувшись, затем резкое раскрытие вперед и фиксация позы. Вскочив на коней, которые находились, как бы, «за кадром», богатыри отправляются в путь.

Попасть в иной мир богатыри могут только в «нечеловеческом состоянии»¹. Типичным сюжетом становится способность богатырей к трансформации облика. Алтайский богатырь Когудей Мерген, чтобы попасть в стойбище Кара Кула каана превращается в Тастаракая, плешивого старика, тувинский Хунан Кара – в старого седого табунщика Аксагалдай, Нюргун Боотур, чтобы попасть в круг женихов Туйаарыма Куо, которые прибыли из всех трех миров, превращается в простонародного парня Суодалба. В спектакле этот сюжет приобретает другую трансформацию – богатыри проникают в пространство «чужих» в образе огромных камней-валунов. Артисты накрываются с головой изнаночной стороной своих плащей-ковров и превращаются в «камни».

По сценарию спектакля, оказавшись на территории «чужих», богатыри вступают в массовый бой со своими противниками с применением ударов, уклонений, кувырков, кульбитов, приёмов борьбы, захватов, перекидок. Затем бой прерывается выходом рассказчика, укрупненный фоном статичных поз дерущихся богатырей. Он сообщает о том, что тридцать дней и ночей длилось сражение, устав от боев, богатыри приняли уговор: «Тридцать суток

¹ Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск, 1988. С. 77.

подряд / Спать, отдыхать!»¹. Этот мотив, взятый из олонхо «Нюргун Боотур Стремительный», был необходим для того, чтобы подготовить поединки и победу алтайского, тувинского и якутского богатырей. Здесь необходимо выделить особенности достижения победы богатыря в каждом эпосе. Ключевым моментом в алтайском и тувинском эпосе является идентичный мотив спрятанной души Кара Кула каана и Хара Когел хана в брюхе у одной их трех небесных маралух. Душа Кара Кула каана и его коня заключены в двух перепелках, а душа Хара Когел хана – в семи осах.

После заключения договора об отдыхе богатыри заваливаются спать. В этот момент на поле боя являются табунщики – Тастаракай, Аксагалдай и Сорук Боллур. Выход табунщиков, укрупненный на статичном фоне спящих богатырей, также является приемом отстранения и остановки действия. Тастаракай «игрой» на шооре вызывает небесных маралух, которые появляются на вершине горы (на балконе Камерного зала). Звук ойдуо (якутский духовой инструмент), или амырга (схожий тувинский инструмент), имитирующий крик марала и одновременно боевой клич, пробуждает ото сна богатырей. Когудей Мерген и Хунан Кара простреливают животы маралух и получают сундучки, с заключенными в них душами своих врагов. В «роли» стрел выступают полотнища ткани. Актер натягивает лук и выпускает «стрелу», артистка-маралуха вытягивает ткань на себя, которая в красивой траектории скрывается на втором ярусе. Артистки-маралухи сбрасывают сундучки с душами Кара-Кула каана и его Коня двумя перепелками, душой Кара Когел хана – семью осаами.

После этого сражения продолжают с новой силой, но уже на авансцену военных действий выходят поединки, которые выстроены приемом укрупнения. Первыми сражаются Когудей Мерген и Кара Кула каан. По принятому боевому «этикету» противники предупреждают друг друга о своих намерениях.

¹ Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос. – Якутск, 1982. С. 202.

В «Песне летящей стрелы» нет муляжей оружия, это обусловлено высоким уровнем условности спектакля. Образ оружия здесь создается при помощи красной и белой тканей. Ткань – это благодатный материал, мягкость и пластичность которого, дает волю воображению и фантазии актеров и постановщика боевых сцен.

В руках Когудей Мергена и Кара Кула каана красная ткань превращается в лук и стрелы. В имени Когудей Мерген заключен эпитет «имеющий большой палец», а «мерген», как и якутское «бэргэн» означает меткий стрелок. Таким образом, алтайский богатырь является метким лучником. Кара Кула каан – это не чудовище, это человек – насильник, грабитель, захвативший в плен целый народ. Выброс красного полотна, обратная оттяжка создают зрелищное (визуальное) представление о полете стрелы.

Но несмотря на то, что стрелы Когудей Мергена достигают цели, Кара Кула каан неуязвим, казалось, что он бессмертен. Тогда, на помощь богатырю приходит Тастаракай. В условиях сценического пространства мотив с перепелками претерпевает изменения: Тастаракай выпускает их из сундучка. Аксагалдай и Сорук Боллур надевают на руки схематично выполненные куклы перепелок и движением рук изображают их полет. Между Когудей Мергеном и Кара Кула кааном разворачивается борьба за перепелок. Когудей Мерген хватает одну из них и сворачивает ей шею: слышится предсмертное ржание боевого коня Кара-Кула каана. Свернув шею второй перепелки, Когудей Мерген, расправляется и с самим Кара-Кула кааном. Одержав победу, Когудей Мерген исполняет богатырский танец победы.

Поединок Хунан Кара и Кара Когел хана происходит как рукопашный бой. «Хунан» с тувинского переводится как бык-трехлесток, словом «кунан» на якутском языке также обозначается бык-трехлесток. «Кара», «хара» с тувинского и якутского языка переводится как обозначение цвета – «черный». Одним из значений в качестве второго компонента в якутском

словосочетании «киһи хара буол» является «стать человеком, выйти в люди»¹. Этом контексте компонент «хара», «кара» в имени богатыря можно трактовать как «человек сильный». Перед поединком сказитель сравнивает противников с быками, верблюдами-самцами и стальными горами.

Таким образом, поединок Хунан Кара и Кара Когел хана решается как тувинская борьба хуреш, смысл которого в том, что во время состязаний борцы берут друг друга за пояса в захват и пытаются сдвинуть друг друга с места или повалить на землю, первый упавший или коснувшийся земли коленом, считается проигравшим. Заметим, что аналогичный вид спорта существует у многих тюркоязычных народов, например, алтайский куреш. Правила якутского хапсагая, практически, идентичны с правилами тувинского хуреш и алтайского куреш. В якутском языке сохранился созвучный термин «кюрэс», означающий «состязания вообще».

В самый критический для богатыря момент, когда Кара Когел хан одерживает победу, поединок прерывается Аксагалдаем, который приходит на помощь и выпускает из сундучка душу шулбу Кара Когел хана – семь ос. Кусок белого полотна, который от движения руки по кругу закручивается в спираль, в синтагматике с голосовой имитацией создает образ осинового роя. Тастаракай и Сорук Боллур выбрасывают из сундучка конфетти, Хунан Кара убивает их хлопками в ладоши. Осинный рой – белое полотно в его руках он превращается в золоченый аркан для аргамаков. Хара Когел хан наносит удары, но Хунан Кара ловко пленяет Кара Когел хана арканом, связывает его и, привязав к седлу своего коня, мчится на север. Кара Когел хан катается по полу, изображая персонажа, которого тащит по земле конь. Одержав победу над врагом, Хунан Кара исполняет тувинский танец орла девиг в знак поклонения небу.

Для поединка с Нюргуном Боотуром Уот Усутаакы является в образе крылатого огнедышащего дракона. Крылья создаются при помощи красного

¹ Словарь якутского языка. [Электронный ресурс] URL: <https://sakhatyla.ru/translate?q=хара> (дата обращения: 08.07.2023).

полотна. «Уот» с якутского языка переводится как «огонь». На алтайском и тувинском языках звучит как «от». «Усутаакы» от слова «уһуутаа», одно из значений которого «с громким шумом выпускать струю пламени, обдавать огнем»¹. В боевом арсенале Нюргуна Боотура меч, копье, лук и стрелы.

Из красных огненных крыльев Уот Усутаакы ткань трансформируется в кровавый меч Нюргуна Боотура. Мощными ударами богатырь айыы Нюргун Боотур поражает противника и вырывает из него сердце, печень и становую жилу. Согласно концепции о национальных образах мира Г.Д. Гачева², в нутре животного бьет пульс времени, возможно поэтому богатырь вырывает из него жизнь. Исполнитель Уот Усутаакы располагается спиной к зрителю стоя на коленях, исполнитель богатыря находится перед ним. Он вытягивает красную ткань, тем самым имитирует «вырывание» его внутренних органов как-будто изо рта своего врага.

Особенность победы Нюргуна Боотура над Уот Усутаакы заключается в том, что богатырь нижнего мира, находясь в предсмертной агонии, просит Нюргуна Боотура добить его последним ударом и прекратить муки. По олонхо Туйаарыма Куо останавливает Боотура от этого шага, так как коварный Уот Усутаакы возродится после этого удара с новой силой. В спектакле «Песнь летящей стрелы» занесенный над врагом меч Нюргуна Боотура останавливает Сорук Боллур, в уста которого вложены эти слова. Таким образом, Уот Усутаакы изрыгая проклятья, испускает дух. Нюргун Боотур танцует ритуальный танец победы.

Таким образом, после каждого поединка богатыри среднего мира исполняют ритуальный танец победы. Богатырский танец типичен для тюркских народов, семантика движений схожа и включает в себя обращение к верхнему миру, духам среднего мира, но движения кинетического кода у всех разные, например, алтайский богатырь включает в текст танца обращение к духам гор и земли, прикосновением к голове и сердцу

¹ Большой толковый словарь якутского языка. Т. XII. – Новосибирск, 2015. С. 324.

² Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия. – М., 1999. С. 54.

вписывает себя в мироздание, затем вскидывает руки в стороны, изображая полет орла. Движения тувинского богатыря подражают движению быка. Согнутые в локтях руки, поднятые вверх – это знак рогов, наклоны к земле, то одной рукой, то другой означают взрывание земли рогами. Затем, имитирующими поведение орла движениями рук и ног, богатырь показывает разбег и взлет орла ввысь. Танец якутского богатыря состоит из действий и движений, которые использовали при проверке готовности богатыря – увернуться от стрел, от копья, бег лося – буур, высокие прыжки на двух ногах.

Одержав победу над своими врагами, Когудей Мерген, Хунан Кара и Нюргун Боотур вступают в борьбу с еще более сильным врагом – дочерью владыки Нижнего мира Эрлик бия Абрам Моос Кара Таади, которая является женой Кара Кула каана. Как полагает исследователь С.Б. Сарбашева: Абрам – имя, образованное от аб- ‘всасывать, втягивать в себя’, Моос – это стяженная форма от «моныс», таким образом, Абрам-Моос – чудовище, всасывающее в себя все живое на земле¹. Фонетическим вариантом «моныс» может являться якутский «могой», например, «Уот Могой» – огненный змей.

