

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения

MONGOLICA-VII

посвящается 100-летию со дня рождения Д. Нацагдорджа
(монг. Д. Нацагдорж)

Составитель И. В. Кульганек



St. Petersburg
2007

УДК 951.93
ББК ТЗ(5Мо)

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

Проект реализован при финансовой поддержке Правительства Санкт-Петербурга

Монголика-VII: Сб. ст. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. — 144 с.

Сборник посвящен 100-летию со дня рождения Дашдоржийна Нацагдорджа (монг. Дашдоржийн Нацагдорж) (1906—1937) — выдающегося монгольского поэта, драматурга, писателя, переводчика, общественного деятеля, одного из самых образованных людей Монголии своего времени. Значение творчества Д. Нацагдорджа для культуры Монголии неосценимо. Его по праву можно назвать основоположником новой национальной реалистической литературы, воедино связавшим в своем творчестве фольклорные традиции и авторское литературное новаторство.

Основными авторами сборника являются преимущественно ученые петербургской школы, хотя многие из них работают в настоящее время, помимо Санкт-Петербурга, в научных центрах Москвы, Бурятии, Калмыкии, где сосредоточена отечественная монголистика.

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

«Монголика-VII» имеет 7 разделов — «Литературоведение и фольклористика», «Историография и источниковедение», «Научные архивы востоковедов», «Наши переводы», «Новости научной жизни», «Рецензии», мемориальная часть сборника посвящена научному и художественному наследию Д. Нацагдорджа.

Сборник статей рассчитан на специалистов-монголоведов, историков науки, культурологов и всех, интересующихся историей России и Центральной Азии.

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 978-5-85803-360-8



9 785858 033608

© Петербургское Востоковедение, 2007

© Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения РАН



Зарегистрированная торговая марка

Содержание

Предисловие	5
К. Н. Яцковская	Из рода «хранителей тайны огня»	10
Л. К. Герасимович	Еще раз о рассказе Д. Нацагдорджа «Слезы ламы»	20
Л. Г. Скородумова	Мифопоэтическая концепция в творчестве Д. Нацагдоржа (Опыт реконструкции текста)	23
Л. С. Дампилова	Д. Нацагдордж и современная монголоязычная поэзия	32
Литературоведение, фольклористика		
М. П. Петрова	Поэтика постмодернизма в романе Г. Аюрзаны «Долг в десять снов»	35
Б. С. Дугаров	Образ Хормусты в монгольской эпической традиции	37
К. А. Эдлеева	Жанрово-композиционное своеобразие магтала	41
Д. А. Николаева	Генезис мифоритуальных аспектов кругового танца «ёхор» у западных бурят	46
Д. Нансалма	Одежда монголов	54
Историография и источниковедение		
Е. И. Кычанов	Отголоски сюжета об «избиении младенцев» в рассказах о предках Чингис-хана	57
Н. А. Лифанов	Род Тайчжиуд и начало монгольской государственности	59
А. Г. Юрченко	Кумысная церемония при дворе Бату-хана	62
Ю. И. Дробышев	Экологические сюжеты в средневековом монгольском законодательстве	71
В. Л. Успенский	Монгольские рукописи и ксилографы, поступившие в Санкт-Петербургский университет от А. В. Попова	83
Научные архивы востоковедов		
	Из воспоминаний М. И. Клягиной-Кондратьевой	87
	Письма А. Д. Симукова к П. К. Козлову и Е. В. Козловой	102
Наши переводы		
	Из поэзии Д. Нацагдорджа	110
Ц. Тумэнбаяр	Уральская рябинушка	112
	Из современной монгольской прозы	114
Новости научной жизни		
	Конференция, посвященная Агвану Доржиеву (Санкт-Петербург, Россия)	120
	Конференция, посвященная эпосу «Джангар» (Урумчи, Китай)	123
Обзоры и рецензии		
	Обзор изданий на русском языке по монголоведению за 2006—2007 годы	126
	Рецензии	133
Некролог	138
Summary	140

Д. А. Николаева

Генезис мифоритуальных аспектов кругового танца «*хор*» у западных бурят*

Хороводный танец *ёхор* был одним из самых любимых, широко распространенных и массовых видов народного творчества бурят. Первоначально как синкретическое действо он представлял собой в первую очередь сакральное действо, направленное на гармонизацию окружающего пространства. Танец был составной частью обрядовых игр на родовых шаманистических жертвоприношениях, его исполняли на свадьбах и молодежных вечерках (*наада-нах*). Со временем, утратив первоначальное ритуальное значение, он превратился в любимое развлечение молодежи. Сегодня *ёхор* встречается крайне редко. Обычно его исполняют пожилые люди на свадьбах и юбилеях, дабы «тряхнуть стариной».

