

---

---

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения

---

---

# MONGOLICA-VIII

посвящен 190-летию Азиатского музея — Института восточных рукописей РАН  
(СПбФ ИВ РАН)

*Составитель и автор предисловия И. В. Кульганек*



St. Petersburg  
2008

---

---

УДК 951.93  
ББК ТЗ(5Мо)

Редакционная коллегия:  
*И. В. Кульганек (председатель), Л. Г. Скородумова, Н. С. Яхонтова*

*Издание сборника осуществлено при финансовой поддержке  
Санкт-Петербургского научного центра*

**Монголика-VIII:** Сб. ст. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2008. — 160 с.

Восьмой выпуск сборника посвящен 190-летию Азиатского музея, предшественника Института восточных рукописей (Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН). Имеет те же разделы, что и предыдущие выпуски: «Историография и источниковедение»; «Литературоведение и фольклористика»; «Из архивов отечественных востоковедов»; «Научная жизнь»; «Наши переводы». Статьи об истории монголоведения, о формировании рукописных и архивных фондов Санкт-Петербурга, а также историографические, литературоведческие, текстологические и лингвистические написаны авторитетными учеными-монголоведами и молодыми российскими и монгольскими специалистами. Актуальность сборника подчеркивают очерки о последних монголоведных событиях, рецензии на новые книги и монгольские переводы художественной литературы.

Статьи, написанные в русле основных научных приоритетов и с позиций современного монголоведения, для которого историко-культурные проблемы монголыязычных народов весьма существенны, несут важную общественную нагрузку и имеют как чисто научное, так и общеисторическое практическое значение.

Материалы сборника рассчитаны на специалистов-монголоведов, историков, культурологов и всех, кто интересуется историей России и Центральной Азии.

Корректор и редактор — *Т. Г. Бугакова*  
Технический редактор — *М. В. Вялкина*

Макет подготовлен издательством «Петербургское Востоковедение»

✉ 198152, Россия, Санкт-Петербург, а/я 111

E-mail: pvcentre@mail.ru

Подписано в печать 15.10.2008. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Гарнитура основного текста «Таймс»  
Печать офсетная. Бумага офсетная. Объем 20 уч.-изд. л. Заказ № 697

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГУП «Типография „Наука“»  
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12

Перепечатка данного издания, а равно отдельных его частей запрещена. Любое использование материалов данного издания возможно исключительно с письменного разрешения издательства.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval systems or transmitted in any form or by any means: electronic, magnetic tape, mechanical, photocopying, recording or otherwise without permission in writing form of the publishing house.

ISBN 978-5-85803-392-9



© Петербургское Востоковедение, 2008

© Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения РАН



Зарегистрированная торговая марка

## Содержание

Предисловие	.....	5
Т. Ю. Евдокимова, И. В. Кульганек	Страницы из истории монголоведения в Санкт-Петербургском государственном университете	12
И. В. Кульганек	Монгольский рукописный фонд Института восточных рукописей РАН	28
И. Ф. Попова, Н. Д. Путинцева, И. В. Кульганек	Архив востоковедов Института восточных рукописей РАН	31
<b>Историография, источниковедение</b>		
Е. И. Кычанов	Тангутские (Си Ся) источники о татарах	34
Ю. И. Дробышев	Историография изучения этнической экологии монгольских кочевников Центральной Азии	37
А. Г. Юрченко	Монгольская империя на Каталанском атласе 1375	50
<b>Литературоведение, фольклористика, текстология</b>		
Л. Г. Скородумова	Об эволюции художественного образа в монгольской литературе	61
С. Байгалсайхан	Монгольские ученые о монгольской литературе	69
К. В. Алексеев	О некоторых проблемах изучения средневековых монгольских переводов с тибетского	75
С. Хувсгул	Действующие лица религиозной драмы Д. Равджи «Лунная кукушка»	81
С. С. Сабрукова	Текстологический анализ двух монгольских переводов «Бодхичарьяаватары» (Bodisud nom-un yabudal-dur ogoqu peretu sastir orosibai)	86
Б. С. Дугаров	Пантеон восточных тэнгриев в эпосе «Абай Гэсэр Богдо хан»	93
М. П. Петрова	Ритуальная поэзия Д. Бямбадорджа	100
Р. В. Ивлева	Рассказ Д. Норова «Синий камень»	104
Б. Сухэ	Исторические корни монгольского театра	106
Т. А. Пострелова	П. Пясецкий в Монголии	113
Н. С. Яхонтова	Названия Луны (санскрит — тибетский — монгольский)	118
<b>Из архивов востоковедов</b>		
<u>И. И. Ломакина</u>	Главы из неопубликованной повести «Географ Андрей Симуков. Документальный рассказ о русском землепроходце-исследователе Монголии Андрее Дмитриевиче Симукове (1902—1942)». Подготовка к печати, введение и комментарий Н. А. Симуковой	128
	Новые книги по монголоведению	136
<b>Наши переводы</b>		
Д. Батбаяр	Прозаические миниатюры. Пер. Л. К. Герасимович	141
	Охотничьи рассказы монгольских писателей. Пер. Л. Г. Скородумовой	145
Б. Лхагвасурэн	Стихи. Пер. П. М. Петровой	153
Б. Явухулан	Стихи. Пер. Л. Букиной	155
	Современная монгольская поэзия: Ц. Тумэнбаяр, Л. Хасар, С. Билигсайхан, С. Оюнгогс, Т.-О. Эрдэнэцогт, П. Бадарч. Пер. Е. Мальцевой, И. Содномовой, Д. Куленкова, А. Курбешевой, Е. Васько, Д. Водяницкой	157
Summary	.....	159