Огромная сила и мощь Кара Кула каана, его бессмертие объясняется тем, что он связан со злыми подземными силами, коей является Абрам Моос Кара Таади. У нее лицо черное, как уголь, медные серьги, нос, как медный чайник, коварные мысли имеет. Она ездит верхом на черном быке, повод у нее из мертвой змеи, плетка – из живой, берестяное седло скрипит, берестяная обувь на ногах, берестяной бубен за спиной – Кара-Таади изображена шаманкой. В алтайском эпосе шаманами чаще всего являются женщины – дочери Эрлика². Это обстоятельство стало основанием для трактовки образа Кара Таади как шаманки с повадками змеи. Она обладает даром ясновидения и другими магическими способностями. В спектакле

¹ Сарбашева С.Б. Образ змеи в сказаниях алтайцев: улу ‘змий-дракон’, кер-јутпа ‘гнедое глотало’, јеек-јылан ‘змий-пожиратель’, јылан ‘змея’, моныс ‘чудовище-богатырь’, абрам-моос. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zmei-v-skazaniyah-altajtsev-ulu-zmiy-dragon-ker-jutpa-gnedoe-glotalo-jeek-jylan-zmiy-pozhiratel-jylan-zmeya-mo-ys-chudovische> (дата обращения: 11.07.2023).

² Маадай Кара. – Якутск, 2017. С. 105.

Кара Кула каан, Кара Когел хан, Уот Усутаакы трактуются как марионетки в руках Абрам-Моос Кара Таади, ставшие инструментом для завоевания среднего мира.

В спектакле «Песнь летящей стрелы» три богатыря айыы Когудей Мерген, Хунан Кара, Нюргун Боотур побеждают любимую дочь Эрлик-бия Абрам-Моос Кара Таади при помощи дара богов верхнего мира – алтайского кая, тувинского хоомей и якутского тойука. От звуков гортанно-горлового пения у Кара Таади ломаются кости, извиваясь, как змея она испускает дух и исчезает. В этот момент появляются похищенные девушки, которые были околдованы Абрам Моос Кара Таади. Общий танец победы завершает борьбу богатырей, и они устремляются в средний мир.

Девушки становятся невестами – алтайскую Алтын Кюскю, тувинскую Узун Назын Дангына, якутскую Кыыс Нюргун. Одним из обрядов свадебного комплекса было испытание хозяйственных способностей невесты, которое выражалось в приготовлении и угощении собравшихся. В алтайской свадьбе подавался чай с молоком и солью («келиннин чайы»)¹, в тувинской соблюдался обычай «торел» или «алганып беер» (родство или дача благословения). Ритуальное поведение было следующим: в юрте новобрачных утром находились только молодой муж и его родители, молодая невестка («келин») входила в юрту с чашкой молока и подавала ее своему мужу, тот слегка отпивал из нее и передавал чашку своему отцу². Якутская невеста готовила молочную пищу.

Свадебный обряд в спектакле «Песнь летящей стрелы» представлен именно этим моментом – алтайская, тувинская и якутская невесты Алтын Кюскю, Узун Назын дангына и Кыыс Нюргун подходят к своим женихам Когудей Мергену, Хунан Кара и Нюргуну Ботуру. Держа в руках алтайскую и тувинскую чаши и якутский чорон, с поклоном подают им по-алтайски чай с молоком и солью, по-тувински молоко и по-якутски кумыс. Алтайский

¹ Извекова Т.Ф. Лексико-семантические особенности свадебных обрядов в алтайском языке// Язык. Словесность. Культура. 2012. № 4. С. 102

² Потапов Л.П. Очерки народного быта тувинцев. – М., 1969. С. 242.

поклон с чашей выполняется следующим образом, Алтын Кюскю держит чашу в правой руке на ладони, левой рукой придерживает правую за локоть, затем поднимает чашу вверх к небу, очерчивает круг, обращаясь к духам среднего мира, прикасается к сердцу и от сердца подает с поклоном Когудей Мергену. Тувинская Узун Назын Дангына и якутская Кыыс Нюргун поднимают чашу и чорон к небу и с поклоном подают Хунан Кара и Нюргуну Ботуру.

После финальных монологов богатыри подают невестам концы своих плеток, девушки принимают их, и становятся женами богатырей. Мужчина идет впереди и ведет за собой свою жену. Здесь плетка, камчы, кымны является символом власти, главенства. Женщина принимает первенство мужа. За благословением они отправляются к Аан Алахчын хотун – собирательный образ Матери всего живого на земле. Мизансцена выстраивается следующим образом: Аан Алахчын появляется на балконе Камерного зала, создавая иллюзию, что она выглядывает из кроны Мирового Древа, люди среднего мира стоят у его подножия и делают алтайский, тувинский и якутский поклоны, затем все кладут к подножию Древа свои войлочные ковры. Спектакль завершается общим круговым танцем, который начинается с алтайского «тянаар», продолжается тувинским круговым танцем и завершается якутским осуохаем.

Таким образом, анализ семиотики пластической культуры художественных образов спектакля «Песнь летящей стрелы», созданного на основе эпосов алтайского, тувинского и якутского народов, показал, что пластика героев-богатырей – это невербальная коммуникационная система, транслирующая сообщение, которое дешифруется кинетическим кодом народов. Пластическая культура художественных образов – это текст культуры со своей структурой, иерархией знаков.

Мы проанализировали пластическое сообщение в координатах композиции действия Вс.Э. Мейерхольда «отказ», «тормоз», «посыл», куда вписываются действия героев, и что соответствует структуре семиотики –

семантика, синтактика, прагматика. Синтагматические комбинации элементов семиотических систем спектакля каждый раз создают новую парадигму поведения актера в роли, как реакцию на определенный внешний раздражитель.

Этнокультурные особенности пластической культуры, отраженные в эпических сказаниях сформированы в результате естественных условий среды. При перенесении в сценическое пространство пластическая культура актера эпического театра отличается от пластики актера реалистического театра. Так же как сказитель владеет эпическими формулами и умеет варьировать ими в момент исполнения, мы убедились, что актер эпического театра должен овладеть пластическими формулами, в которых сохраняется кинетический код саха, и уметь их комбинировать в процессе работы над эпическими ролями. Это может создать основу для формирования нового метатекста. Кроме этого, анализ семиотики пластической культуры показал сложность ее сценического воплощения, так как в задачу режиссера входил семиозис текста эпического наследия в пластический знаковый текст.

Выводы по II главе

Во II главе в первом параграфе «Семиотика олонхо» были рассмотрены вопросы, связанные с семиотикой художественных образов олонхо. Ценностно-смысловое содержание этнософских представлений в якутском эпосе, выраженное в знаково-символической форме, позволяет представить его как многомерный семиотический объект. Генерация смыслов олонхо происходит в результате постоянно сменяющихся синтагм между вербальным и невербальным языком. В данном параграфе внимание было сфокусировано на рассмотрении знаковой сущности пластической культуры олонхо на основе семиотической структуры семантика, синтактика и прагматика, в которой эксплицируется кинетический культурный код саха.

Для анализа были выделены основные концепты эпосов тюркских народов «Герой», «Гнев богатыря», «Поединок». Чтобы воплотить на сцене тот или иной художественный образ эпоса, создатели должны вскрыть его семантический ореол. Выявлено, что Герой и его культурно-героическая деятельность являются семантическим ядром знаково-символической системы эпоса. В нем не только концентрируются представления общества об идеальном герое, но также вскрыта его двойственная структура. Герой эпоса, одновременно, объект изолированный и притягательный, он и «свой», и «чужой». Это обстоятельство вырабатывает в обществе благоговейное отношение к нему. Уже при рождении простой народ считывает приметы его божественного происхождения. Стороны героического характера относятся к семантическому ядру эпоса и заключаются в эпитетах имени героя, где обязательно присутствует имя его коня.

«Гнев богатыря» вызывается чувством справедливой мести за нанесенное оскорбление. В концепции А. ван Геннепа накопление мощной энергии «гнева богатыря» трактуется как обряд перехода в «боевое исступление» перед решающим поединком. Гнев мобилизует душевные силы богатыря. Меняется облик, охваченного «боевым исступлением» богатыря, он сам становится похожим на своего врага – абасы, обитателей Нижнего мира. В этом исследователи видят парадоксальность художественного образа. Демоноборческий пафос превращает богатыря в подобие демона. Но это и становится понятным в процессе постановки спектакля, богатырь должен быть на одном уровне со своим врагом или выше его.

Кульминация, бой богатыря с врагом – это всегда «Поединок», он имеет свою структуру. В этом событии в художественном образе богатыря семантически и раскрывается представление народа о благородстве и справедливой мести. Перед боем противники соревнуются в хуле, после чего богатырь предупреждает своего врага, что оружие богатыря направлено на него и готово обрушиться на голову врага. После сражения на оружии

наступает время рукопашного боя, затем бой продолжается на магическом уровне.

Пластическая культура богатыря открывается через растительный, астральный, животный культурные коды. Его рост, портрет, глаза, щеки, скулы, руки, ноги находятся в семантическом поле культурных кодов, что значительно помогает в работе над пластикой художественного образа при воплощении на сцене.

Несмотря на то, что олонхо пронизывает нашу повседневную культуру, эпическая традиция в ее классическом понимании практически утрачена. Но сегодня существует социально-культурный запрос общества на художественные образы олонхо. Особенно тесно это связано с образом богатыря айыы. Олонхо способствует конструированию «новой истории» (Е.Н. Романова, В.С. Никифорова), а строителями «памяти» должны стать новые «олонхосуты», те, кто воплощает, материализует образы олонхо в трехмерном пространстве сцены, на живописных полотнах, в виртуальном мире и кино.

Во втором параграфе II главы «Семантика зрительного образа спектакля «Песнь летящей стрелы» проанализирован зрительный образ студенческого спектакля, поставленный по эпосам трех тюркских народов Алтая, Тывы и Якутии. Теоретической основой спектакля послужила концепция И.В. Пухова о происхождении эпосов. Стояла задача воплотить в зрительном образе спектакля единство картины мира древних тюрков.