При знакомстве с исполнением бурятского кругового хороводного танца *ёхор* в первую очередь привлекает внимание образ копытного животного, который проявляется как вербально, так и кинетически. Например, это подтверждает одно из названий бурятского кругового танца *хатар наадан*, т. е. «рысь (о способе бега животного) — игра». Буряты иногда вместо «Давайте потанцуем» говорили «*Зай, хатараяе*» (букв.: «Давайте порысим»). Но ведь «рысить», пишет Д. С. Дугаров, могут не люди, а животные... [6: 94—96]. Более того, оперируя данными лексического анализа текстов *ёхоров*, Д. С. Дугаров выявил, что припевные слова, которые до него первоначально воспринимались как неперебиваемые восклицания, при исполнении круговых танцев несут древнюю обрядовую функцию. Их семантика, по мнению этнографа, обозначает бег, причем бег копытного животного. «Если свести вместе все основные припевные слова данного типа, означающие движение животного от медленного к быстрому, то мы получим целый ряд глаголов повелительного наклонения, обращенных к какому-то четвероногому копытному животному: *дукиша* — 'беги хлынцой',

'семени', *хайбарала* — 'беги трусцой', *ёрооло* — 'беги иноходью', *хатара* — 'беги рысью', *харай* — 'скачи' (галопом)» [Там же].

Образ проявляется и в акциональном коде *ёхора*, когда танцующие своими прыжками и скачкой сами изображают бег животного. «И в этом отношении семантика припевных слов полностью совпадает с семантикой кинетического канона бурятского танца с его постепенным ускорением от медленного покачивания к быстрым скачкам» [Там же]. Д. С. Дугаров косвенно подтверждает ритм скачки копытного животного и в метроритме *ёхора*. Кроме того, он выстраивает зооморфный ряд в семантике *ёхора*: бубенмарал/маралуха (ездовое животное шамана), эфирный козел, мифический птицеолень — *загалмай*. Несколько иное утверждает хореограф Т. Е. Гергесова. Она полагает, что в образе копытного животного представлена лошадь [3: 103]. Как видим, рассматриваемый образ претерпевает в одном и том же танце изменения от более реального существа до фантастического. Можно сказать, что в основных своих моментах круговой танец является отражением исторического процесса становления основных параметров в представлении о картине мира, решенном в акционально-пластическом и вербальном ключе.

На самом первом этапе при мифологическом осмыслении процесса освоения окружающей действительности в формировании кругового хороводного танца для древнего человека актуальным было **реальное** животное, чаще всего копытное как наиболее распространенный объект охоты. Здесь особую роль в процессе познания окружающего мира выполняло пластическое освоение, а восприятие же осуществлялось на психофизическом уровне. В ритуальных действиях важное значение имел собственно **ритм**. С одной стороны, первоначальное познание ритма окружающего мира происходило через познание ритма животных как наиболее близкого и актуального. «Ритм, изначально ритм ударов ног. Животные также имеют свою излюбленную походку. Многие

* Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 05-06-80102.

из их ритмов богаче и внятнее, чем у человека. Знание животных, которые его окружали, ему угрожали, на которых он охотился, было древнейшим знанием человека. Он знакомился с ними по ритму их движений» [10: 36].

С другой стороны, по мнению М. Элиаде, модель хореографических ритмов находится вообще вне мирской жизни людей. Воспроизводят ли они движения тотемного или символического животного (или же астральных тел), являются ли те сами по себе ритуалом (лабиринтообразные извивы, прыжки, жесты, воспроизводимые с помощью церемониальных предметов), танец всегда имитирует архетипический жест или знаменует мифический момент. Одним словом, это — повторение, а следовательно, реактуализация «времени оно» [24: 50—51]. Исследователи полагают, что именно категория ритма — основополагающая категория мироздания, т. к. она одна из немногих характеристик мира, возникшая одновременно с ним. Упорядоченный ритм Космоса (движение планет, звезд, комет) подразумевает существование человека в биении пульса Вселенной. Так называемые «экологические ритмы» предусматривают календарные циклы, обусловленные природным феноменом темпорального кода (годовые, сезонные, суточные и т. д.), благодаря которым формируются «биологические часы», обеспечивающие выживаемость и развитие человеческого вида [12: 480; 1: 157—160].

Действительно, жизнь человека наполнена ритмами. Во-первых, это его собственные физиологические ритмы: дыхание, биение сердца, пульс и т. д. Во-вторых, ритмы трудовой деятельности, обусловленной особенностями хозяйственно-культурного типа, сочетанием труда и отдыха, в соответствии с ритмом смены сезонов года, суток. В-третьих, культурный ритм, подразумевающий биение ударных сакральных инструментов, пение и танец.

Как видим, осознание внутренних ассоциаций ощущений, которые могли вызываться как внешними стимулами, так и непровольными внутренними механизмами, происходило через осознание ритма внутренне осязаемого объекта. «В освоении человечеством различных граней сознания этапы мысли-формы, возможно, предшествовал этап мысли-энергии в виде „невербального осязающего ритмомышления“, в котором особая чувствительность к ощущениям внутренних ритмов объектов, видимо, играла ведущую роль» [2: 51].

Вскоре человек научился сам создавать ритм. Пытаясь его *освоить*, он структурирует окружающее его пространство. Например, создание календаря является своего рода попыткой «обуздать» время. И эта попытка структурирования времени посредством создания ритма нашла отражение и в танце. На данном этапе воздействие на окружающий мир происходило посредством воздействия на ритм окружающего мира, а назначение исполнения кругового танца носило сугубо *сакрально-магический* характер. «Любые внешние средства в магическом действии

можно рассматривать как приемы, вынуждающие организм работать в определенном ритме и приводящие его в такое состояние, когда одна энергетическая психофизическая система может оказывать влияние на любую другую энергетическую систему, вызывая желаемый результат. До осознания и овладения словом роль внешних вынуждающих приемов выполняли невербальные средства, и в частности, ритмичные телодвижения» [2: 52].

