

85.325  
Б 14

В.Е. Баглай

# ЭТНИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ НАРОДОВ МИРА

---

ВЫСШЕЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ

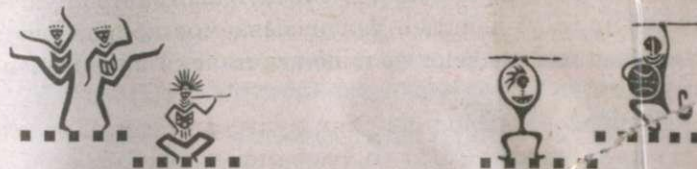
---



85.325  
514 ✓

Серия «Высшее образование»

**В. Е. Баглай**  
.....



# ЭТНИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ НАРОДОВ МИРА

Учебное пособие

Рекомендовано Учебно-методическим Объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071301 — «Народное художественное творчество» по дисциплине «Теория и история хореографического искусства»

1256-к

Ростов-на-Дону  
Феникс  
2007

**БІБЛІОТЕКА**  
Луганського державного  
Інституту культури і мистецтв

УДК 793.31:39(075.8)  
ББК 85.325я73  
КТК 872  
Б14

**Рецензенты:**

*Лях В.И.*, доктор исторических наук, профессор, Краснодар;  
*Саяпина И.А.*, доктор культурологии, профессор, Краснодар;  
*Черкасова М.С.*, доктор исторических наук, профессор, Вологда;  
*Овечкина И.С.*, кандидат культурологии, декан факультета хореографии Краснодарского государственного университета культуры и искусств;  
*Богданов Г.Ф.*, кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории хореографического искусства Московского государственного университета культуры и искусств

**Баглай В.Е.**

**Б14** Этническая хореография народов мира : учеб. пособие / В.Е. Баглай. — Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 405, [1] с. : ил. — (Высшее образование).

ISBN 978-5-222-12186-3

Учебное пособие является первым подобного рода изданием, посвященным систематическому анализу традиционной национальной танцевальной культуры народов зарубежных стран в рамках новой специальной дисциплины — этническая хореография.

Учебное пособие предназначено студентам исторических факультетов университетов, изучающих этнографию народов мира. Оно может быть рекомендовано при изучении курсов «Фольклористика», «Народная художественная культура», «Теория и история хореографического искусства» в вузах культуры и искусств.

В пособии этнический танец проанализирован в контексте культуры народов Азии, Африки, Америки, Австралии и Океании, где он сохранился в наиболее древней традиционной форме.

ISBN 978-5-222-12186-3

УДК 793.31:39(075.8)  
ББК 85.325я73

© Баглай В.Е., 2007

© Оформление: изд-во «Феникс», 2007

## Раздел I. Введение

Исключительное многообразие народов и культур современного мира формирует его необычайно мозаичную картину. При этом важнейшей составляющей неповторимого и уникального облика любого народа мира является его народное художественное творчество. Оно существует до тех пор, пока существует народ (др.-греч. этнос), и наоборот. В этой связи этнографическое исследование народов, изучение становления и развития их культур и цивилизаций приобретают несомненную актуальность.

В этнологической и этнографической науке отсутствует общепринятое определение танца, но, как правило, авторы ограничиваются общим описанием — под «танцем» понимается вполне конкретный набор телодвижений, совершаемый человеком в определенной, специфической ситуации. Исследователи выделяют несколько основных теорий сущности танца, как одного из важных составляющих традиционной культуры. Так, с точки зрения сторонников функционализма, танцевальная культура, в данном случае в традиционном обществе, является зримой иллюстрацией и демонстрацией определенных социальных отношений в обществе, например статуса, занимаемого человеком в обществе. Танец — форма коммуникации, связи между представителями разных категорий традиционного общества: например, шаманский танец является способом утверждения роли и функций, выполняемых шаманами в той или иной социальной системе. Есть также иные подходы к определению танца. Так, известная теория эволюционизма рассматривает танец как закономерный результат развития человеческого общества. Теории, опирающиеся на традиции психоанализа, выводят природу танца из особенностей человеческой психики. Есть свои взгляды на природу танца в так называемых теориях паттернов или моделей культуры, культурных конфигураций. Наконец, известна теория танца, как уникального явления культуры в рамках особой системы взглядов,

так называемой хореометрии (она прослеживает, как стили танцевального движения связаны с социально-экономическими уровнями жизни в определенной культуре).