Рассмотрев семантику зрительного образа, мы пришли к выводу, что зрительный образ зарождается в сознании зрителя, в котором происходят процессы формотворчества путем сложения элементов, «свободную перегруппировку» которых предлагают авторы спектакля. Чтобы элемент, выбранный для спектакля, стал знаком, необходимо произвести тщательный отбор реальных предметов, чтобы в сочетании с другими элементами спектакля он мог сгенерировать зрительный образ в сознании зрителя. Иллюзорность и реальность зрительного образа требует постоянного

действия, он может жить только в динамическом процессе спектакля. Это главный фактор степени условности и стиля пластической концепции спектакля.

В третьем параграфе II главы «Семиотика пластической культуры в спектакле «Песнь летящей стрелы», поставленного по мотивам эпосов алтайского, тувинского и якутского народов» дается понимание автором определения «семиотика пластической культуры» и «семиотика пластической культуры художественных образов». Пластическая культура художественных образов рассматривается как совокупность знаковых процессов невербальной коммуникационной системы. Она транслирует сообщение, в котором содержится кинетический код народов Алтая, Тывы и Якутии. Это текст культуры, имеющий структуру и иерархию знаков.

Пластическое сообщение художественных образов проанализировано в координатах композиции действия В.Э. Мейерхольда, состоящей из элементов «отказ», «тормоз», «посыл». Эта матрица соответствует структуре семиотики семантика, синтактика и прагматика. Возникающие синтагматические соединения между элементами спектакля каждый раз создают новую парадигму. Пластическая культура художественных образов строится в пространстве этнокультурных особенностей, которые были сформированы в результате естественных условий среды. Человек постоянно вписывает себя в миростроение, в мировой Космос.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной городской культуре Якутии сегодня происходят видимые изменения. Частью этих изменений стал профессиональный Театр Олонхо, идея которого вписывается в общероссийскую парадигму сохранения традиций и культуры многонациональной России. Сам театр и его деятельность аттракторы театральной культуры Республики Саха (Якутия). Он вбирает в себя столетние традиции сказительства и новые формы театральной деятельности. Это эпический театр, рассказывающий современным жителям о традиции, семейных ценностях, патриотизме, любви, добре и ценности человеческой жизни.

Анализ научной литературы, культурологический и семиотический подходы позволили проследить не только связи с древними культурами, как например китайской, но и увидеть, что театр действительно и по форме, и по содержанию сильно отличается от западной традиции, но очень близок к концепции эпического театра Б. Брехта, который в свою очередь пытался обновить театр «новой кровью с востока» и изучал древнекитайскую традицию.

Динамика развития Якутии и её театральной культуры примерили традиции классического театра и столетней традиции эпоса олонхо. В конце XX начале XXI появилась возможность закрепить эти формы и начать деятельность национального эпического театра. В 2005 году эпос олонхо получил статус Шедевра устного и нематериального наследия народов мира. Подготовительная работа до этого факта и последовательная систематическая работа якутского общества стали основами для оформления нового проекта олонхо.

Сегодня олонхо – основа этнософии, возникшая как ответ на доминирование идей европоцентризма, всеобщую унификацию и глобализацию, способна конструировать культурные и традиционные смыслы и ценностно структурировать пространство. Еще в начале XX века

якутская интеллигенция, сформированная под влиянием политссылных, видела в олонхо средоточие системы ценностей и смыслов и рассматривала его как основу этнического самосознания. В настоящее время Театр Олонхо это один из инструментов, где хранятся и транслируются общечеловеческие, этнокультурные ценности. Находясь в противостоянии с глобализационными процессами, театр стал одним из элементов современной художественной аксиологии.

Анализ якутской эпической традиции показал его соответствие с основным признаком эпического театра, который определяет характер остальных признаков театра – игры, сиюминутности, присутствия зрителя, синкретизма. Сравнение текста олонхо с театральными трактатами Запада и Востока обнаружило типичные характеристики наставлений по актерской технике, в части пластической культуры. Внутреннее состояние человека, возникающие в нем эмоции, внутреннее действие находят выражение в его теле. Невербальный язык может усиливать действие словом, но также может выступать как самостоятельный текст, порой более красноречивый по сравнению со словом. Именно выражение эмоций языком человеческого тела становится предметом рассмотрения театральных трактатов. В этом смысле, олонхо содержит подробное описание причин возникновения эмоций, а также пластическую партитуру его выражения через тело. В практике постановки спектакля, олонхо служит руководством, наставлением, трактатом в работе над ролью.

Пластическая культура в олонхо – это знаковая система, которая представлена совокупностью телодвижений, хранящих кинетический код саха. Такая же ситуация складывается и в эпических культурах Тувы и Алтая. В результате анализа пластической культуры этих народов обнаружены типичность и особенности в ее изображении. Это создало основания для постановки экспериментального спектакля «Песнь летящей струны» (2023-2024). Во всех эпосах изображение героев раскрывается при помощи семиотического кода. Типичным является животный код, для раскрытия

силы эпического богатыря его сравнивают с лошадью, быком-порозом, отарой баранов главным богатством и предметом почитания тюрков. Растительный код в большей степени присутствует в изображении якутского богатыря, его стан сравнивается с могучей лиственницей. Горный ландшафт отразился в изображении алтайского и тувинского богатырей, например, Когудэй Мерген родился с зажатými в руках коричневым и черным камнями, а пуповину Хунан Кара разрезают столкновением двух гор.

Единство картины мира, созданное в зрительном образе спектакля «Песнь летящей стрелы», тюркских народов вдохновлено концепцией И.В. Пухова о происхождении эпосов. Семантика зрительного образа раскрыла механизм возникновения «третьего смысла» в сознании зрителя. Методика постановки спектакля «монтаж аттракционов» помогла в соединении тщательно отобранных предметов реального мира внутри эпизода и в соединении эпизодов. Только в динамическом действии спектакля оживает и высекается образ в зрительском воображении, в противном случае, предметы и другие элементы спектакля утрачивают свой семиотический статус.

Анализ пластической культуры художественных образов главных героев Алтая, Тывы и Якутии в спектакле «Песнь летящей стрелы» позволил представить её как совокупность знаковых процессов невербальной коммуникационной системы. Транслируемые сообщения содержат кинетический код народов. Пластическая культура – это текст культуры в глобальном тексте эпосов, имеющий структуру и иерархию знаков.

В матрицу композиции действия можно вписать пластическое сообщение художественных образов олонхо. «Отказ», «тормоз», «посыл» вполне соответствуют структуре семиотики: семантика, синтактика и прагматика.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**Книги**

1. Актуальные проблемы семиотики культуры / [ред. Ю. М. Лотман] – Тарту: ТГУ, 1987. - 149, [1] с.
2. Александровская, М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века / М. Б. Александровская – Санкт-Петербург: Изд-во «Чистый лист», 2011. - 392 с.
3. Алексеев, Н. А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири: (Опыт ареал. сравнит. исслед.) / Н. А. Алексеев; отв. ред. И. С. Гурвич – Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1984. - 233 с.
4. Анохин, А. Е. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествия по Алтаю в 1910-1912 г.г. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии: (представлено в заседании Ист.-филол. отд. Акад. наук. 16 янв. 1913 г.) / А. В. Анохин; с предисл. С. Е. Малова - [Ленинград: Рос. акад. наук], 1924. - [4], VIII, 248, IV с.
5. Аристотель. Риторика = Ρητορικη ; Поэтика = Ποητικη / Аристотель ; [пер. с древнегреч. и примеч. О. П. Цыбенко, под ред.: О. А. Сычева и И. В. Пешкова – «Риторика» ; пер. В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского – «Поэтика»]. – Москва: Лабиринт, 2005. - 253 с.
6. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках : [сб. ст.] / [АН СССР ; сост. Л. Ш. Рожанский]. – Москва : Наука, 1988. - 329, [2] с.
7. Астафьева, О.Н. Культурология. Теория культуры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Культурология», по социально-гуманитарным специальностям / Н. Астафьева, Т.Г. Грушевицкая, А.П. Садохин — 3-е изд., перераб. и доп. – Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2012 — 487 с. — (Серия«Cogito ergo sum»).

8. Баскаков Н. А. Алтайский фольклор и литература / Н. А. Баскаков – Горно-Алтайск: Горно-Алтайский облнациздат, 1948. 24 с.
9. Барт Р. Мифология - Пер с фр., вступ. Ст. и коммент. СН Зенкина - М Изд-во им Сабашниковых, 1996 – 312 с.
10. Барт Р. Третий смысл. – Москва: Ad Marginem; 2015. - 104 с.
11. Башарин, Г. П. Три якутских реалиста-просветителя : [О А. Кулаковском, А. Софронове, Н. Неустроеве] / Г. П. Башарин ; [вступ. ст. И. Спиридонова] - Воспроизведение изд. 1944 г. – Якутск : Якут. респ. о-во "Книга", 1994. - 146, [2] с.
12. Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы / Люк Бенуас ; пер. с фр. А. Калантарова – Москва : АСТ : Астрель, 2004. - 158, [1] с. - (Cogito, ergo sum) (Университетская библиотека; 2).
13. Бетлингк, О. Н. О языке якутов = *Über die sprache der Jakuten* / О. Н. Бетлинг ; пер. с нем. д. филол. н. В. И. Рассадин ; [отв. ред. к. филол. н. Е. И. Убрятова] ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Ин-т истории, филологии и философии, Якут. ин-т яз., лит. и истории. – Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1989. - 644, [4] с.
14. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев – Москва: Искусство, 1971. - 544 с.
15. Богатырев, П. Г. Костюмы Моравской Словакии / П. Г. Богатырев – Москва: Искусство, 1969. – 399 с.
16. Боло, С. Лиэнэбэ нуучча кэлиэн иннинээби саха олобо: урукку Дьокуускай уокурук сахаларын былыргыттан кэпсээннэринэн / Сэһэн Боло; [киири тыл авт. Г. В. Попов, филол. н. к.]. – Дьокуускай: Бичик, 1994. - 319, [34] с.
17. Большой толковый словарь якутского языка. Т. XII. – Новосибирск: Наука, 2015. – 639 с.
18. Брехт, Б. О театре : сб. ст. / Б. Брехт ; пер. с нем. сост., пред. и коммент. Е. Г. Эткинда – Москва : Изд-во иностр. л-ры, 1960. - 364 с.