Следующий этап характеризуется тем, что постепенно формируется одно из древнейших социально-религиозных явлений в жизни первобытного общества — *тотемизм* и, соответственно, древнейшим осознанным образом, отразившимся в ритуальных танцевальных действиях, становится образ **тотемного животного**.

Выделение образа, а позже и слова-имени, породило магическое миропредставление и уверенность в возможности воздействовать на объект через манипуляции с его психофизическим образом. И потому важнейшей и постоянно воспроизводимой частью ритуала становилось изображение предков, которое одновременно было человеком-животным. С целью воздействия на животное-предка в тотемических обрядах исполнялись пляски, во время которых происходило превращение человека в другое существо. Это превращение представляло собой значимую часть обряда. «Если оно совершается правильно, родство закрепляется и подтверждается, и человек заставляет приумножаться животное, которое есть он сам» [10: 383]. Такое превращение выражалось не только внутренними изменениями, но и внешними предметами-масками и подражательными движениями в танце.

Следует отметить, что в ритуальных плясках тотемических обрядов уже преобладала **магия** ритма. Коллективное исполнение танца выражало коллективное начало в жизни людей. Во время танцевального действия люди ощущали себя единой массой. Создавалась новая коллективная психологическая сила, которая, например, «может быть использована в качестве эффективного средства психотерапии. Для заболевания нервно-психического склада данное средство зачастую рассматривается как основное. Общинные лечебные танцы длятся порой до 3—4 месяцев, в течение которых вся деревня живет в „терапевтическом режиме“. Лекарь, наделенный особыми способностями к внушению, подчиняет своей воле волю пациента и сородичей, сознательно направляя коллективную силу на избавление от недуга» [2: 53]. Синхронное воспроизведение ритмических телодвижений позволяло ощутить свою цельность, а также упорядочить и синхронизировать энергию, заключенную в каждом индивидууме. «Первоначально именно энергетический аспект образа и ритмическая сторона действия имели большее значение, чем форма» [2: 52]. Данная энергия позволяла влиять на ритм пространства, космоса. Ритмически организованная пластика участников кругового танца выступает как сакральное действие, которое можно использовать не только для восстановления нарушенного ритма энер-

гии отдельного индивида (например при заболеваемости), но и «на воссоздание ритмично упорядоченного в категориях пространства и времени нового мира. Здесь семантическое значение ритма корреспондирует с актом мифологического первотворения, при котором был задан ритм пульсирующего времени и подчиненного этому ритму пульсирующего пространства» [5: 126].

С тотемизмом связано возникновение и *промысловой магии*. В этой связи уместно вспомнить знаменитый бизоний танец манданов — индейского племени из Северной Америки, относящийся к первой половине прошлого столетия. Когда начинался голод, манданы надевали маски бизонов и начинали танец. «...Он должен приманить стада, изменив их направление. Пока мандан танцует, он считается бизоном и ведет себя как таковой. Бизон чует его притяжение издалека, но поддается ему, только если танец идет на высоком накале. Снизится накал — нет уже настоящей стаи, и бизоны, которые еще далеко, повернут в какое-нибудь другое место. Танцующие должны стать притягательной силой» [10: 125—127].

По мнению немецкого философа, взаимосвязь человека и животного осуществляется с помощью ритма, который должен был синхронизироваться с ритмом бизонов, помогая превращению человека в животное. Приумножение тотемных животных, как считает Э. Канетти, тождественно его собственному, ибо с древнейших времен считается, что подобное вызывается подобным. «Поэтому крепость связи между превращением и приумножением невозможно переоценить. Если превращение утвердилось, и его точный образ воспроизводится в традиции, оно гарантирует приумножение обоого рода созданий, которые в нем едины и нераздельны. Одно из этих созданий всегда человек» [10: 124].

Постепенно происходит изменение представления человека о себе и природе. «Если первоначально человек не выделял себя из природы, склонен был все оживлять, одухотворять, то позднее возникают представления о двойной природе вещей — внешней, материальной, и внутренней, духовной. На этом уровне развития почитается уже не само животное, а его „хозяин“ или дух в его облике» [10: 184]. В искусстве палеолита встречаются изображения чудовищ-полулюдей, которых исследователи считают переодетыми людьми или мифологическими существами, а также изображения сложных многофигурных сцен — магических ритуальных действий со зверями и людьми в ритме танца. Исследователь в области палеохореографии (В. Ромм) сделал вывод о том, что древний художник довольно искусно показал ритмичные движения танцоров, одетых в бутафорские костюмы с масками — головами, шкурами и хвостами животных. Можно утверждать, что символическая интерпретация и расшифровка наскальных изображений выявляет связь пластики тела с древними культурами и божествами.

Кроме того, можно выделить следующую функцию ритуальных круговых танцев — *охотничью*.

З. П. Соколова отмечает, что в происхождении промыслового культа, кроме связи с тотемизмом и страха перед хищными животными, известную роль сыграли также рациональные приемы, обеспечивающие удачный промысел. Одним из таких приемов была охотничья маскировка. Имитирование повадок зверя и ряжение в шкуру послужили основой для возникновения охотничьих танцев [20: 77—78].