Как бы то ни было, важной специальной частью художественной традиции и творческой деятельности народов является фольклорный или этнический, национальный танец. Для обрядовой культуры традиционных обществ характерно практикование мистериальных действий, постановок религиозного характера, воспроизводящих события важнейших мифов тех или иных народов. Именно поэтому в них велика роль костюма, масок, танцевальной атрибутики, демонстрации их во время танцевально-обрядового действия. Подобные традиционные мистерии рассматриваются этнографами как часть танцевальной культуры.

Теоретической основой этнической хореографии являются различные теории и методологии, используемые современной общественной наукой и историей, в частности структурно-функциональный анализ, сравнительно-исторический метод и др. Но особенно важным здесь является метод наблюдения, что объясняется своеобразием способа существования самого танца как явления народной культуры.

Танец является видом искусства, в котором основой для создания художественного образа являются движения, жесты, положение тела танцора, которые иначе, как через наблюдение, невозможно исследовать.

С точки зрения этнографии национальные танцы относятся к так называемым акциональным (*action* — действие) формам фольклора. Истоки танца связаны с самыми глубинными процессами, происходящими в жизни того или иного этноса.

Важными знаковыми (семиотическими) составляющими, через которые раскрывается сущность человека, являются жестикуляция и мимика. Наукой доказано, что в традиционной танцевальной культуре находит отражение индивидуальная работа как правого, так и левого полу-

шария головного мозга. Задействованность правого полушария в танцевальной культуре имеет следствием возникновение разного рода шаманских практик, так называемых, магических танцев. Последние ориентированы на использование невербальной коммуникации, на демонстрацию и передачу особых состояний — аффектаций, сублимацию эмоций в движения (например, танцы суфиев, см. ниже).

Жестикуляция и мимика лежат в основе физических движений и действий, которые формируют действенно-образное наполнение не только танца, но и таких знаковых составляющих традиционной культуры, как ритуал или игра актера. Язык жестов и танца часто способны воспринять только представители данной этнической культуры.

Ритуал является древнейшим общественным и художественным явлением, а важнейший в нем компонент — знаковое физическое движение.

Искусство выразительных движений человека (танец, театр, пантомима, цирк) — это исполнительская и зрелищная семиотика. Их объединяет и отличает от других искусств не только то, что их фактура, плоть — это тело человека, но и то, что в танце (или театре) произведение искусства возникает на глазах зрителей. Они являются видами искусства, существующими только в момент исполнения. С окончанием представления, танца и т.п. они перестают существовать. По этой причине их также называют нефиксированными формами художественной культуры, в том числе и этнической.

Народный (этнический) танец — танец определенного народа (этноса), сложившийся на базе народных танцевальных традиций. Интерес к нему в последнее время необычайно вырос. По этой причине этнотанец и является законным предметом исследования не только хореографии, но и такой исторической науки, как этнография. Специальная этнографическая субдисциплина, так называемая этническая хореография, сформировалась на стыке

этнографии и хореографии. Она изучает причины и условия формирования этнического танца. Кроме того, этнохореография объясняет причины общего и особенно в этнической танцевальной традиции разных народов мира.

Широкая распространенность танца в непрофессиональной, бытовой среде — показатель того, что он является древнейшим из искусств. О том, что танец действительно представляет собой древнейший вид творчества народов, свидетельствуют те данные, которые связаны с его зарождением.

Вопроса об истоках и сущности танца, его роли в жизни общества касались авторы разных исторических эпох. Так, Платон в диалоге «Алкивиад», проводя параллель между людьми и животными, утверждал, что движение — суть их суть, поэтому происхождение танца следует искать в самой природе людей. Исследователи более близких к нам времен выражали разные мнения по этому вопросу. Так, русский исследователь танца XIX в. С.Н. Худеков утверждал, что танец появился вместе с человечеством, причем сначала для развлечения и лишь затем как способ поклонения богам. Более того, он считал, что символика танца подсказала пути формирования человеческой речи.

Есть также совершенно верные высказывания о том, что танец подчиняется правилам исчисления, порядка, т. е., существует в рамках общих законов мироздания. Простейшие формы танцевального движения и их сочетания (па) измеряются теми же длительностями, что и музыка. Организация танца подчинена законам определенной музыкальной системы.

Современные исследования показывают, что истоки танца имели отчасти место в животном мире. В данном случае имеется в виду разнообразие явлений, напоминающих танцы, в жизни разных видов животных и птиц.