19. Бромлей, Ю. В. Этнос и этнография / Ю. В. Бромлей ; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая - Москва : Наука, 1973. - 283 с.
20. Булгакова О. Фабрика жестов. – Москва, 2005. – 640 с.
21. Вацлавик П., Бивии Д., Джексон Д. В 12 Прагматика человеческих коммуникаций: Изучение паттернов, патологий и парадоксов взаимодействия. / Пер. с англ. А. Суворовой – Москва: Апрель-Пресс, Изд-во ЭКСМО Пресс, 2000. — 320 с. (Серия «Психология. XX век»).
22. Вербицкий, В. И. Алтайские инородцы: сб. этнограф. ст. и исслед. / В. И. Вербицкий; под ред. и с предисл. А. А. Ивановского - Изд. 3-е. - Москва: URSS, 2017. - XIV, 220, [1] с.
23. Веселовский, А. Н. Избранное: эпические и обрядовые традиции / А. Веселовский; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по общественным наукам, Ин-т мировой лит. – Москва: РОССПЭН, 2013. - 639 с.
24. Виноградов, В. В. - О языке художественной литературы [Текст]. – Москва: Гослитиздат, 1959. - 654 с.; 21 см.
25. Гаврильева, Р. С. Одежда народа саха конца XVII - середины XVIII века / Р. С. Гаврильева ; отв. ред. И. А. Потапов ; Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманитар. исслед. - Новосибирск : Наука, Сиб. предприятие, 1998. - 141 с.
26. Гайда, И. В. Китайский традиционный театр сицью / И. В. Гайда ; отв. ред. Б. Л. Рифтин ; Акад. наук СССР, Ин-т Дальн. Востока. – Москва : Наука, 1971. - 126 с.
27. Гайда, И. В. Театр китайского народа / И. Гайда ; ред. Е. Н. Конюхова ; Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. – Москва : Знание, 1959. - 31, [1] с.
28. Гачев Г.Д. Г24 Национальные образы мира. Евразия — комос кочевника, земледельца и горца. – Москва : Институт ДИДИК, 1999. -368 с.
29. Геннеп, А. ван. Обряды перехода : систематическая изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп ; [пер. с фр. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской]. – Москва : Вост. лит. РАН, 2002. - 198 с.

30. Гоголев, А. И. Якуты: (проблемы этногенеза и формирования культуры) / А. И. Гоголев; М-во культуры Респ. Саха, Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 1993. - 149, [51] с.: ил.
31. Гомер. Илиада: Одиссея / Гомер. – Москва: АСТ-ПРЕСС, 2021. - 685, [2] с.: ил.
32. Гребнев, Л. В. Тувинский героический эпос: (опыт ист.-этногр. анализа) / Л. В. Гребнев; Ин-т востоковедения АН СССР. Тувин. науч.-исслед. ин-т языка, литературы и истории. – Москва: Изд-во вост. лит., 1960. - 147 с.
33. Гротовский, Е. К Бедному театру / Ежи Гротовский; [пер. с англ. Л. И. Мельниковой]. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. - 297, [1] с.
34. Доклады на второй научной сессии. 1. История и филология [Текст] / гл. ред. чл.-кор. АН СССР Н. А. Цытович; Акад. наук СССР. Якут. филиал. – Якутск: Якут. гос. изд-во, 1951. - 184 с.
35. Дьяконова, Н. Н. Якутская интеллигенция в национальной истории: судьбы и время (конец XIX в. - 1917 г.) = Yakut intelligentsia in national history: fates and time (the end of the 19th cent. - 1917) / Н. Н. Дьяконова; отв. ред. д. ист. н. Е. Р. Ольховский; М-во образования Рос. Федерации, Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова. – Новосибирск : Наука, 2002. - 238, [1] с.
36. Заболоцкая, П. Е. Фольклорный театр якутов : (опыт историко-театроведческого исследования) : [монография] / П. Е. Заболоцкая ; [науч. ред. Н. Б. Дашиева] ; ФГОУ ВПО Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ : ВСГАКИ, 2009. - 135 с.
37. Захарова, А. Е. Архаическая ритуально-обрядовая символика народа саха : (по материалам олонхо) / А. Е. Захарова ; отв. ред. д. филол. н. Г. И. Варламова ; Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманитар. исслед. – Новосибирск : Наука, 2004. - 309, [3] с.
38. Иванов, В. Н. Олонхо – уникальное явление в мировой эпической культуре / В. Н. Иванов ; [отв. ред. к.п.н. А. Ф. Корякина] ; М-во

образ. и науки Рос. Федерации, Сев.-Вост. федер. ун-т им. М.К. Аммосова, Науч.-исслед. ин-т Олонхо. – Якутск : Издат. дом СВФУ, 2014. - 156 с.

39. Илларионов В. В. Искусство якутских олонхосутов / В. В. Илларионов ; ред.: С. Н. Азбелев, Н. В. Емельянов ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории. – Якутск : Якут. книж. изд-во, 1982. - 126, [2] с.

40. Илларионов, В. В. Искусство якутских олонхосутов / В. В. Илларионов ; ред.: С. Н. Азбелев, Н. В. Емельянов ; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории. – Якутск: Якут. книж. изд-во, 1982. - 126, [2] с.

41. Илларионов, В. В. Якутское сказительство и проблемы возрождения олонхо / В. В. Илларионов ; отв.ред. Н. А. Алексеев ; М-во образования и науки, Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова. – Новосибирск : Наука, 2006. - 189. [1] с. [С. 31-32].

42. Исторические предания и рассказы якутов = Саха былыргы сэһэннэрэ уонна кэпсээннэрэ / Акад. наук СССР, Якут фил. Сиб. отд-ния, Ин-т яз., лит. и истории ; изд. подгот. Г. У. Эргис ; под ред. А. А. Попова ; [отв. ред. Н. В. Емельянов]. – Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1960. - Ч. 1. - 322, [1] с. : ил., генеал. схемы. Текст парал. на рус., якут. яз.

43. История Якутской АССР: [в 3-х томах] / Акад. наук СССР, Ин-т яз., лит. и истории Якут. фил. АН СССР. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1955-1963. - Т. 1: Якутия до присоединения к русскому государству / А. П. Окладников; [отв. ред. Л. П. Потапов]. - 2-е доп. и перераб. изд. - 1955. - 430, [2] с., [7] л. ил.

44. Каташ С.С. Мифы и легенды Горного Алтая. (Мифы, легенды, предания, благопожелания) / Под ред. проф. Х.Г. Короглы – Горно-Алтайск : Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного издательства, 1978. - 112 с.

45. Костина, Е. М. Художники сцены русского театра XX века: Очерки / Е. М. Костина – Москва: Рус. слово, 2002. – 416 с.

46. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
47. Ксенофонов, Г. В. Ураангхай – сахалар: [в 2 т-х.]: очерки по древ. истории якутов: в 2-х кн. / Г. В. Ксенофонов; [худож. М. Г. Старостин] - Якутск: Нац. изд-во Респ. Саха (Якутия), 1992. – Т. 1. - 414, [2] с.
48. Ксенофонов, Г. В. Эллэйада: материалы по мифологии и легендарной истории якутов / Г. В. Ксенофонов; [отв. ред. акад. А. П. Окладников]; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории. – Москва : Наука, 1977. - 245, [2] с.
49. Кулаковской, А. Е. Үһүэйэннэр, номохтор = Легенды, былины / Алексей Кулаковской-Өксөкүлээх Өлөксөй; [хомууйан онордо, кирири тылы суруйда Л. Р. Кулаковская]. - Дьокуускай: Бичик, 2007. - 107 с.
50. Кулаковской, А. Е. Ырыа-хоһоон / Өксөкүлээх Өлөксөй (А. Е. Кулаковской) ; [ойууларын онордо П. В. Попов]. - Якутскай : САССР Госиздата, 1946. - 317 [3] с.
51. Кулаковский, А. Е. Труды по якутскому языку / Алексей Кулаковский- Өксөкүлээх Өлөксөй; [сост., написала предисл. и коммент., подгот. к печати к. филол. н. Л. Р. Кулаковская; ред. А. А. Кузнецова; авт. предисл.: И. Ю. Никитин, П. А. Слепцов, Н. С. Григорьев] – Якутск: Медиахолдинг Якутия, 2017. - 278 с.
52. Кулаковский, А. Е. Якутской интеллигенции / Алексей Кулаковский. – Москва : Арт-Флекс, 2002. - 318, [1] с. : портр. [С. 44].
53. Кызласов, И. Л. Древняя письменность саяно-алтайских тюрков: Рассказы археолога / И. Л. Кызласов – Москва: Изд. фирма "Вост. лит.", 1994. - 97, [3] с. - [С. 67].
54. Кыргыз, З. К. Тувинское горловое пение: Этномузыковед. исслед. / З. К. Кыргыз; отв. ред. И.В. Мациевский; М-во культуры и кино Респ. Тыва, Междунар. науч. центр "ХӨӨМЕЙ" – Новосибирск: Наука, 2002 (Новосибирск: Сиб. изд-во "Наука"). - 234, [1] с.

55. Ларионова, А. С. Дэгэрэн ырыа. Песенная лирика якутов: монография / А. С. Ларионова; отв. ред. Г. Г. Алексеева; Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманитар. исслед. – Новосибирск: Наука, 2000. - 151, [1] с., [1] л. карт.
56. Леви-Стросс, К. От мёда к пеплу / К. Леви-Стросс – Москва; Санкт-Петербург: Университет. кн., 2000. – Т. 2. - 442 с. – (Книга света).
57. Леви-Стросс, К. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс – Москва; Санкт-Петербург: Университет. кн., 1999. – Т. 1. – 406 с. – (Книга света).
58. Ленские волны : ежем. лит.-полит., прогрессив. журн. / [ред.-изд. Е. Г. Олейникова] – Якутск : тип. А.К. Новокрещенова, 1913-1916. 1913, № 2. - 24 стб., [1] с.
59. Лорд, А. Б. Сказитель / А. Б. Лорд – Москва: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1994. - 368 с. - (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
60. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев – Москва: Изд-во автора, 1930. - 268 с.
61. Лосев, А. Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинении Дионисия Ареопагита. С приложением перевода трактата «О Божественных именах» / А. Ф. Лосев; подг. текста и общ. ред. А. А. Тахо-Годи – Санкт-Петербург: Изд-тво Олега Абышко; Университет. кн., 2009. - 224 с. - (Философско-богословские сочинения).
62. Лосев, А. Ф. Философия имени: [уабрано по тексту А Ф Лосев. Из ранних произведений] / А. Ф. Лосев – Москва: Изд-во Правда, 1990. - 269 с.
63. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трех томах / Ю. М. Лотман – Таллинн : Александра, 1992. - Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – 479 с.
64. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман – Санкт-Петербург : Искусство – Санкт-Петербург, 2010. – 704 с.

65. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман – Санкт-Петербург : Гуманит. агентство «Академический проект», 2002. – 551 с. - URL: https://xxcentury.philol.msu.ru/wp-content/uploads/2020/11/Lotman_Yu_M__Stati_po_semiotike_kultury_i_iskusstva_pdf.pdf (дата обращения: 09.02.2021).

66. Лотман, Ю. М. Статьи по типологии культуры / Ю. М. Лотман – Тарту : Изд-во Тарт. ун-та, 1973. – 95 с.

67. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман – Москва: Искусство, 1970. – 387 с.

68. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста Ю. М. Лотман – Санкт-Петербург: Азбука, печ. 2015. - 701, [1] с. – [С. 29].

69. Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа: [сборник]. – Москва: Гнозис, 1994. - 547 с.

70. Лукина А.Г. Традиционные танцы саха: Идеи, образы, лексика. – Новосибирск : Наука, 2004. - 354, [2] с., [2] л.

71. Маадай Хара: алтаай баатырдыы эпоһа / Российской Федерация ЮНЕСКО дьыалаларыгар комиссията [и др.]; алтаай омук каайчыта (сэһэнньитэ) Калкин А. Г. айымньытын фольклорист Суразаков С. С. суруйууга, нууччалыы тылбааһа; М. К. Аммосов, Васильева А. А., Винокурова М. С. [уо.д.а.]; [хомуян онорооччу: Жирков А. Н.] – Дьокуускай: Бичик, 2017. - 305, [2] с.

72. Майзина, А. Н. Семантическое поле цветообозначений алтайского языка в сопоставлении с монгольским языком: автореф. канд. филолог. наук / А. Н. Майзина – Новосибирск, 2006. - URL <https://cheloveknauka.com/v/154167/a/?#?page=1> (дата обращения: 15.06.2023).

73. Миддендорф, А. Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. Север и Восток Сибири в естественно-историческом отношении : В 2-х ч. Ч. 1-2 : [пер. с нем. / соч.] А. Миддендорфа. – Санкт- Петербург : Тип. Акад. наук, 1869. - Ч. 2, отд. 5: [Сибирская фауна]. - [3], IV, 310 с.

74. Морозова Г.В. Пластическая культура актера. – Москва : Изд-во ГИТИС, 1999. – 316 с.
75. Мостахов, С. Е. Русские путешественники-исследователи Якутии (XVII-начало XX в.) / С. Е. Мостахов ; [отв. ред. д. геогр. н. В. А. Есаков ; худож. Ф. Ф. Федоров]. – Якутск : Якут. книж. изд-во, 1982. - 190, [1] с.
76. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства : [пер. с чеш.] / Ян Мукаржовский ; [вступ. ст. Ю. М. Лотмана, с. 8-32 ; коммент. Ю. М. Лотмана, О. М. Малевича] – Москва : Искусство, 1994. - 605, [1] с.
77. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. – Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984. - 312 с.
78. Неклюдов, С. Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный / С. Ю. ; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Центр типологии и семиотики фольклора [и др.]. – Москва : Индрик, 2019. - 590 с.
79. Норман, Б. Ю. Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков): курс лекций / Б. Ю. Норман – Минск: [б. и.], 2009. – 183 с.
80. Носов, М. М. Одежда и украшения якутов XVII-XX вв. / М. М. Носов – Якутск : Студия "TTL" : ЯНЦ СО РАН, 2010. - 93 с.
81. Нюргун Боотур Стремительный = Дьүлүруйар Ньүргун Боотур / текст К. Г. Оросина; ред. текста, пер., коммент. [и вступ. ст.] Г. У. Эргиса – Якутск: Госиздат ЯАССР, 1947. - 409, [1] с.
82. Нюргун Боотур Стремительный. Якутский героический эпос / ст. и ком. И. В. Пухова] - Изд. 2-е. – Якутск: Якутское книжное издательство, 1982. - 429, [3] с.
83. Образцов, С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов – Москва : Искусство, 1957. - 376 с.

84. Ойунский, П. А. Сочинения: в 7 т-х / П. А. Ойунский – Якутск: Якут. книж. изд-во, 1959. – Т.4. 280 с.
85. Окладников, А. П. История Сибири. С древнейших времен до наших дней : в 5-ти томах / А. П. Окладников – Ленинград : Изд-во «Наука». Ленинград. отд-ние, 1968. – Т. 1. - 456 с.
86. Оконешников, Е. И. Э.К. Пекарский как лексикограф / Е. И. Оконешников; отв. ред. к. филол. н. П. А. Слепцов; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Якут. фил., Ин-т яз., лит. и истории – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1982. - 140, [3] с.
87. Оконешников, Е. И. Якутский феномен Эдуарда Карловича Пекарского: к 150-летию со дня рождения / Е. И. Оконешников ; [отв. ред. д. филол. н. И. Е. Алексеев] ; М-во науки и проф. образования РС (Я), Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов Севера – Якутск : ИГИИПМНС СО РАН, 2008. - 155 с.
88. Олонхо в театральном искусстве : I республиканская научно-практическая конференция (тезисы и материалы), 29 марта 2006 г. / [отв. ред. У. А. Винокурова] – Якутск : АГИКиИ, 2006. - 186 с., [1] л. цв. ил. : ил., табл.
89. Охлопков, В. Е. История политической ссылки в Якутии: [монография] / В. Е. Охлопков, к.и.н.; [отв. ред. проф., д. и. н. А. Ф. Смирнов] - Якутск: Якут. книж. изд-во, 1982. - Кн. 1: (1825-1895). - 446, [1] с.
90. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова – Москва : Прогресс, 1991. - 480, [1] с.
91. Петровская Е. Теория образа. – М.: РГГУ, 2010. - 281 с
92. Попова, Г.С. – Санаайа Эпос олонхо в культуре саха : монография / Г.С. Попова-Санаайа; [отв. ред. Ю.П. Борисов]; Мин-во науки и высш.обр. РФ, Северо-Восточный федер. ун-т М.К. Аммосова, Научно-исслед. ин-т Олонхо – Якутск : Издательский дом – СВФУ, 2022. – 392 с.
93. Потанин, Г. Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе / Г. Н. Потанин – Москва: Геогр. отд. Имп. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, 1899. - X, 893, [2] с.

94. Потанин, Г. Н. Областная тенденция в Сибири / Г. Потанин - Томск : паров. тип.-лит. Сиб. т-ва печ. дела, 1907. - [2], 64 с.
95. Потапов Л. П. Очерки по истории алтайцев / Акад. наук СССР. Ин-т этнографии им. Миклухо-Маклая. - [2-е изд., доп.]. – Москва; Ленинград: Изд-во Акад. Наук СССР, 1953. - 444 с.
96. Потапов, Л. П. Очерки народного быта тувинцев / Л. П. Потапов; АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Тувин. науч.-исслед. ин-т яз., литературы и истории – Москва: Наука, 1969. - 402 с.
97. Потапов, Л. П. Очерки народного быта тувинцев / Л. П. Потапов; АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Тувин. науч.-исслед. ин-т яз., литературы и истории – Москва: Наука, 1969. - 402 с.
98. Почепцов, Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года / Георгий Почепцов – Москва: Лабиринт, 1998. - 333 с.
99. Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. / Вторая половина XIX – начало XX в. / Сборник статей. Отв. ред. И.С. Вдовин. – Л.: «Наука», Ленигр.отд-ние, 1976. 333 с. / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая / Библиогр.в подстроч.примеч. 22 см.
100. Программа Якутского трудового союза федералистов / Якутский трудовой союз федералистов – Якутск: Якутская областная типография, [1918?]. - 6 с.
101. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки : собр. тр. / В. Я. Пропп - Москва : Лабиринт, 1998. - 512 с.
102. Пропп, В. Я. Русский героический эпос. (Собрание трудов В. Я. Проппа) / В. Я. Пропп; ком. ст. Н. А. Криничной; сост. и ред. С. П. Бушкевич – Москва: Изд-во "Лабиринт", 1999. - 640 с.
103. Пухов, И. В. Алтайский народный героический эпос / И. В. Пухов // Маадай Хара=Маадай Кара: алтаай баатырдыы эпоһа / сост. А. Н. Жирков. – Якутск: Бичик, 2017. – С. 26-34.

104. Пухов, И. В. Героический эпос алтае-саянских народов и якутские олонхо / И. В. Пухов ; [послесл. и коммент. к. филол. н. В. М. Никифорова] ; Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманитар. исслед., Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького - Якутск : Изд-во СО РАН, Якут. фил., 2004. - 326, [1] с. : портр.

105. Пухов, И. В. Олонхо – древний эпос якутов = Olonkho - the ancient yakut epic / И. В. Пухов; [редкол.: В. Н. Иванов, д.и.н. (отв. ред.), А. А. Находкина. к.ф.н., Н. А. Николаева]; М-во образования и науки Рос. Федерации, ФГАОУ ВПО "Сев.-Вост. федер. ун-т им. М. К. Аммосова", Науч.-исслед. ин-т Олонхо. – Якутск [Сайдам], 2013. - 46, [1] с.

106. Пухов, И. В. От фольклора к литературе : статьи о фольклоре и литературе / И. В. Пухов ; [редактор В. В. Тищенко] – Якутск : Якутское книжное издательство, 1980. - 126, [2] с.

107. Пухов, И. В. Якутский героический эпос - олонхо : публ., пер., теория, типология : избр. ст. / И. В. Пухов ; [редкол.: д. ист. н. В. Н. Иванов (отв. ред), к. филол. н. С. Д. Мухоплева, к. филол. н. В. М. Никифоров] ; Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманитар. исслед. – Якутск : Изд-во СО РАН, Якут. фил., 2004. - 207 с.

108. Пухов, И. В. Якутский героический эпос олонхо : Основные образы / И. В. Пухов – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. - 256 с.