Необходимо отметить, что по данному вопросу среди исследователей традиционной танцевальной культуры существуют различные точки зрения. Например, М. М. Маковский рассматривает круговые танцы в значении военных плясок. По его мнению, божества войны в древности одновременно были и божествами плодородия, военные (круговые) танцы были нередко и фаллическими танцами, обязательным атрибутом которых было протыкание земли копьями (символ убийства врага, но одновременно — символ оплодотворения земли) [13: 329]. Как утверждает М. Ю. Еремина, «построение в круг считалось оберегом от злых сил и гарантировало благополучный исход обряда. В охотничьих плясках круг означал облаву, в земледельческих обрядовых танцах символизировал плодородие. В кругу лечили и женили» [8: 22]. Известный бурятский этнограф М. Н. Хангалов предполагал, что изначально круговой танец *ёхор* являлся следствием проводимой древними бурятами облавной охоты (*ээгэтэ аба*).

С возникновением охотничьей темы связаны астральные мифы, в которых отражен мотив небесной охоты на животное. В типологически ранней группе астральных мифов звезды или созвездия часто представляются в виде копытных животных, на которых охотится вначале зооморфное, а после антропоморфное существо. Мифы о небесной охоте, связанные с древнейшими наблюдениями за перемещением солнца и звезд, широко распространены в сказаниях многих сибирских народов. В своем первичном варианте этот миф предстал в виде преследования одной стихии другой, олицетворенных, соответственно, в животных образах. По мере развития роль преследователя Солнца, дня (копытных животных, похитивших солнце) отводится очеловеченному образу охотника. Так, в сказаниях бурят, монголов, калмыков, алтайцев, хакасов и тувинцев это образ космических маралов (у эвенков — лось), а охотником является первоначально мифологический медведь Манги, а затем силач Мани (у бурят Хухудэй Мэргэн) [5].

Образы космической охоты не могли не выразиться в ритуально-танцевальном действе. До недавнего времени у эвенков, по данным Г. М. Василевич, существовал обычай изображать в лицах во время весеннего праздника оживления природы — *Икэникэ* — космическую коллективную охоту. «Подобно тому как шаман в ходе своего камлания посещает другие миры вселенной, охотники эвенки, преследующие космического зверя — лося, бегут по среднему миру, опускаются в нижний мир и поднимаются вслед за своей добычей в верхний мир. Их воображаемая добыча, конечно, не простой реаль-

ный лось, а тот же „Хоглен“ — само зооморфное Солнце, умирающее и воскресающее чудовище, живой зооморфный центр вселенной» [17: 65].

В ритуале-повествовании о великой небесной охоте на солярное животное-божество обязательно исполнялся круговой танец. Движение солнца по небосводу понимается древними людьми как движение божества-животного. Так, в круговом хороводном танце эвенков во время празднования *Икэншкэ* разыгрывалась погоня за небесным оленем и принесение его в жертву. Эвенкийский хороводный танец характеризуется наличием подражательных движений, имитирующих движение оленя (Солнца).

В бурятском танце движения исполнителей также ассоциируются с движением копытного животного. При этом Т. Д. Скрынникова предлагает обратить особое внимание на пол животного. В данном случае это **самка**, т. е. в мифологическом контексте — рождение Солнца маралухой, убегающей от небесного стрелка Хухудэй Мэргэна. Она пишет: «В этом тексте совершенно отчетливо просматривается движение маралухи (*үхээр ногоон*) из иного мира — мира мертвых... В этом движении самка марала приносит в мир живых (*амитан*) порожденное ею солнце» [16: 187]. Самкой животного, порождающей солнце, может быть и коза: «Найбанхайдаа найбарлаа, Үхээр шоогой ёроолоо» [6: 101], где *шоогой* — ‘коза, козел’ (диалект бурят племени эхиритов и баргузинских бурят).

Таким образом, постепенно в сюжете о символической небесной охоте в образах животных стала подчеркиваться их принадлежность к **солярному божеству**. Например, в представлении людей окуневской культуры бык ассоциировался с понятием (образом) Солнца. Об этом свидетельствуют неоднократные символические объединения знаков, схематично передающих оба образа [14, т. 1: 116]. Сама форма кругового танца стала символизировать божество Солнце или Луну. «Круг как универсальная проекция шара становится символом космоса и божества у всех народов. Естественно, что в качестве такого божества чаще всего выступает солнце, символизируемое кругом и на основании его формы, и в силу кругового характера его суточного и годового движения (ср. дискообразную корону Ра, крылатый диск Атон, солнечную колесницу Аполлона, а также образ солнечного глаза в виде круга)» [14, т. 1: 18—19].