Б. Сухэ

## Исторические корни развития монгольского театра

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

Эти данные очень важны при анализе происхождения театральных форм в Монголии, ибо подчеркивают тесную связь музыки и стихов, их неотделимость от игры. Эта связь, установившаяся в древнейший период монгольской истории, традиционно сохранилась и до наших дней, определив своеобразный, оригинальный музыкально-танцевальный характер монгольской драмы.

Существовавшие с древнейших времен различные народные обряды свадеб, праздник рождения ребенка, его омовения, животноводческие праздники весны и др. имеют много театрализованных демократических элементов.

Наряду с этим существовала богатая народная традиция бытовых обрядов, игр, танцев, где было много элементов театральности. Эти зрелища были связаны с ежегодными съездами князей и знати на охоты и облавы, во время которых устраивались различного рода веселья. Традиция устройства этих охот уходит еще в дачингисханские времена. Однако с приходом в XIII в. к власти Чингисхана (1162—1227) и объединением множества раздробленных княжеств в единое монгольское государство охоты, так же как и игрища, устраиваемые при этом, приобретают грандиозные масштабы. Они назывались «Эрийн гурван наадам» ('Мужское троеборье') и имели определенный ритуал.

Во время этих игрищ воины и мужчины состязались в стрельбе из лука, в верховой езде и в борьбе. Сила, сноровка, смекалка и храбрость, проявленные ими в состязаниях, так же как и их охотничьи подвиги, прославлялись и воспевались рапсодами, которые

тут же слагали *магтал* ('гимн, воспевание, восхваление) и исполняли его в сопровождении *морин хура* (монгольский национальный смычковый инструмент). Все это было увлекательным зрелищем, в котором можно усмотреть другой важный источник зарождения театрального действия, явившегося в дальнейшем основой развития народных форм театра.

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

В период существования единого монгольского государства (1206—1307) [Ширэндэв, 2006. С. 6] древние обычаи монголов превратились в грандиозные обряды. В храмах и дворцах монгольских императоров в особенно торжественных случаях давались большие представления, в которых участвовали более трехсот танцоров и танцовщиц и такое же количество музыкантов.

Культура Монголии — одна из древнейших в Азии, что подтверждается многочисленными исследованиями, в том числе и исследованиями в области литературы, определившими возраст монгольской книги — больше 760 лет (крупнейшим памятником монгольской словесности считается «Сокровенное сказание», написанное в 1240 г.), хотя «изыскания, которые ведут сейчас специалисты в области языка и литературы таких древних племен, как хунну, тоба, кидани, возможно, позволят отодвинуть эту дату еще на несколько веков назад» [Бира, 1988. С. 11]

В искусстве сказителей и былинщиков отражаются монументальность описываемых событий, важнейшие события жизни героев, а также их подвиги, придававшие всей конструкции сказа характер драмы.