109. Радлов, В. В. Из Сибири : Страницы дневника : [пер. с нем.] / В. В. Радлов ; [примеч. и послесл., с. 640-682, С. И. Вайнштейна; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая] – Москва : Наука, 1989. - 749 с.

110. Радлов, В. В. Сибирские древности / [сочинения] В. В. Радлова – Санкт-Петербург : Типография Главного Управления Уделов, 1902. - Т. 2, вып. 1: с 6-ю таблицами и 11-ю рисунками.

111. Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX - начале XX века / отв. ред. д-ра ист. наук Л. П. Потапов и С. В. Иванов – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. - 299 с., 3 л. ил.

112. Рифтин Б. Л. От мифа к роману : Эволюция изображения персонажа в кит. лит – Москва : Наука, 1979. - 360 с.
113. Рифтин, Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае : (Устные и книжные версии "Троецарствия") / Б. Л. Рифтин ; ред. кол.: Д. А. Ольдерогге (пред.) [и др.] – Москва : [Наука], 1970. - 482 с.
114. Романова, Е. Р. Якутский праздник Ысыах : Истоки и представления / Е. Р. Романова ; отв. ред. Ю.Б. Симченко ; Рос. АН, Сиб. отделение, Якут. ин-т яз., лит. и истории – Новосибирск : Наука. Сиб. изд. фирма, 1994. – 159 с.
115. Сагалаев, А.М. Мифология и верования алтайцев : Центрально-азиатские влияния / А. М. Сагалаев ; [ответственный редактор: к. ист. н. И. Н. Гемуев] ; Академия наук СССР, Сибирское отделение, Институт истории, филологии и философии – Новосибирск : Наука, Сибирское отделение, 1984. - 119, [2] с.
116. Сатлаев, Ф. Кумандинцы: историко-этнографический очерк XIX – первой четверти XX века. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного изд-ва, 1974. 198 с.
117. Семенова, Л. Н. Эпический мир олонхо: пространственная организация и сюжетики. – Санкт-Петербург : «Петербургское Востоковедение», 2006. – 232 с.
118. Семиотика: Антология / Сост. Ю .С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001 — 702 с.
119. Серова, С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра / С. А. Серова – Москва: Наука, 1979. - 224 с.
120. Сидоров, О. Г. Платон Ойунский. Пылающий камень Сата / О. Г. Сидоров; [авт. вступ. ст. Е. Борисов]. – Якутск: Бичик, 2017. - 255, [1] с.

121. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев; отв. ред. Е.К. Ромодановская – Москва: Яз. славян. культуры, 2004 (Великолук. гор. тип.). - 294 с.
122. Сиянбиль, М. Традиционный тувинский костюм: (История. Символика) / М.О. Сиянбиль, А.А. Сиянбиль – Кызыл: Перс. тип., 2000. - 71, [1] с.
123. Соенов, В. И. Ремесленные производства населения Алтая (II в. до н.э. - V в. н.э.) : / В. И. Соенов, Е. А. Константинова – Горно-Алтайск : Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования "Горно-Алтайский государственный университет", 2015. – 248 с.
124. Софронов, А. И. Айымньылар / Анемподист Софронов ; хомуян онордо В. Г. Семенова ; [редкол.: А. К. Акимов уо. д. а. ; тыллар быһаарылары онордулар: Г. В. Попов, М. П. Попова] – Дьокуускай : Бичик, 2005. - 442, [5] с.
125. Специфика фольклорных жанров : [сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; отв. ред. Б. П. Кирдан] – Москва : Наука, 1973. - 304 с.
126. Спешнев, Н. А. Китайская простонародная литература: Песен.-повествоват. жанры / Н. А. Спешнев; АН СССР, Ин-т востоковедения. – Москва: Наука, 1986 - 319, [1] с.: ил.
127. Степанов, Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Юрий Степанов - 2. изд., испр. и доп. – Москва : Акад. проект, 2001. - 989, [1] с.
128. Суразаков С.С. Алтайский героический эпос / С.С. Суразаков; Отв. ред. В.М. Гацак. – Москва: Наука, 1985. - 256 с. : ил., 1 л. портр.; 22 см.
129. Толковый словарь якутского языка = Саха тылын быһаарылаах тылдьыта / Акад. наук Респ. Саха (Якутия), Ин-т гуманитар. исслед. ; под общ. ред. П. А. Слепцова. – Новосибирск : Наука, 2004. - Т. 12: Буквы У, Ү = Т. 12 : У, Ү : около 3500 слов и фразеологизмов. - 2015. - 595, [2] с.
130. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири : пространство и время. Вещный мир / [Э. Л. Львова, И. В. Октябрьская, А. М.

Сагалаев, М. С. Усманова] ; отв. ред. И. Н. Гемуев ; АН СССР, Сиб. отд-ние, Ин-т истории, филологии и философии – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1988. - 224, [1] с.

131. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск: Наука. Сиб. отделение, 1990. – 200 с.

132. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. – Новосибирск: Наука. Сиб. отделение, 1989. – 243 с.

133. Трубецкой, Н. С. Европа и Евразия / Николай Трубецкой. - Москва : Алгоритм, 2014. - 301, [2] с. – URL: <http://gumilevica.kulichki.net/TNS/tns03.htm> (дата обращения: 03.06.2020).

134. Труды по знаковым системам : [продолжающееся издание] / УЗ Тарт.ГУ - Тарту: 1964-1992 (Вып. 1-25). – Тарту, 1992. – Вып. 25. - 158 с.

135. Тувинские героические сказания. Хунан-Кара. Боктуг-Кириш, Бора-Шэлей / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии ; сост., вступ. ст., подг. текста, подстрочный пер., коммент. и слов. С. М. Орус-оол – Новосибирск : Наука, Сиб. предприятие РАН, 1997. - 582, [2] с.

136. Уваровский, А. Я. Ахтылар = Воспоминания = Erinnerungen / А.Я. Уваровской ; [хомуян онордулар: Ю.И. Васильев, Л.В. Жожикова ; Сахалыыттан немецтии тылб. О.Н. Бетлингк ; Немецтииттэн нууччалыы тылб. В.И. Рассадин ; Нууччалыы тылб. редакциялаата Е.И. Коркина]. – Дьокуускай : Бичик, 2003. - 204, [4] с.

137. Уткин, К. Д. Культура народа саха: этнофилософский аспект / К. Д. Уткин ; Якутский государственный университет им. М. К. Аммосова, Кафедра культуры и искусства, Кафедра культурологии – Якутск : Бичик, 1998. - 366 с.

138. Федоров В.В. Военно дело якутов. – Якутск: Нац. кн. изд-во "Бичик", 1995. - 217,[2] с. 21 см.

139. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству. – Москва, 1996. – С.199-215

140. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; подгот. текста, общ. ред. [и послесл., с. 421-445] Н. В. Брагинской. – Москва : Лабиринт, 1997. - 445, [3] с., [С. 201].
141. Чусовская, В. А. Путь к театру олонхо: творчество режиссера Андрея Борисова / В. А. Чусовская; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. – Якутск: Бичик, 2005. - 191 с.
142. Чусовская, В. А. Якутский театр Олонхо - классический театр народа саха / В. А. Чусовская; М-во культуры РФ, Аркт. гос. ин-т искусств и культуры, М-во культуры и духов. развития РС (Я), Театр Олонхо. – Новосибирск: Наука, 2013. - 177, [3] с.
143. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6-ти т. Т. 2 / Сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. – Москва: Искусство, 1964. - 567 с., 13 л. ил.
144. Экман, П. Психология эмоций : я знаю что ты чувствуешь / Пол Экман ; [пер. с англ. В. Кузин]. - 2-е изд. – Москва [и др.] : Питер, 2013. - 333 с., [С. 161].
145. Экман, П. Узнай лжеца по выражению лица : книга-тренажер : [пер. с англ.] / Пол Экман, Уоллес Фризен. – Москва [и др.] : Питер, 2010. - 268, [1] с., [С. 115] - (Серия «Сам себе психолог»).
146. Эргис, Г. У. Очерки по якутскому фольклору / АН СССР Сиб. отд-ние. Якут. филиал. Ин-т языка, литературы и истории. – Москва : Наука, 1974. - 402 с.
147. Эспань, М. История цивилизаций как культурный трансфер / Мишель Эспань ; [пер. с французского М. Е. Балакирева и др.]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. - 811, [1] с.
148. Этнографический сборник, издаваемый Имп. Русским географическим обществом / ред Г. Н. Потанин. – Санкт-Петербург, 1864. - Вып. 1. - 764 с. разд. паг., 1 карт.
149. Ядринцев, Н. М. Сибирь, как колония в географическом, этнографическом и историческом отношении / Н. М. Ядринцев - 2-е изд.,

испр. и доп., ил. 16 сибирск. видами и типами. – Санкт-Петербург: И. М. Сибиряков, 1892. - XVI, 720 с.

150. Ястремский, С. В. Образцы народной литературы якутов = *Fragments choisis du folklore Iakoute* / С. В. Ястремский; [ред. В. Л. Комаров]. – Ленинград: Изд-во Академии Наук СССР, 1929. - 226 с.

151. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе. В. Шеворошкина; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. – Ф. Успенский. Москва: Гнозис, 1996. – 248 с.

152. Яковлев, В. Ф. Сэргэ: (коновязь) / В. Ф. Яковлев; Научно-методический центр народного творчества Министерства культуры Республики Саха (Якутия). – Якутск: Ситим, 1993. - Ч. 2. - 78 с.

Диссертации

153. Стрекаловская, З. А. Современные культурные практики сохранения олонхо : дис. канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / З. А. Стрекаловская – Якутск, 2020. - URL [Dissertaciya_Strekalovskaya_Z.A.pdf](#) (дата обращения: 06.10.2021).

154. Сатанар, М. Т. Эпическая модель мира в якутском олонхо : структура и семантика : дис. канд. филолог. наук : 10.01.09 / Сатанар М. Т. [Место защиты: ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»]. - Якутск, 2020. - 192 с.

Авторефераты диссертаций

155. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера) : автореф. дис. на канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Б. Будаева – Москва, 2011. – 29 с. - URL: <https://www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/budaeva1.pdf> (дата обращения: 01.03.2021).