Так, по данным этологов, у животных и птиц встречаются движения, напоминающие танец. Они чаще связаны с брачными играми и соперничеством особей одного

пола. Конечно, так называемые «танцы» птиц и животных — это всего лишь вид биокommunikации. Вместе с тем с помощью такой связи осуществляются, реализуются важные жизненные функции определенных биологических видов. Биокommunikация позволяет привлекать особи противоположного пола, путем состязания выявлять наиболее жизнеспособного брачного партнера. Однако в отличие от собственно человеческого танца, никакой «эстетической» и «познавательной» функции «танцы» в мире животных и птиц не несут, не исполняют.

Каждый танец отвечал характеру, духу того народа, у которого он зародился. С изменением социального строя, условий жизни менялись его характер и тематика.

Танец возник с появлением первых людей. Жизнь первобытного человека тесно переплеталась с природой и зависела от ее благосклонности. Это повлияло на искусство танца. Через танец первобытный человек выражал свои чувства. Также танец служил средством общения людей с окружающим миром.

Народный танец, являясь одним из древнейших видов в структуре народного творчества, рождается потребностями, идеями и интересами, которыми живет народ. В разные периоды истории народов танец питался разными истоками. Так, на начальном (древнем) этапе истории таким источником и был ритуал.

Действительно, в то время танец был частью единого синкретического комплекса, в котором соединялись музыка, танец, пение, драматическое действо. В ритуале были слиты воедино танец, музыкально-инструментальная и песенная (или религиозный гимн, молитва, заклинание) составляющая.

Этот сложный комплекс отражал и единое мировоззрение, т. е., взгляд человека (и народа) на окружающий мир и свое место в нем. Религиозно-мифологическое мировоззрение было господствующим в ту эпоху, поэтому и выражалось, в том числе, в форме ритуалов. Разнообразные ритуальные действия, широко практиковавшиеся в то время,

были воспроизведением деяний богов, духов и т.п., однако образы, которые использовались при этом, имели истоки в окружающем мире, прежде всего в живой природе. Так, когда ритуал был связан с почитанием природных стихий, то в нем специфическими средствами отражалась эта природная стихия.

К ритуалам привязаны разнообразны обрядовые танцы. Примером и отголоском таких ритуальных танцев, переживших века, являются, например, цейлонский танец огня, норвежский танец с факелами, славянские хороводы (связанные с обрядами завивания березки, плетения венков, зажигания костров) и др.

Ритуалы древности отражали ранние религиозные верования, в частности тотемизм. Тотемизм — это вера в сверхъестественное родство людей и определенных видов животных, птиц, а также иногда растений и даже явлений неживой природы. На этом и основано почитание тотемных животных и птиц и, как следствие, отражение его в ритуальных танцах. Например, почитание птицы как тотема отражалось в танце орла: танцор-имперсонал, олицетворяющий орла, отображал кружение орла над добычей, схватку с врагом и т.п. Объектом танца могли быть и те животные, птицы, рыбы, на которых охотилось племя.

Люди верили, что с помощью танца они устанавливали связи со своими богами, поскольку полагали, что танец, наряду с жертвоприношениями разного характера, умиливает богов, которые, в свою очередь, помогут им в трудовом процессе, излечат от болезни, пошлют военную удачу и т.п. Поэтому так называемое неолитическое искусство, образцы которых хорошо известны ученым, например Пенья де Кандамо в Испании, пещера Камбарелль (Дордонь) во Франции, чаще представляли ритуальные сцены, частью которых был танец. Танец в жизни человека первобытного и традиционного общества — это способ мышления и жизни. Например, во время танца, изображающего определенных животных, они вырабатывали

охотничьи приемы. Кроме того, танцем выражались моления о плодородии, о ниспослании дождя или исполнении других насущных нужд. Являясь частью природы, люди чутко чувствовали и воспринимали ее ритмы, подражая в танце различным ее проявлениям.

В первобытном и традиционном обществе не было исполнителей, артистов в собственном смысле слова, хотя в некоторых племенах имелись своего рода профессиональные танцовщики, у которых не существовало никаких обязанностей, кроме как исполнять определенные ритуальные танцы. Именно они со временем становились настоящими мастерами танца.