«Монгольские сказители-профессионалы, прошедшие у своих учителей, древних рапсодов, колоссальную школу былинной поэтики, уснащали свой пересказ былинными эпизодами и описаниями, переименовывали на свой лад индийские, китайские, тибетские имена, которые при этом делались почти неузнаваемыми под влиянием народной этимологии, прибавляли к именам героев эпические звания хан, мэргэн

и т. д., вставляли целые эпизоды из монгольских былин, рассказывали о поединках героя и опускали то, что казалось ненужным и неинтересным для слушателей» [Ринчен, 1959. С. 19].

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

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

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

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

История возникновения песни-пьесы восходит к XIII в., что научно подтверждено найденным уже в наше время текстом старинной диалогической песни «Песня воина и матери», выполненным на бересте. «В своем длительном развитии песня-пьеса складывалась на основе бытовых песен-монологов и песен-диалогов. Их тематический диапазон расширился по сравнению с традиционной народной песней», — пишет монгольский ученый Э. Оюун [Оюун, 1959. С. 45].

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

Подобно большинству культур Востока, на ранней ступени развития народного театрального искусства импровизированному спектаклю в Монголии отводилась особая роль, ибо, как пишет И. Гойда,

«импровизация была тем методом, посредством которого актеры имели возможность самостоятельно творить не только спектакли, но и своеобразную драматургию, выступая одновременно и исполнителями и авторами пьес» [Гойда, 1970. С. 79].

Развитию такого песенно-драматического жанра способствовало то, что юрта кочевников не позволяла ставить больших пьес, пользоваться декорациями и реквизитом, а кочевой образ жизни самих монголов требовал лаконичного, быстрого в своем развитии зрелища.

Историческое развитие художественного сознания и эстетического мышления монгольского народа преодолело долгий и тернистый путь. В период первобытного строя основой существования человека и условием его выживания была охота. Наскальные рисунки донесли до нас богатую информацию о жизни далеких предков, о том, какие животные где водятся, что нужно для удачной охоты, на скалах сохранилось описание обрядов, которые должны были обеспечить удачную добычу.

Национальная особенность монгольского народа, кочевой образ жизни явились основанием для возникновения своеобразного искусства, в том числе и театрального искусства монголов.

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

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

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

Легенда об Аргасун-хурче, вошедшая в «Сокровенное сказание монголов» (1240), рассказывает нам о том, как благодаря силе искусства, мастерскому исполнению на музыкальном инструменте морин хуре обреченному на смерть посланцу-музыканту удалось избежать казни, и более того, расчувствовавшийся хан покинул чужие края, где он провел три года, и решил вернуться домой.

От степени таланта исполнителя, сказителя, его эмоционального настроения, веры в то, о чем он расска-

зывает, от таланта перевоплощения зависели правдивость выступления, сила воздействия на слушателей и зрителей. Особенность исполнения моринхуристов и вокалистов заключается в эмоциональной насыщенности, мелодике голосовой тональности, экспрессии, богатой фантазии. Монгольские исполнители эпоса были мастерами мгновенной импровизации. Это было их главным профессиональным качеством. Например, знаменитый сказитель У. Лувсан (1883—1943) при исполнении эпоса «Мудрый хан» («Бодь мэргэн хан») передавал разные характеристики героя во время битвы, в мирное время, во время пира. Он использовал для этих целей разные мелодии и ритмы. В 1960 г. академик Б. Ринчен опубликовал сборник нот, содержащих 170 разных мелодий, исполнявшихся сказителем.

Русский музыковед П. Берлинский отмечал: «...у него было высокое исполнительское мастерство. Он мгновенно импровизировал и овладел высоким искусством перевоплощаться в разные образы» [Берлинский, 1933. С. 16].

Выдающийся русский монголовед академик Б. Я. Владимирцов пишет: «Сказитель М. Парчин (1855—1926 гг.) — один из самых талантливых исполнителей эпоса в Монголии. Впервые в девятилетнем возрасте он выучил наизусть эпическое сказание „Эргэл тургэл“, содержащее около двух тысяч стихотворных строк. Начиная с 14-летнего возраста, он стал исполнять такие крупные эпосы, как „Бум эрдэнэ“, „Хан харангуй“, „Дайны хурэл“, „Шар бодон“ и др. В его репертуаре было около 10 сказаний. В 1912 г. он исполнял эпос „Бум эрдэнэ“ перед выступлением монгольского войска на бой с маньчжурскими захватчиками для поддержания воинского духа» [Владимирцов, 2003. С. 319].