156. Горохов С. Н. История интеллигенции в Якутии /1917-1925/ : автореф. дис. канд. ист. наук : спец. 07571 / С. Н. Горохов ; М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР, Том. гос. ун-т им. В.В. Куйбышева. – Томск : [б. и.], 1970. - 19, [1] с.

157. Кардашевский, Г. Р. Досоветская драматургия А. И. Софронова : автореф. дис. канд. филолог. наук. : (10.01.03) / Г. Р. Кардашевский ; Якут. гос. ун-т. Якут. филиал науч.-исслед. ин-та нац. школ. – Якутск : [б. и.], 1975. - 23 с.

Электронные ресурсы

158. Гудова, М. Ю. Концепт «культурный код»: уровни значения / М. Ю. Гудова, Ю. Мэнмэн // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2022. - № 4. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-kulturnyy-kod-urovni-znacheniya> (дата обращения: 06.06.2023).

159. Данилова, Н. К. "Дом – мир женщин": сакральные женские образы и феминная символика в жизненном пространстве народа саха / Н. К. Данилова // Человек и культура. - 2019. - № 3. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dom-mir-zhenschiny-sakralnye-zhenskie-obrazy-i-feminnaaya-simvolika-v-zhiznennom-prostranstve-naroda-saha> (дата обращения: 06.06.2022).

160. Иконникова, С. Н. История культурологии: учебник для вузов / С. Н. Иконникова — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 416 с. — (Высшее образование). - Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/514095> (дата обращения: 10.06.2024).

161. Макаров С.С. К прагматике героического эпоса на современном этапе: якутские олонхо//Studia Litterarum. 2008.№ 4. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-pragmatike-geroicheskogo-eposa-na-sovremennom-etape-yakutskie-olonho> (дата обращения: 18.08.2024).

162. Мартынов В. Пластика как средство театральной выразительности. [Электронный ресурс] URL: <https://proza.ru/2020/09/03/13> (дата обращения: 24.08.2024).

163. Попова, Г. С. Возможность межкультурного диалога посредством универсальных символов эпоса олонхо / Г. С. Попова - Текст : электронный // Культура и текст. – 2021. – № 1(44). – С. 276-288. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44815630> (дата обращения: 26.08.2023).

164. Попова Г.С. Ренессанс традиционного эпического наследия саха//Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 1 (3). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/renessans-traditsionnogo-epicheskogo-naslediya-saha> (дата обращения: 18.08.2024).

165. Романова Е.Н., Никифорова В.С. Эпическое наследие народа саха в XX веке: «Советский эксперимент»// Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. № 3. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/epicheskoe-nasledie-naroda-saha-v-hh-veke-sovetskiy-eksperiment> (дата обращения: 18.08.2024).

166. Радлов, В. В. Труды по фольклору. классические исследования / В. В. Радлов, Ч. Ч. Валиханов, Г. Н. Потанин – Алматы, 2013. – Т. 12. - URL: <https://kitap.kz/book/ch-ch-valixanov-v-v-radlov-g-n-potantin-trudy-po-folkloru-klassicheskie-issledovaniya-tom-12> (дата обращения: 12.02.2023).

167. Семиотика театра // Studfile : [сайт]. - URL <https://studfile.net/preview/6440341/page:15/> (дата обращения: 30.07.2023).

168. Словарь якутского языка : [Sakhatyla : сайт] - URL <https://sakhatyla.ru/translate?q=хара> (дата обращения: 08.07.2023).

169. Соенов, В. И. История Алтая (с древнейших времен до V в. н.э.) : учеб. пособие / В. И. Соенов, С. В. Трифанова - Горно-Алтайск : ГАГУ, 2013.

–

URL:https://www.academia.edu/attachments/36828647/download_file?st=MTcxN

zY3NTY3OSwxODguMTYyLjI1NC4yMzY%3D&s=swp-splash-paper-cover
(дата обращения: 20.07.2023).

170. Спектакль «Кыыс Дэбилийэ». – Изображение (движущееся ; двухмерное) : электронные // YouTube : [офиц. видеохостинг]. – URL: <https://youtu.be/NNtdw01G6Nw> (дата обращения: 26.08.2023).

171. Спектакль «Кюн Эрили». – Изображение (движущееся ; двухмерное) : электронные // YouTube : [офиц. видеохостинг]. - URL: <https://youtu.be/VGQlAm-PbwU> (дата обращения: 27.08.2023).

172. Спектакль «Удаганки». - URL: <https://yandex.ru/video/preview/9575134462808507705> (дата обращения: 26.08.2023).

173. Спектакль «Улуу Даарын» : [премьера] / опубл. Мария Маркова. – Изображение (движущееся ; двухмерное) : электронные // YouTube : [офиц. видеохостинг]. – 3 марта 2022 г. - URL: <https://youtu.be/vwZBAI2PUvs> (дата обращения: 26.08.2023).

174. Спектакль «Песнь летящей стрелы»: [премьера] – Изображение (движущееся; двухмерное): электронные // YouTube: [офиц. видеохостинг]. – 23 мая 2023 г. URL: <https://youtu.be/wiaJQthNs8w> (дата обращения: 08.08.2023).

Статьи

175. Айыжы, Е. В. Обряды и обычаи, связанные с беременностью женщины, у народов Саяно-Алтая (на примере тувинцев и хакасов) / Е. В. Айыжы, А. В. Чалбак // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2015. – Т. 8, № 3. – С. 84-92.

176. Арсеньев, В. Р. Базовые понятия этнософии. Подступы к формированию мировоззренческой альтернативы / В. Р. Арсеньев // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). - 2008. - № 1. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bazovye-ponyatiya-etnosofii-podstupy-k->

formirovaniyu-mirovozzrencheskoj-alternativy/viewer (дата обращения: 13.08.2023).

177. Арсеньев, В. Р. Манифест этнософии / В. Р. Арсеньев // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). - 2006. - № 1. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/manifest-etnosofii/viewer> (дата обращения: 14.08.2023).

178. Баранмаа, А. Д.-Б. Вопросы изучения напевов тувинских сказок и героических сказаний / Аясмаа Данзы-Белековна Баранмаа // Сборник научных статей «Всероссийский конгресс фольклористов». - 2020. - № 3. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-izucheniya-napevov-tuvinskih-skazok-i-geroicheskikh-skazaniy> (дата обращения: 01.06.2023).

179. Винокуров, В. В. Иччи (духи-хозяева) в якутском героическом эпосе олонхо / В. В. Винокуров // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова: Серия Эпосоведение. – 2017. - № 3 (07). – С. 38-51. - URL <https://cyberleninka.ru/article/n/ichchi-duhi-hozyaeva-v-yakutskom-geroicheskom-epose-olonho> (дата обращения: 08.07.2023).

180. Волкова, Е. А. Современная отечественная историография этнософии / Е. А. Волкова // Гуманитарный акцент. - 2022. - № 3. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-otechestvennaya-istoriografiya-etnosofii> (дата обращения: 13.08.2023).

181. Габышева, Л. Л. Номинации частей якутского традиционного жилища: языковые и мифологические структуры / Л. Л. Габышева // Филология: научные исследования. - 2019. № 6. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nominatsii-chastej-yakutskogo-traditsionnogo-zhilischa-yazykovye-i-mifologicheskie-struktury> (дата обращения: 01.02.2024).

182. Гоголева, М. Т. Олонхо и тувинские героические сказания / М. Т. Гоголева // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. – 2014. – Т. 11, № 4. – С. 61-69.

183. Дроздин А. Б. Уровни владения телом в искусстве драматического актера / А. Б. Дроздин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. -

2019. - № 4. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/urovni-vladeniya-telom-v-iskusstve-dramaticheskogo-aktera> (дата обращения: 14.11.2022).

184. Дубровский, Д. В. Семантика полукруга в обрядности кочевников Центральной Азии и Сибири / Д. В. Дубровский // Антропология. – 2002. – Вып. 2. – С. 23-42. – URL: https://eusp.org/sites/default/files/archive/et_dep/sborniki/afl2/23_42.pdf (дата обращения: 14.11.2022).

185. Дырхеева, Г. А. Белый цвет в традиционном мировоззрении тувинцев и бурят: семантика и ассоциативный тезаурус / Г. А. Дырхеева, Ч. С. Цыбенова // Монголоведение (Монгол судлал). – 2022. – Т. 14, № 3. – С. 634-648. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50054197> (дата обращения: 07.07.2023).

186. Екеева, Э. В. Особенности национальной одежды алтайцев / Э. В. Екеева, Н. В. Екеев // Oriental Studies. – 2021. – Т. 14, № 1. – С. 103-114. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-natsionalnoy-odezhdy-altaytsev> (дата обращения: 25.06.2023).

187. Зыков, Ф. М. Происхождение сэргэ / Ф. М. Зыков // Полярная звезда. - 1974. - № 5. - С.119-123.

188. Иванов, В. Н. Вклад советских исследователей в научное изучение якутского героического эпоса олонхо / В. Н. Иванов, А. Ф. Корякина, Л. Н. Герасимова // Российский гуманитарный журнал. – 2017. – Т. 6, № 6. – С. 468-476. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vklad-sovetskih-issledovateley-v-nauchnoe-izuchenie-yakutskogo-geroicheskogo-eposa-olonho> (дата обращения: 15.08.2023).

189. Извекова, Т. Ф. Лексико-семантические особенности свадебных обрядов в алтайском языке / Т. Ф. Извекова // Язык. Словесность. Культура. – 2012. – № 4. – URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1689191059&tld=ru&lang=ru&name=7-izvekova.pdf&text=Извекова%20Т.Ф.%20Лексико-семантические особенности свадебных обрядов> (дата обращения: 13.07.2023).

190. Илова, Е. В. Сущностные характеристики театрального знака / Е. В. Илова, А. В. Олянич // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 6 (69). – С. 137-139. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnostnye-harakteristiki-teatralnogo-znaka> (дата обращения: 20.07.2023).

191. Кичекова, Б. Ю. Отражение традиционного мировоззрения алтайцев в национальной одежде / Б. Ю. Кичекова // Народы и религии Евразии. - 2008. - № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-traditsinnogo-mirovozzreniya-altaytsev-v-natsionalnoy-odezhde> (дата обращения: 26.06.2023).

192. Кожевников, Н. Н. Семиотические системы в якутском героическом эпосе олонхо / Н. Н. Кожевников, В. С. Данилова // Эпосоведение. - 2018. - № 2 (10). - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskie-sistemy-v-yakutskom-geroicheskom-epose-olonho/viewer> (дата обращения: 23.08.2023).