Первобытные танцы обычно исполнялись группами. Танцы первобытного и традиционного общества имели вполне конкретные цели: изгнать злых духов, исцелить больного, отогнать беду от племени и т.п. Это предопределило и самое распространенное, универсальное танцевальное движение — топанье. Были также распространены танцы на корточках, кружения, скачки.

Хотя у первобытных племен не было регламентированной техники танца, выносливость, достаточная физическая подготовка позволяли танцорам полностью отдаваться танцу и плясать с полной самоотдачей. Непрерывные скачки и кружения часто доводили танцоров до экстатического состояния, потери сознания. Но это не пугало людей: они верили, что в подобном состоянии можно общаться с духами. Танцоры обычно одеты в специальные одежды, маски, сложные головные уборы, а их тела ритуально раскрашены. В качестве аккомпанемента использовались топанье, хлопки в ладоши, а также игра на простейших музыкальных инструментах (разного рода барабанах, дудках, свирелях и т.п.).

До недавнего времени исполнялись, а в некоторых случаях исполняются и до сих пор, подобные ритуальные по своей природе танцы. Такими были и являются распространенные, по крайней мере, у земледельческих народов, хороводы вокруг дерева (связанные с древнейшим и уни-

вексельным культом мирового дерева) Так, хоровод вокруг «майского дерева\* как форм».приветствия, встречи пробуждающейся природы характерен, для всех народов Евроцы, а его истоки прослеживаются еще в древнегреческих дионисийских празднествах\* Имитация борьбы аимы и лета находила отражение в древнегреческом языческом обряде, где важнейшим был военный танец. Еще один пример типологически близкого танца — шотландский мужской одиночный танец с мечами. Подобная же религиозная традиция почитания природы отражена в танце вокруг огня» исполнявшегося в ночь на Ивана Купала. Это же касается южнославянского «коло» (разновидности кругового танца, символизирующего солнечный круг), круговых танцев-оберегов восточных славян (при первом выгоне скота в поле, во время мора, засухи, на крестинах, свадьбе и т.п.), танцев вокруг убитого зверя у охотников и т.д.

Слитность, танца и религиозно-магических представлений сохраняется очень долго, пережив архаический этап в развитии общества. Так, в танцах народов мира (например, чехов, словаков) есть танцы с подсакиванием кверху: в соответствии с магическим принципом подобное вызывает подобное, чем выше прыжки, тем выше будут произрастать полезные растения.

С изменением мировоззрения (сменой верований, появлением самых ранних научных знаний) происходила эрозия прежнего мировосприятия, следствием чего стал распад древнего синкретического комплекса, некогда служившего духовной опорой существования раннего сознания. Каждая из составляющих этого комплекса, утрачивая прежние функции, обретала самостоятельную жизнь. Это касается песни, танца игры, когда-то являвшихся единым целым.

С отходом от прежних, древних обрядовых действий, с изменениями в общественной и производственной жизни, ее усложнением, новым содержанием, отражающим новые параметры и особенности бытия, наполняется и на-

родное художественное творчество. Происходит изменение роли прежних источников танца, в частности природы. Так, народы, занимающиеся животноводством (или скотоводством), а также сохранившей с древности свое значение охотой, отражали в танце наблюдения над животным миром. Необычайно выразительно и образно передавались характер и повадки зверей, птиц, позже и домашних животных. В этих танцах, даже если они и имели очевидные древние магические истоки, факт сверхъестественного отступал на задний План и даже просто исчезал в глубинах уже изменившегося мировоззрения. Тем. не менее до сих пор огромный интерес вызывают старинные обрядовые по истокам-танцы многих народов мира: танец бизона у североамериканских индейцев, индонезийский пенчак (тигр), якутский танец медведя, памирский танец орла, китайский и индийский танцы павлина. К этому же кругу принадлежат русские «журавель» и «гусачок», норвежский «петушиный бой», финский «танец бычка» и т.п. Природа (в широком смысле) использовалась здесь для создания пластики художественного образа или хореографической характеристики человека, а не для ее умиловления (как прежде).

Природно-климатические условия жизни, различные явления природы служили источником танцевальной пластики в таких, например, русских танцах, как «сосенка», «утушка», и этнохореографии целого ряда других народов.

Несмотря на различия исторического характера, этнические танцы разных стран нередко имеют много общего в ритмическом строении и рисунке движений. Эти сходства или различия иногда обусловлены упомянутыми географическими условиями. Например, танцы горцев одной страны могут быть в большей степени похожи на танцы горцев Других стран, чем танцы жителей равнины в той же стране.