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

Как сказал академик Ц. Дамдинсүрэн, «сказители в Монголии выполняли одновременно три функции — играли театральный спектакль, исполняли музыкальные произведения и читали (вслух) книги» [Дамдинсүрэн, 1987. С. 47].

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

Эти народные зрелища, выросшие из бытовых и обрядовых развлечений, сыграли огромную роль в развитии народного театра, не только послужили фундаментом для мастерства будущих артистов, но и подготовили народ к восприятию дальнейших театральных представлений. При этом ламаизм нала-

гал запрет на любые представления, кроме религиозных мистерий.

Новый подъем культуры в Монголии, начавшийся со второй половины XIV в. и продолжавшийся до начала XVII в., многие ученые связывают с проникновением в страну буддизма. «Именно тогда монголы впервые познакомились с обширной религиозной, философской, исторической, светской литературой народов Индии и Тибета. С этого времени буддийская образованность стала существенной частью всей монгольской культуры», — пишет монгольский академик Ш. Бира [Бира, 1978. С. 167].

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

Ярким примером отражения этого синкретизма в искусстве служат театральные представления в виде религиозных мистерий *цам*, осуществлявшихся в стенах монастырей, которые были наиболее удобными местами для пропаганды учения Будды и развития театрального действия. В. М. Абзаев пишет: «...цам находится на предыдущей ступени театральной эволюции, представляя собой синкретическое единство религиозного ритуала и собственно факта театрального искусства. Причем синкретизм здесь особого рода: с одной стороны, на примере цам можно наблюдать движение от ритуала к театру, с другой — ритуал, перетекая в театр, заимствуя его форму и приемы, актуализирует себя, приобретая новое, более глубокое измерение» [Абзаев, 1990. С. 5].

Религиозная мистерия *цам*, появившаяся в Монголии во второй половине XIX в., носит в себе еще больше театрального действия и театральности. Цамы в монгольских монастырях гораздо более подчеркнуты, чем в тибетских, отмечает русский исследователь, очевидец постановок Н. Шастина. Дальше она пишет: «...мистерии *цам* дают особенно выпуклый пример театрализации религии — это настоящая религиозная мистерия с выходом масок, плясками, заклятиями и даже интермедией, вносящей комический элемент в строгое действие мистерии» [Шастина, 1935. С. 92].

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

Цам, по замыслу его создателей, считается формой освобождения от круга перерождений. Человек, как они считают, только увидев его, может мгновенно достичь просветления. Когда *цам* становится священной церемонией, исполнители, находящиеся внутри нее, достигают эйфории, вообразив себя такими же божествами, танцующими в царстве будд. Цам

внешне освящает землю там, где он проводится. Его исполнителям он дарует достижение совершенного состояния недвойственности — ключевого момента интеграции личности, когда она уже не подразумевает себя отдельной от универсума, и участники процесса достигают качественно высшего состояния духа и психики.

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

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

Для того чтобы облегчить заучивание движений, исполнители отсчитывают ударами каждый шаг.

Характерной чертой всех цамов было то, что они всегда ставились при буддийских монастырях и исполнялись буддийскими монахами, это было их священной привилегией и обязанностью, но при большом количестве масок в цамах принимали участие и миряне, простые граждане.

В Монголии до революции существовало более 700 монастырей. Представление цам охватывало большое количество зрителей, принимавших в них активное участие. Использование богатых по смысловым значениям художественных символов помогало установить взаимопонимание между артистом и зрителем. Эти пышные церемонии и обряды длились много часов, вовлекая все большее количество людей, постоянно притягивая к себе внимание все более и более интенсивно и в строго определенной последовательности развивающимся действием.

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

Представление цам начинается музыкой и пением. Оркестр, который сопровождает спектакль, игра-

ет исключительную по важности роль. Основные инструменты оркестра — цимбалы, барабаны разных размеров и два типа труб.

Известный ученый монголовед Б. Владимирцов пишет о своем впечатлении от музыки цам: «Ламский оркестр — быть может, самый странный из тех, какие когда-либо приходилось слышать европейцу. Музыка цам необычна и поразительна. Но те, кто слышал эту музыку, наверное, не забудут того впечатления величественности, которое она производила» [Владимирцов, 1923. С. 102].