В свою очередь, обращает на себя внимание общность фонетического корня *хор/кор/кол/ор* — термина, применяемого для обозначения кругового хороводного танца у разных народов Евразии. Д. С. Дугаров выделяет четыре региона бытования кругового танца, в названии которого в той или иной степени присутствует вышеуказанный корень:

- на Ближнем Востоке хороводный танец известен издревле в Иране, Закавказье, островном Средиземноморье. Таковыми являются азербайджанский *халай*, грузинский *хоруми* и т. д.;

- в Центральной и Восточной Европе: русский *хоровод*, чешский *chorovod*, польский *korovod*, украинский *коровод*, белорусский *карагод*, венгерский *kortaz*, болгарский *хоро*, молдавский *хорэ*, македонский *оро* и т. п.;
- в Юго-Восточной Азии, где на территории современной китайской провинции Юньнань проживает целый ряд некитайских народностей мяо-яо;
- в центральной и северной частях Сибири от Байкала до берегов Северного Ледовитого океана и полуострова Таймыр [7: 103—105].

Д. С. Дугаров считает это связанным с тем, что «весь обрядовый комплекс культа неба, земли и плодородия, а также и обслуживающий его круговой танец распространялись по всей Евразии из одного единого культурного центра» [7: 103, 107], который он локализует в Западном Средиземноморье. Таким образом, он предложил гипотезу, объясняющую появление кругового танца у западных бурят. По его мнению, *ёхор* «как особая форма народной хореографии и важный элемент ритуального комплекса белого шаманства был занесен к нам извне пришлыми индоиранскими индоевропейскими племенами» [6: 118]. К вышесказанному можно добавить, что, по мнению Б. А. Рыбакова, во всех названиях хороводных танцев нашел отражение древний индоиранский солярный культ Солнца-Хороса (перс. *xorsed* — ‘солнце’) [19: 217]. Т. Д. Скрынникова выявляет в бурятской культуре наличие двух типов культур: восточноазиатский тип характеризуется дуальной картиной мира (культ Земли и Неба) и параллельной формой хороводного танца *нэрьелгэ* (‘стенка на стенку’), и западноазиатский тип — культ Земли, Неба и Солнца, где форма хороводного танца *ёхор* уже круговая.

Символика круго- и спиралевидного рисунка танца также связана с солярным культом. Иногда символом божества был круг с крыльями, что свидетельствует о сохранности зооморфических представлений. В дальнейшем в представлениях об образе солярного божества происходит отход от зооморфного облика. Солярное божество, которое имело первоначально зооморфный образ, оказало влияние на формирование танцевальной лексики кругового хороводного танца.

Постепенно осознание образа солярного божества в виде круга приводит к появлению круговых коллективных танцев в форме **замкнутого круга**. Исследователь ранних форм танца Э. А. Королева считает, что круг из спонтанно возникшей, как наиболее удобной, формы массового танца становится символом солнца и луны, наделяется магическим значением, в отдельных своих деталях различим у каждого племени. Имитация в рисунке танца геометрической формы небесных светил привела к исполнению замкнутых круговых танцев с разнообразными видами сцепления рук [11: 147].

Итак, в круговых танцах промыслового культа воспроизводилась погоня за животным и имитировались его движения, но все же окончательное формирование круговых хороводов связано с отходом от

тотемических обрядов, где танец мог исполняться без обязательного сцепления рук. Это связано с отходом от зооморфного к антропоморфному облику явлений и сил природы. В частности, Э. Б. Тайлор пишет, что в первобытной философии всего мира солнце и луна одарены жизнью и по природе своей принадлежат как бы к существам человеческим. Действительно, они противоположны друг другу как мужчина и женщина, при этом они различаются как по полу, приписываемому тому или другому, так и в своих отношениях между собой. Например, в священном призывании бурят звучит обращение *Эхэ эсэгэ хоёр — наран нара хоёр* («Мать и отец — солнце и луна»).

Отголоски почитания божества Солнца, имеющего антропоморфный облик, сохраняются в круговых хороводах по сей день в разных культурах. Например, летний хороводный цикл славян посвящался Солнцу — Яриле. У белорусов долго существовал оригинальный древний хоровод. Вечером среди большого круга, двигавшегося в крайне замедленном темпе, помещали наряженную в белую одежду девушку с венком на голове, восседавшую на белом коне. В правой руке у нее был череп, а в левой — пучок ржаных колосьев. В тексте песни упоминался бог Солнца — Ярило [4: 178].

Вероятно, антропоморфный облик солнечного божества символизирует трансформацию образа тотемного животного в образ матери-прародительницы, выполняющей функции плодородия, надления людей благодатью и т. д. Соответственно, форма кругового танца и центр, вокруг которого он исполнялся, становятся символами гендерных представлений (*центр* — фаллос, *круг* исполнителей — вагина), позволяющих имитировать космогонические акты, это не противоречит мнению о том, что первоначально Солнце ассоциировалось с культом матери-прародительницы. Нами была предложена гипотеза о соответствии ритма *ёхора* с этапами сотворения мира. «В связи с упоминанием о самце и самке животных, о разрастающихся рогах оленя и лося следует вспомнить миф о рождении солнца, который, на наш взгляд, помогает понять семантику этого мотива [16: 190]. Здесь речь идет о более древних представлениях, связанных с осознанием структуры мира, а затем культа плодородия. Со временем круговое движение по ходу Солнца и форма замкнутого круга (форма солнечного диска) получили новое магическое значение — идею **плодородия**. На данном этапе качественно возрастает значение круга как символа Солнца в ритуалах культа матери-прародительницы, плодородия, всеобщего благополучия, а также актуализируется сакральная функция исполнителей хоровода — молодых женщин и девушек. Особое значение круговые танцы приобрели у земледельческих и скотоводческих народов, жизнь которых зависела от получаемых урожаев или приплода скота. Кроме того, тогда же окончательно складывается **направление движения** в ритуальных хороводах круговой формы. Они ориентированы в основном

всегда на левую сторону («по ходу солнца», «за солнцем», «посолонь»).