193. Котов, В. Г. Женское божество Умай/Хумай: сравнительная характеристика / В. Г. Котов // Известия Алтайского государственного университета. – 2010. – № 4-2 (68). – С. 111-114.

194. Кошкендей, И. М. Лексема кара в текстах тувинских народных песен и припевок / И. М. Кошкендей // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 3 (82). – С. 433-434.

195. Крейдлин, Г. Е. Внутриязыковая типология невербальных единиц: бытовые поклоны / Г. Е. Крейдлин, Е. Б. Морозова // Вопросы языкознания. – 2004. – № 4. – С. 34-47. – URL: <https://vja.ruslang.ru/ru/archive/2004-4/34-47> (дата обращения: 11.08.2023).

196. Ларионова, А. С. Специфика музыки традиционного жанра поэмы-тойука народа саха / А. С. Ларионова // Культура и цивилизация. - 2018. - Т. 8, N 5А. - С. 97-104.- URL: <https://new.nlrs.ru/open/89130> (дата обращения: 11.08.2023).

197. Лотман, Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам: сб. ст. – Тарту, 1969. - С. 460-477.
198. Лукина, А. Г. Круговой танец осуохай: идеи, образы, символы / А. Г. Лукина // Вестник Северо-Восточного федерального университета. - 2006. - № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krugovoy-tanets-osuohay-idei-obrazy-simvoly> (дата обращения: 06.06.2023).
199. Ляпкина, Т. Ф. Н.М. Ядринцев о проблемах культурного влияния / Т. Ф. Ляпкина // Областническая тенденция в русской философской и общественной мысли: к 150-летию сибирского областничества / отв. ред. А.В. Малинов. – Санкт-Петербург, 2010. - С. 89. - URL: <https://philhist.spbu.ru/images/books/Oblastniki.pdf> (дата обращения: 15.02.2023).
200. Ляпкина Т.Ф., Маркова М.М. Этнософия саха в современных культурных практиках ревитализации олонхо // «Дальневосточные пропилеи»: Материалы международной научной конференции, ДВФУ, 16-18 апреля 2024 г. – Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2024. С.272-279.
201. Майны, Ш. Б. Тувинский костюм: традиции и современность / Ш. Б. Майны, М. С. Кухта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 36. – С. 232-242.
202. Малинов, А. В. На пути к этнософии / А. В. Малинов // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. – 2013 – № 4 (184). – С. 155.
203. Малинов, А. В. Этнософская утопия "алтайской философии" / А. В. Малинов // Вече. – 2013. – № 25. – С. 123-138. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21062665> (дата обращения: 14.08.2023).
204. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910—1912 гг. по поручению Русского Комитета

для изучения Средней и Восточной Азии // Сб. МАЭ. — Ленинград, 1924. — Т. 4, вып. 2. — 152 с.

205. Ооржак, С. Я. духовно-нравственная сущность тувинского горлового пения (хоомея) / С. Я. Ооржак, Е. С. Уйнукоол // Евразийский союз ученых. — 2015. — № 1-4(18). — С. 64-67.

206. Попова, Г. С. Национально-культурная семантика и семиотическая интерпретация якутской лексемы Илгэ (на материале текстов олонхо) / Г. С. Попова, И. А. Данилов // Российский гуманитарный журнал. — 2021. — Т. 10, № 6. — С. 461-469.

207. Потапов, Л. П. Героический эпос алтайцев / Л. П. Потапов // Советская этнография. — 1949. - № 1. — С. 25-27.

208. Потапов, Л. П. Умай - божество древних тюрков в свете этнографических данных / Л. П. Потапов // Тюркологический сборник. — Москва, 1973. — С. 265-328.

209. Розин, В. М. Пластическая культура: подход к изучению и основные характеристики / В. М. Розин. // Культура и искусство — 2022. — № 11. — С. 30- 41.

210. Розин, В. М. Трансформация театра: античный и новоевропейский театр, режиссерский театр XX столетия, театр "социальных перемен" / В. М. Розин // Культура и искусство. — 2022. — № 7. — С. 96-114.

211. Саввинова, Г. Е. Архетипические элементы в образе "Родины" в якутском олонхо / Г. Е. Саввинова // Олонхо в мировом эпическом пространстве: наследие П.А. Ойунского: материалы Междунар. конф., Якутск, 27–28 сент. 2018 г. — Якутск, 2018. — С. 116-118.

212. Сарбашева, С. Б. Образ змеи в сказаниях алтайцев: улу 'змий-дракон', кер-јутпа 'гнедое глотало', јеек-јылан 'змий-пожиратель', јылан 'змея', монгыс 'чудовище-богатырь', Абрам-моос / С. Б. Сарбашева // Nomadic Civilization: Historical Research. — 2021. — Т. 1, № 4. — С. 118-129. - URL <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zmei-v-skazaniyah-altaytsev-ulu-zmiy->

drakon-ker-jutpa-gnedoe-glotalo-jeek-jylan-zmiy-pozhiratel-jylan-zmeya-mo-ys-chudovische (дата обращения: 11.07.2023).

213. Сатанар М. Т. Коды в миромоделировании тувинского и якутского эпических сказаний / М. Т. Сатанар. - DOI: <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.1.14.//> Новые исследования Тувы. – 2022. - № 1. - С. 211-224.

214. Сатанар, М. Т. К семиотической интерпретации мифологического образа древа Аал Луук мас в эпосе олонхо / М. Т. Сатанар // Oriental Studies. – 2020. – Т. 13, № 4. – С. 1135-1154. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-semioticheskoy-interpretatsii-mifologicheskogo-obraza-dreva-aal-luuk-mas-v-epose-olonho>. (дата обращения: 25.08.2023).

215. Сатанар, М. Т. Мифопоэтические представления олонхо в контексте физической картины мира / М. Т. Сатанар, В. В. Илларионов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7-2(73). – С. 158-162. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskie-predstavleniya-olonho-v-kontekste-fizicheskoy-kartiny-mira/viewer> (дата обращения: 23.08.2023).

216. Сатанар, М. Т. Семантические оппозиции зачина в якутском олонхо "Строптивый Кулун Куллустуур" / М. Т. Сатанар // Эпосоведение. – 2022. – № 1(25). – С. 79-94. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semanticheskie-oppozitsii-zachina-v-yakutskom-olonho-stroptivuuy-kulun-kullustuur> (дата обращения: 20.08.2023).

217. Сатанар, М. Т. Экспликация некоторых кодов мифологической системы якутского эпоса олонхо (к постановке вопроса о фольклорном времени и пространстве) / М. Т. Сатанар // Научный диалог. – 2020. – № 6. – С. 302-319. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksplikatsiya-nekotoryh-kodov-mifologicheskoy-sistemy-yakutskogo-eposa-olonho-k-postanovke-voprosa-o-folklornom-vremeni-i/viewer> (дата обращения: 25.08.2023).

218. Сумба, Р. П. Тувинские божества и демоны в буддизме / Р. П. Сумба, С. М. Ооржак // Современные этнические процессы на территории

Центральной Азии: проблемы и перспективы : сб. материалов II Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 25-летию со дня образования ист. фак. Тувин. гос. ун-а, Кызыл, 17–18 окт. 2019 г. – Кызыл, 2019. – С. 173-178.

219. Тадышева, Н. О. Свадебная обрядность народов Саяно-Алтая: общее и особенное / Н. О. Тадышева // Вестник Томского государственного университета. История. - 2015. - № 6 (38). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svadebnaya-obryadnost-narodov-sayano-altaya-obshchee-i-osobennoe> (дата обращения: 07.06.2023).

220. Тарасова, А. С. Кожаные и волочные аппликации в скифско-сакское время (по материалам пазырыкской культуры Алтая) / А. С. Тарасова; науч. рук. А. А. Тишкин // Молодёжь и наука: сб. материалов VIII Всерос. науч.-техн. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных, посвящ. 155-летию со дня рожд. К. Э. Циолковского. – Красноярск, 2012. – URL: <http://elib.sfu-kras.ru/bitstream/handle/2311/8107/s034-073.pdf?sequence=1> (дата обращения: 07.08.2023).

221. Толстой, Н. И. Из «грамматики» славянских обрядов / Н. И. Толстой // Типология культуры. Взаимное воздействие культур. [Ученые записки Тартуского гос. ун-та. - Тарту, 1982. - Вып. 576. - С. 57–71.

222. Точилкина, А. С. Театр в жизни современного города: концептуальное осмысление понятий "театральная культура" и "театральная среда" / А. С. Точилкина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 3(43). – С. 60-67. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-v-zhizni-sovremennogo-goroda-kontseptualnoe-osmyslenie-ponyatiy-teatralnaya-kultura-i-teatralnaya-sreda> (дата обращения: 01.02.2021).

223. Фан, Л. Концепции пространства и времени в Древнем Китае и современной космологии / Фан Личжи, Юань Чжоу // Моделирование времени в естествознании и гуманитарных науках: философский и теоретический аспекты: сб. научн. тр. / под ред. В.С. Чуракова (серия "Библиотека времени". Вып.12). - Новочеркасск, 2015. - С. 111-113.

224. Хертек, Л. К. Концепт "мать" в тувинских героических сказаниях / Л. К. Хертек // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 6(55). – С. 341-345 // URL <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-mat-v-tuvinskih-geroicheskikh-skazaniyah> (дата обращения: 07.07.2023).

225. Цесюлевич, В. Л. Головной убор в женском Алтайском национальном костюме / В. Л. Цесюлевич // Культурное наследие Сибири. – 2015. – № 18. – С. 183-187. - URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24932995> (дата обращения: 01.02.2024).

226. Чарышова, М. Ю. Символика традиционного свадебного обряда алтай-кижи / М. Ю. Чарышова // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. – 2019. - № 36. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-traditsionnogo-svadebnogo-obryada-altay-kizhi> (дата обращения: 15.02.2023).

227. Янутш, О. А. Этнософия как способ (ре)конструирования «традиционных» ценностей / О. А. Янутш // Глобальный конфликт и контуры нового мирового порядка: XX Междунар. Лихачев. науч. чт., Санкт-Петербург, 09–10 июня 2022 г. – Санкт-Петербург, 2022. – С. 311-312.