Костюмы и маски в цаме стилизованы и имеют определенные цвет, фасон, характерные черты и аксессуары, отражая в себе отличительные особенности каждого персонажа. Стиль костюма создает определенный характер, узнаваемый в любом спектакле масок. Маски делаются из ткани, простегивающимися слоями. Отверстия для глаз и рта увеличены и акцентированы контрастирующей перевязью так, чтобы эффективно «оживить» глаза и рот актера. Это полностью отнимает у актера ощущение, что лицо у него закрыто маской. В целом все выглядит, как живое лицо актера. Исполнитель в такой маске может лишь незначительно наклонять голову, что также способствует созданию определенного сценического образа.

Маски-наголовники, изображающие животных: обезьян, собак, оленя, кабана, яка, птиц — обычно делались из папье-маше или глины и богато украшались драгоценными и полудрагоценными камнями — кораллом, бирюзой, жемчугом и т. д. Востоковед А. Д. Авдеев формирует свои научные данные о вопросе представления и истории цам: «...следует отметить, что точка зрения о нем как о некоем первобытно архаичном спектакле...» [Авдеев, 1959. С. 148].

Как ни далека была буддийская мистерия цам с ее мистическим смыслом от реальностей жизни, все же зрелищная сторона обогащала эстетические представления и зрительский опыт монголов. Представления мистериального театра оказали сильное воздействие на монгольскую духовную культуру.

Под влиянием индийской, тибетской и китайской литературы устная и письменная литература монголов выдвинула новые эстетические критерии, претворенные впоследствии в сценическом творчестве. Например, в театральное искусство перешли как героические мотивы, возвышенные чувства, так и яркий бытовой колорит, присущий эпической и лирической поэзии монгольского и других азиатских народов. Это гармоничное сочетание героического и бытового начал характерно для многих спектаклей монгольской сцены.

В XIX в. в Монголии возникает театр Данзанравджи (1803—1856), талантливый поэт, просветителя, крупного мыслителя и одновременно высокопоставленного духовного деятеля. Данзанравджа одним из первых обогатил монгольскую эпическую былинную литературу лирической поэзией, оставив богатое литературное наследие на монгольском и тибетском языках. В его произведениях содержалась чудесная любовная лирика, раскрывался внутренний

мир человека. Многие его стихи положены на мелодию и поются в народе по сей день. Он не призывал к ниспровержению феодального строя, но как человек большого и сильного ума, не мог мириться с его пороками, поэтому в его произведениях можно найти немало острой сатиры на общество того времени.

В его творчестве достойное место занимают драматические произведения, среди которых наибольший интерес представляет пьеса «Повесть о Лунной Кукушке» («Саран хохооний тууж»), написанная по мотивам одноименного буддийского романа в стихах. В основу повести заложена занимательная история принца Номун Баясгалан, который по воле волшебных чар и злодея Лагана становится кукушкой, не имеющей возможности снова обрести тело человека и, оставаясь птицей, проживает полную страданий и просветления жизнь, посвященную проповеди милосердия и сострадания всем живым. Основная идея произведения направлена на распространение учения Будды.

К моменту осуществления постановки «Лунной Кукушки» у Данзанравджи был большой опыт мистериальных театральных постановок цам в различных монастырях Монголии. Есть сведения о том, что им был поставлен ряд пьес на буддийские сюжеты. В 1830 г. Данзанравджа ставит пьесу «Война Шамбалы», в 1831 г. он приступает к работе над постановкой «Лунной Кукушки». С этой целью Равджа построил театр с одноименным названием, который находился на территории Мэргэн ван хошуна (ныне Восточногобийский аймак Монголии), возле монастыря Хамрын-хийд [Оюун, 1989. С. 155]. Он заказал строительные материалы из столицы. Построили трехэтажное здание, у которого отсутствовала стена, выходящая на юго-запад. Два верхних этажа закрывал занавес из серой ткани, первый этаж был всегда открыт. Позади сцены были актерские уборные. К задней стенке была пристроена маленькая комнатка с выходящим на сцену узким длинным окном, которое было задрапировано тканью. Там сидели или музыканты, или люди, имитировавшие разные звуки — грома, дождя и т. д. — и вступавшие в действие в нужных местах. Если перед окном опускался задник, то в нем обязательно была прорезь по размеру окна, которая заделывалась сеткой. Над каждой сценой обеих этажей был потолок с колосниками: оттуда спускали тучи, актеров, изображающих богов, фей, птиц и т. д. Оттуда кидали зерна, изображающие дождь, там сжигали таньчжу — ликоподий, воспламеняющееся вещество — молнии, там имитировали гром ударами по листу кровельного железа или по барабану, оттуда сбрасывали на сцену цветочный дождь, посылаемый на землю богиней радости покровительницей музыки Янджинлхам. Сценический планшет каждого этажа разбирался, если по ходу действия нужно было изобразить появление из-под земли каких-либо действующих лиц: огня, дыма, человека и т. д. По бокам двух верхних сцен висели кулисы, над ними паддуги, разрисованные облаками, тучами, птицами и драконами.