Круговой танец исполняется в нарастающем темпе от медленного к быстрому (трехчастность). Все эти части выглядят как последовательные ступени достижения особого состояния. Д. С. Дугаров полагал, что трехчастность *ёхора* является своего рода магическим средством отправления шамана на небо. Он сравнивал темпоритм хоровода с ракетой, где первая часть — начало запуска моторов, затем идет ускорение темпа их работы, и наконец происходит взлет [6]. Это соответствует технике введения в транс. Таким образом, кинетический канон кругового танца мог служить средством достижения **экстатического состояния**. Ведь транс был необходимым условием для достижения при совершении ритуала наивысшей степени напряжения, когда с помощью магического воздействия происходит контакт с *иным* миром.

Итак, процесс становления хороводных танцев в форме замкнутого круга проходил в зависимости от развития религиозно-магических представлений об образе божества. В частности, традиция круговых обходов появилась еще до обожествления Солнца, когда древние люди осознали значение движения светила по небосводу. Хороводные танцы в форме *замкнутого* круга появились на стадии возникновения солярного культа. При этом «новый» танец сохраняет некоторые черты предыдущих тотемических первоплясок.

Однако в бурятском *ёхоре* образ животного имеет несколько иной смысл. По мнению Д. С. Дугарова, это «ездовое животное», на котором совершаются путешествия в *иные* миры. Трансформация данного образа связана с дальнейшим развитием религиозных верований, а именно с развитием в них представлений об антропоморфном облике главных божеств. Это связано с тем, что в эпоху бронзы большинство племен Евразии вступают в новую стадию развития производящих форм хозяйства и соответствующих ей религиозно-мировоззренческих представлений. Как считают исследователи, культ Солнца, Быка, плодородия в лице матери-прародительницы и покровительницы всех форм жизни расцветает в ярких образах культур II тысячелетия до н. э. Однако тотемическая основа проглядывается как в образах, выросших на местной, неолитической основе, так и в представлениях, корневым источником которых явились полнокровные по своей жизненной выразительности образы древневосточных центров и их периферий [23: 169—170].

Тогда же меняются и представления о связи божества с животным. Животное на этой стадии верований утрачивает значение божества, оно лишь посвящается духу или богу. Как известно, культ священных животных был широко распространен у разных народов. Ими чаще всего были самые сильные и красивые особи определенного цвета (культ белых оленей в Японии, черных быков в Египте, красных быков в странах Юго-Восточной Азии), не-

редко с какими-нибудь признаками (пятнами и т. п.) [20: 234—235]. У бурят в жертву высшим божествам приносили козла с белым пятном на лбу («чело из оправленного серебра») [6: 104].

В. Я. Пропп полагал, что развитие мифологических образов происходило путем их расщепления. Образ героя, который в наиболее древних текстах для того, чтобы попасть в иной мир, оборачивается конем или птицей, в дальнейшем раздваивается. Конь или птица как бы отслаиваются от человека и в более разработанных вариантах вместо человека-животного действуют уже два персонажа — человек и животное, звериная сущность как будто «сползает» с героя, представляя зверем-помощником. «Герой-животное преобразовался в героя плюс животное» [18: 140].

Состоявшееся изменение во взглядах на облик божества, однако, не привело к исчезновению первоначальных, присущих тотемизму, черт хороводных танцев в ритуале. Например, в связи с овладением словом роль вынуждающих приемов в ритуальном танце перешла к вербальным средствам, но ритмообразующее начало сохранилось. Анализ дошедших до наших времен текстов *ёхора* показывает явное пренебрежение грамматическим строем речи в пользу ритмической формулы. Так, Д. С. Дугаров отмечал, что он был «поражен слаженностью танцующих, но вдруг через некоторое время почувствовал: перестал понимать, о чем поют танцоры. Оказывается, они первые слова каждой строки пропускали, не произносили и получалось что-то несурзное:

Свои разминаем,
Подобно крича,
Потренируем и т. д. [6: 108].

Это говорит о том, что в круговых танцах бурят сохраняется присущая тотемическим танцам магия ритма. Действительно, вербальная сфера магических танцев обладает определенным ритмом. Со временем ритуальное танцевальное действо в культах плодородия теряет значение прямого воздействия на божество. Появляется новый промежуточный объект воздействия на это божество — **священное животное**. Воздействие на божество производится уже через жертву. В архаической ритуальной культуре бурят это был козел. В бурятском *ёхоре* сохраняется подражательная лексика, но это уже не подражание зооморфному божеству, а подражание священному животному, которого общими усилиями отправляют на небо. Культ козла в традиционных религиозных верованиях тюрко-монгольских народов занимал большое место. Буряты приносили козла в жертву Солнцу путем подвешивания его шкуры с головой и конечностями на шесте. Исключительно большое место образ козла занимал и в древнем искусстве народов Средней и Передней Азии. Он являлся символом Солнца. О большой популярности образа козла в религиозных верованиях скотоводческих племен Центральной Азии, Саяно-Алтая и Западного Забайкалья, начиная с эпохи бронзы и до самых позднейших времен, свидетельствуют зафиксиро-

ванные исследователями по всей этой огромной территории многочисленные наскальные писаницы, на которых изображения длиннорогих горных козлов встречаются в бесчисленном множестве [6: 102].