Самую верхнюю сцену отличало обрамление, похожее на портал. На нем были нарисованы небо с облаками, справа солнце, слева луна и звезды, по середине по небу летал человек в развевающихся розовых одеждах и с маской кукушки на голове. Выполненный в стиле *монгол дзураг* рисунок был тонок и изящен как на портале, так и на больших боковых панно, на которых были изображены бог огня Махакала, богиня искусства Янджинлхам с лютней в руках. Этими панно закрывалась закулисная часть театра.

В спектаклях участвовали всадники на конях и верблюдах, над сценой летали птицы и люди, перед зрителями появлялись тигры, львы, слоны, драконы. Они делались из папье-маше, ноги актеров, выезжавших верхом на сцену, были закрыты ширмами. Для артистов, изображавших птиц, делались полумаски. Для всех остальных зверей раскрашенные шкуры-костюмы шились таким образом, чтобы под ними могли скрываться от двух до восьми актеров, изображающих нужного зверя. Актеры соответственно гримировались. Костюмы были пышные и дорогие.

Монгольский театровед Э. Оюун пишет, что «...в этом театре, видимо, были художники, бутафоры, реквизиторы, костюмеры, рабочие сцены. В творческий состав входили певцы, танцоры, циркачи. Актерами были мужчины и женщины, подданные бедняки — ламы, простые люди, все обязательно из низших сословий» [Оюун, 1960. С. 35].

«В пьесе тридцать три действующих лица. Если артистов не хватало, то некоторые играли несколько ролей. Исполнялись специально сочиненные вокальные и музыкальные номера, наряду с которыми исполнялись и народные мелодии и песни. Обычные зрители сидели перед сценой, а высшее сословие располагалось в поставленном для этого случая шатре», — пишет монгольский театровед С. Майжаргал [Майжаргал, 1990. С. 62].

Кроме «Лунной Кукушки» в репертуар входили спектакли о жизни Будды и о других святых. Этот театр находился на довольно высоком уровне исполнительского мастерства и театральной техники.

Примечательно, что впервые в практике театральной культуры азиатских стран женщина была занята в качестве актрисы и участвовала как равноправный член постановки.

Такого рода театральная постановка была для Монголии того времени ярким событием в культурной жизни страны и уже после смерти Данзанравджи спектакли игрались вплоть до 30-х гг. XX столетия. Интересно, что пьеса ставилась всего один раз в год и шла примерно целый месяц. После революции последовал запрет на такие постановки, но с 90-х гг., когда в страну пришла демократия, в буддийских храмах восстановился этот религиозный театрализованный маскарад.

Русский специалист Г. Уварова, работавшая в Государственном монгольском театре в течение двух лет (1939—1941) в качестве художественного руко-

водителю, так пишет о театре, сохранившем традиции Данзанравджи: «В этом спектакле нельзя видеть влияние театральных культур восточных соседних стран, ибо ни китайский классический театр, ни тибетские цамы, ни индийские театральные зрелища не имели и не имеют декораций. Вернее всего будет предположение, что театр Данзанравджи, процветавший под княжеским меценатством, был самобытным монгольским явлением» [Уварова, 1947. С. 24].

Выдающийся монгольский академик Б. Ринчен предполагает, что «...европейских театров в старой Монголии не было. Декорации, маски и занавес китайского театра в Монголии были известны. Можно поэтому предполагать, что это театральное представление „Лунной Кукушки“ с его реалистическим гримом, красочными театральными декорациями, суфлером, трагическими и комическими масками восходило к старым традициям монгольских театральных представлений» [Ринчен, 1956. С. 4].