Одновременно с процессом антропоморфизации божества и его расщепления формируется новая форма культовых отправлений — **шаманские мистерии**. Появившиеся на этом этапе развития служители культа — шаманы и их помощники (*юэнгуты*) — получают право на роль медиаторов. Поэтому во время обрядов жертвоприношения главные медиаторы — шаман и его помощники совершают магические действия с целью достижения желаемого результата. Появляются обряды, в которых начинать исполнять хороводы должны именно *юэнгуты*. Для достижения своих целей они используют самые разные средства, одним из которых является воспроизведение особого ритма, позволяющего управлять им, а следовательно, и людьми, слушающими этот ритм, воспроизводящими его и подчиняющимися ему. Прямые следы такого воздействия можно наблюдать в некоторых оккультных обрядах.

Итак, круговому хороводу присущи все магические практики, имевшиеся в пляске, а именно — магия ритма, магия подражательного телодвижения. Сохранение их в хороводном танце обуславливается тем, что он становится ритуальным танцем поклонения антропоморфному божеству, имевшему когда-то зооморфный облик, через воздействие на его священное животное. И наконец, можно выделить взаимосвязь кругового танца с женским культом, который возник примерно в эпоху энеолита, когда образ тотемного животного у народов Сибири и Центральной Азии трансформировался в образ матери-прародительницы с функцией плодородия. Об этом свидетельствует, во-первых, собственно форма *кругового* танца, которая ассоциируется с женским началом, во-вторых, кинетика исполнителей, имитирующих половой акт, а также предметно акциональный код, где центр символизирует фаллос, а круг танцующих — вагину. И *центр* и *круг* в *ёхоре* символизировали собой основные космические силы (мужское и женское), что согласуется с архетипом мифологического сознания — иерогамией Неба и Земли, результатом которой является акт творения мира [16]. В традиционной архаической культуре любые физиологические акты (труд, питание, рождение, смерть, игры, секс) расценивались как действия, повторяющие божественные образцы.

Данные представления можно проследить и в вербальной сфере хоровода. Мы согласны с мнением В. Н. Топорова о том, что «стержнем и главным механизмом любого заговора» является формула «*Да будет > И стало...*» [22: 10]. Танцевальная культура как отражение и воплощение человеческого сознания тоже подвергается в этот период символической трактовке. Символизация объектов жертвоприношения шла одновременно с процессом становления **слова-имени**. Отсюда, вероятно, «слово», «словесные тексты», сопровождая жертвоприношение, по-

степенно превращают его в церемониальное действо. Таким образом, вербальная сторона обряда начинает превалировать над акционально-пластической ее частью, приводя к формализации движений.

Здесь уместно будет, на наш взгляд, вспомнить проблему исторического развития способа жертвоприношения, которую изучал Э. Б. Тайлор. В частности, он выделил три теории: теорию дара, теорию чествования и теорию лишения, или отречения. Во всех трех случаях ученый находил обычные обрядовые превращения от совершенно реального акта до формальной церемонии. Приношение, вначале действительно ценное, заменяется мало-помалу меньшими дарами или более дешевыми предметами и наконец доходит до степени ничего не стоящих знаков, или символов [21: 465—466].

Со временем, в отличие от тотемических коллективных подражательных плясок, в круговых хороводах большое значение приобретает имя-слово, которое приводит к символизации жертвы и, следовательно, почти полному исчезновению внешней имитации — надевания масок, шкур и т. д., сохраняется подражательная лексика лишь в пластике танца. Такая символизация есть прямое отражение представлений о жертве. Отсюда можно предположить, что эти обрядовые превращения отражались и во внешних формах обряда, в частности в танце, лексика которого тоже проходила стадии от реального отражения до формального. Например, в эпоху культа матери-прародительницы в жертву приносились лошади, в круговом танце в пластике исполнителей и в содержании текстов превалировало уже изображение именно этого животного.

Таким образом, основными внешними средствами, помогающими осуществлять магическое воздействие в ритуальном действе, стали словесные тексты — **пение**, сопровождающиеся пластическими движениями. Так, свое утверждение о значении хороводного танца как средства поднятия жертвенного животного на Небо Д. С. Дугаров аргументирует данными лексического анализа припевных слов *ёхора*. Например:

*Ябо, үхэ, үхэ ош.
Ошо, үхэ, үхэ ош.*

Иди поднимайся, вознесись, удаляйся.
Уходи, вознесись, удаляйся...

Отсюда можно заключить, пишет автор, что участники хороводного танца, стремясь силой магического танца отправить кого-то куда-то и для каких-то очень важных для рода, племени целей, сначала его упрасивали, потом заклинали и, таким образом, заставив его сдвинуться с места, затем как бы констатировали якобы свершившийся факт отправления к цели этого существа, которое сначала двигалось медленно, покачиваясь с боку на бок, а потом, постепенно ускоряясь, переходило к мелкой трусце, к иноходи, к рыси и наконец к галопу и скачке [6: 94—96].