Что касается декораций и других средств театральной выразительности, то можно согласиться с мнением этих ученых о том, что театр Данзанравджи был самобытным монгольским явлением и отличался какими-то своими гранями от других театральных культур азиатских стран. Глубоко прав и академик Б. Ринчен, предполагая, что представление «Лунной Кукушки» восходит к старым традициям монгольских театральных представлений. Однако тезис Г. Уваровой о том, что в этом театре «...нельзя видеть влияние театральных культур восточных соседних стран» — ни китайских, ни тибетских, ни индийских — весьма спорен, потому что история зарождения, становления и развития монгольского театра доказывает неразрывную взаимосвязь различных элементов театра, художественных выразительных средств различных театральных культур Востока. Монгольский театр всегда испытывал влияние других культур в той или иной степени, в зависимости от времени и эпохи. Это в полной мере относится и к театру Данзанравджи, который, развиваясь и преобразуясь как театральное явление, вобрал в себя весь опыт театрального и зрелищного искусства Монголии предыдущих веков и дожил до начала XX в.

Этот театральное явление до сих пор мало изучено и заслуживает более глубокого и тщательного изучения. В этом плане представляется необходимым выявление и углубленное исследование самобытности театра Данзанравджи, что послужит развитию театрального искусства Монголии.

С учетом традиционно-синтетического характера театральной формы, в жанровом отношении более всего подходит термин «музыкально-певческая драма», так как первоосновой театра была музыкальная стихия, а вокал и драматическое искусство были его равноправными составными элементами. Все это в целом, несомненно, выражает одну из главных идей монгольского синтеза искусств.

Все театральные зрелища того периода — и религиозный мистериальный театр цам, и китайские те-

атры, и полупрофессиональный театр светских феодалов, использовавший фольклорные начала, — несомненно, имели свое значение в культурной жизни Монголии. Но по существу и форме все они обслуживали правящие классы и были далеки от интересов народа. Они не могли стать полностью той основой, на которой должен был возникнуть современный монгольский театр европейского характера.

Закономерные смены различных этапов, подъемы и спады, сопутствовавшие становлению художественной культуры Монголии, были обусловлены изменениями социально-экономического и политического строя, а также исторически складывавшимися торговыми, культурными связями с другими народами, сменой характера и направленности исторического взаимодействия культур.

Наличие запретов на игры и развлечения в дореволюционной Монголии — одно из доказательств демократического характера всех видов театрализованного искусства. И оно действительно было демократическим, так же как и его носители — сказители, певцы, музыканты — люди из народа. Народ создавал песни, сказки, музыку, невзирая на все запреты буддизма.

В 1921 г. после революции в Монголии общественная жизнь в стране пошла совершенно иными путями. И для выражения идей и мыслей этой новой общественной жизни нужно было создать совершенно новый театр. Появилась острая необходимость в новой идейной направленности и художественной выразительности, что соответствовало бы духу времени и рождало бы новые художественные образы.

Период 1921—1924 гг. считается исходным моментом культурной революции в Монголии, о необходимости которой высказывались видные деятели страны, видя ее назначение в совершении коренного перелома в духовной жизни народа. С первых дней революции правительство обратилось к народным умельцам и талантливой молодежи с призывом организации культурно-массовой работы и кружков художественной самодеятельности.

В феврале 1922 г. по решению Временного комитета Революционного Союза молодежи Монголии был организован драматический кружок, который заложил фундамент театрального искусства нового типа в Монголии.

В этот период возникает много театральных кружков, легко создававшихся и так же легко распадавшихся. Эти любительские кружки были прототипами театральных студий. Они находились в разных районах Улан-Батора и давали неплохие импровизированные спектакли, например: Ц. Гомбожав «Верхняя и нижняя палата» (1922), Д. Нацагдордж и Ши. Аюуш «Восток и Запад» (1923), Д. Нацагдордж «Богач Доной» (1924), С. Буяннэмэх «Пять континентов» (1929), «Несчастье от невежества» (1929) и т. д.

Агитационные пьесы создавались в очень сжатые сроки и ставились сразу. При всех недостатках этих пьес нельзя не признать их огромного положительного значения. Назревшая социальная потребность

пробудила к жизни особые формы театра — театра остро агитационного, который в старом искусстве, в накопленном художественном фонде побуждал искать созвучные эпохе художественные образы и решения, связанные в первую очередь с героикой, пафосом, свободолюбивыми настроениями.

Агитационные пьесы имели несомненное право на существование. На первом этапе революции они были наиболее действенной и понятной формой театрального представления. Зритель ясно видел на сцене, где его враги и друзья, и горячо, непосредственно реагировал на спектакль. Эти спектакли раскрывали и развивали в зрителе его потенциальную любовь к театру.