Согласно общественному положению, слова песни и движения в танцевальных действиях взаимосвязаны. Отсюда можно предположить, что движения в этом хороводе имеют подражательный характер. Это, в свою очередь, позволяет допустить, что во время хороводного танца, исполняемого при совершении обряда жертвоприношения, происходит превращение исполнителей в жертвенное животное. Только при условии «превращения» можно было воздействовать на священное животное (на душу), а через него на само божество. Превращение вообще было характерной чертой тотемических танцев в целях воздействия на тотемное животное.

Если принять во внимание то обстоятельство, что в *переживании* главное — создать соответствующее настроение, а не раскрыть смысл созерцательного образа, то становится понятной роль танца и музыки в решении этой задачи. С одной стороны, через танец пластическими средствами разыгрывалось сакральное действие-повествование, а с другой — ритмообразующее начало танца обостряло переживание содержания действия. По мнению И. А. Герасимовой, одна из основных черт мистерий и состояла в том, чтобы человека естественного преобразовать в человека духовного, раскрыв его «духовные очи». Ритм и пластические средства танца сознательно использовались в целях трансформации сознания и «открытия органов духовного восприятия» [2: 54].

Со временем заложенные в танце психофизические способности стали использоваться не с целью воздействия на тотемное животное, на божество, на священное животное божества, а уже в целях **трансформации сознания** исполнителей. В этом случае танец постепенно потерял первоначальное магическое значение и начал приобретать социальную, эстетическую направленность. Как отметил Д. К. Зеленин, «в культе антропоморфных онгонов ярче и выпуклее выражена одна черта — предоставление людьми духам увеселений и развлечений» [9: 283].

Таким образом, круговой танец *ёхор* развивался в зависимости от изменения человеческого сознания и художественных образов, которые оно создает в рамках ритуала. Процесс создания художественного образа божества и его действий в круговом хороводном танце прошел путь от яркого природного реализма до церемониального символизма. Становление круговой формы ритуального действия имело несколько этапов. Первый этап был связан с обрядовой магией, обусловленной мифологическим мышлением. Для этого этапа были характерны построения в круг, круговые обходы без обязательного сцепления рук. Следующий этап определялся возникновением солярного (женского) культа, и на этом этапе исполнители хороводных танцев составляли уже замкнутый круг.

Танец *ёхор* базируется на общих мифоритуальных основах круговых танцев, характерных для различных народов мира. Таковыми являются сходные мифологические представления, в частности, взгляд на образ солярного божества как на небесное жи-

вотное, ритуальное значение круговых обходов как магического средства достижения «чужого» мира и ограждения от него «своего».

Танец *ёхор*, как всякое явление традиционной культуры, полифункционален, что определяется его синергетическим характером. В основе его лежит ми-

фопоэтическая память и общая картина мира, которые определяют единство и целостность, устойчивость и жизнеспособность этнической культуры. Таким образом, изучение танца *ёхор* позволяет провести реконструкцию этнокультурного наследия древних бурят.

Литература

1. Большая медицинская энциклопедия / Гл. ред. Б. В. Петровский. М.: Сов. энцикл., 1978. Т. 3.
2. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50—63.
3. Гергесова Т. Е. Бурятские танцы. Улан-Удэ, 1974.
4. Голейзовский К. Я. Образцы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964.
5. Дашиева Н. Б. Календарь в традиционной культуре бурят (опыт историко-этнографического и культурно-генетического исследования). Улан-Удэ, 2001.
6. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора бурят. М.: Наука, 1991.
7. Дугаров Д. С. Круговой хороводный танец в Европе и Азии. К проблеме культурно- и этногенеза в некоторых странах Евразии // Традиционный фольклор в полиэтнических странах. Улан-Удэ, 1998. С. 103—107.
8. Еремина М. Ю. Роман с танцем. СПб., 1998.
9. Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири: Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936.
10. Канетти Э. Масса и власть. М.: Изд. Фирма «Ad Marginem», 1997.
11. Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977.
12. Краснова О. М., Белякова Е. И., Иценко Л. И. Естествознание: словарь-справочник. Ростов н/Д.: Феникс, 1997.
13. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М.: Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 1996.
14. Мифы народов мира. М., 1982.
15. Михайлов Т. М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. Новосибирск: Наука, 1987.
16. Обряды в традиционной культуре бурят. М.: Вост. лит., 2002.
17. Окладников А. П. Шишкинские писаницы — памятник древней культуры Прибайкалья. Иркутск: Кн. изд-во, 1959.
18. Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Науч. ред., текстологический коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000.
19. Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси. М.; София: Гелиос, 2001.
20. Соколова З. П. Животные в религиях. СПб.: Изд-во «Лань», 1998.
21. Тайлор Э. Б. Первобытная культура: Пер. с англ. М.: Политиздат, 1989.
22. Топоров В. Н. О древнеиндийской заговорной традиции // Малые формы фольклора. М.: Наука, 1995.
23. Хлобыстина М. Д. Древнейшие южносибирские мифы в памятниках Окуневского искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 165—180.
24. Элиаде М. Космос и история. М., 1987.