Принимая во внимание всю важность всестороннего развития народного искусства, правительство приняло в 1924 г. решение силами и средствами государства построить Народный дом, который бы стал центром культуры и объединил талантливую молодежь. В 1926 г. Народный дом уже имел скромный штат: группу артистов и музыкантов.

Произведения известных поэтов и драматургов, таких как Д. Нацагдорж, С. Буяннэмэх, Ши. Аюуш и др., сценичные по самой своей структуре, стали основой театральных спектаклей. Устная и письменная литература монгольского народа выдвинула эстетические критерии, претворенные впоследствии в сценическом творчестве.

Первыми спектаклями кружка были популярные в народе произведения о похождениях Бэлэнсэнгэ, Ил Доньд и т. д., содержащие множество метких сатирических характеристик, комедийных ситуаций, а также куплетная драма социального содержания «Сумьяа Ноён».

К первой годовщине победы народной революции один из первых профессиональных драматургов Монголии С. Буяннэмэх написал пьесу «Сандо Ам-

бан» («Наместник Сандо», 1922 г.), в которой была дана широкая панорама исторических событий, происшедших в Монголии в канун народной революции (1900—1921). Пьеса состояла из восьми действий и тридцати двух явлений, а число действующих лиц достигало шестидесяти человек. Замысел автора состоял в том, чтобы показать народ как единую и главную силу в борьбе за свободу страны. Заканчивалась пьеса большой массовой сценой, в которой восставшие поют песню «Красное знамя».

С этой пьесы начинается реалистическая разработка антифеодальной и антирелигиозной тем в монгольской драматургии. При всей громоздкости, рыхлости, разбросанности действия пьеса «Сандо Амбан» была интересна и своими жанровыми исканиями.

В этот период выходит множество пьес с условно-декларативной линией изображения героя, тяготеющих к провозглашению идей революции через образы-символы. Это были в основном импровизированные спектакли на современную злободневную тему. Основой конфликтов в них служило столкновение эксплуатируемых и эксплуататоров, нового революционного строя со старым. Положительный герой раскрывался в образе революционера или простого арата, который страстно защищал и славил идеи и завоевания революции. Схематичность, условность и плакатность в обрисовке образов и прямолинейность в постановке социальных вопросов были характерными чертами этих спектаклей.

Наряду с этим, театр 20-х гг. в своих спектаклях стремился показать становление человека — хозяина жизни, формирующегося в условиях революционного преобразования страны.

Монгольскому народу нужен был театр нового типа, способный решать задачи национальной культуры, отображать современную жизнь и духовный мир человека, психологию современника.

## Литература

1. Абзаев В. М. Мистериальный театр цам. М., 1990.
2. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л., 1959.
3. Берлинский П. Монгольский певец и музыкант Улзуй-Лувсан хурчи. М., 1933.
4. Бира Ш. Монгольская историография XIII—XVII вв. М., 1978.
5. Бира Ш. Из истории монгольской культуры. М., 1988.
6. Владимирцов Б. Я. Восток. Книга 2. Пг., М., 1923.
7. Владимирцов Б. Я. Работы по литературе монгольских народов. М., 2003.
8. Гойда И. В. Китайский традиционный театр си-шюй. М., 1970.
9. Дамдинсүрэн Ц. К вопросу традиции монгольской литературы. Улаанбаатар, 1987.
10. Зориг Б. Некоторые вопросы актерского искусства монгольского театра. Рукопись канд. дис.
11. Майжаргал С. Становление и развитие современного монгольского театра. М., 1990.
12. Оюун Э. Народные истоки театрального искусства Монголии. М., 1960.
13. Оюун Э. Монгольские песни-пьесы. Улаанбаатар, 1959.
14. Оюун Э. Исторический путь монгольского театра. Улаанбаатар, 1989.
15. Ринчен Б. К истории монгольского театра // Современная Монголия. № 4. Улаанбаатар, 1956.
16. Ринчен Б. Жанр в монгольском фольклоре. Улаанбаатар, 1959.
17. Уварова Г. А. Современный монгольский театр. М., Л., 1947.
18. Шастина Н. Очерки монгольского театра / Современная Монголия. № 3. Улаанбаатар, 1935.
19. Ширэндэв Я. Большие Ханы Золотого рода Великого Тэмучин-Чингис хана. Улаанбаатар, 2006.