Источником, питающим-народное искусство танца, является трудовая деятельность народа. В частности, на-

ходят отражение в тематике так называемых трудовых танцев трудовой процессе, отдельные его этапы, связи между людьми в труде, их отношение к труду, его продуктам.

С изменением и усложнением производственной и социальной жизни связано возникновение танцев на темы земледельческого труда и быта: танец жнецов у латышей, гуцульский «танец дровосеков\*», белорусский «лянок», молдавский «поамэ» (виноград), узбекские «шелкопряд» и «пахта» (хлопок) и др.

Хотя фольклорный танец может исполняться и в городах, истоки его почти всегда связаны с сельской местностью.

С развитием городской жизни, появлением ремесленного и фабричного труда возникают новые народные танцы — украинский «бондарь», эстонский «сапожник», немецкий «танец стеклодувов» карельский «как ткнут сукно» и др.

Важнейший источник этнической хореографии — жизненный уклад народа, его нравы, мораль, этика. В танце он отражается, передается посредством Показа условного, игрового характера взаимоотношений. Эти танцы выражают сложившиеся в народе представления и понятия об общественных отношениях между людьми. В них часто применяются образные, порой символические жесты, позы, используются предметы, которые помогают выразить отношения между участниками. К танцам этой группы относятся многочисленные кадрили, лансье, игровые пляски и хороводы.

Источником содержания народных танцев служит также сфера домашнего хозяйства. Человек в своей повседневной жизни постоянно имеет дело с какими-то предметами обихода, инструментами. Неудивительно, что он часто изображает их в своем творчестве для воспроизведения атмосферы окружающей жизни. Широко известны танцы этого плана у многих народов, хотя и под разными названиями, яо сходные по существу: «плетень», «капустка», «улица», «сени», «ворота», «веретено», «колесико»

и др. Уже само название говорит о том, что лежит в основе их образности, пластики, настроения»

Оставаясь частью народной жизни, музыка, пение, народный театр и конечно же танец со временем составили то, что называется фольклором. Поэтому этническому танцу присущи все те, качества, признаки и функции, которые характерны фольклору в целом.

Характерная черта этнического танца — коллективность. В данном случае имеется в виду то, что этнический танец — это непрерывная цепь творческих актов, совершаемых в диалектическом единстве Массового и личного (индивидуального). Любой этнотанец когда-то исполнялся в первый раз, имел автора. Но лучшее доказательство его ценности, признания народом — это утрата авторства. Принимая этнический танец, тот или иной народ со временем вносит в него изменения, уточнения и т.п. По **ЭТОЙ** причине справедливо будет считать, что творцом этнического танца является народ, этнос.

Еще одна из характерных черт или признаков танца — его народность. Действительно, профессиональное хореографическое искусство во многом несет на себе отпечаток индивидуальности хореографов (прежде всего выдающихся). Аристократия (верхушка общества) (например, европейских стран в эпоху феодализма) развлекалась практически одними и теми же танцами, что было закономерным отражением одного и того же образа жизни. Что касается простого народа, то именно он создает и исполняет танцы, которые отражают особенности его образа жизни, отличного как от **Аристократического**, так и от танцев других народов.

Вместе с тем народному танцу присуща вариативность (вариантность): именно благодаря этому **свойству** образцы этнической хореографии способны существовать одновременно в нескольких вариантах (например, в разных районах расселения **этноса**). На вариативность влияет также окружающая внешняя этническая **среда**: этнохореографическая культура представляет собой своего рода



непрерывность, ибо танцы соседних народов (особенно близких по характеру и образу жизни) испытывают сильное влияние друг друга.

Традиция — важная составляющая народной жизни, обеспечивающая сохранение фольклорного танца. Благодаря такому ее признаку, как преемственность (передача из поколения в поколение), танец способен оставаться частью жизни народа, переживая вместе с ним временные границы и различные культурные, в том числе иноэтнические, влияния, сохраняя при этом свою специфику. В связи с тем, что многие танцы пришли из глубины веков, их и называют традиционными.

Важнейшим признаком этноса, как известно, является национальный характер. Национальная специфика, которая свойственна тому или иному народу, является результатом влияния целого ряда факторов. К главным из них надо отнести исторический путь, развития данного народа, природно-климатические условия, в которых он живет, основную направленность его трудовой деятельности. Эти факторы оказывают самое активное влияние на национальное искусство, придавая ему специфические черты. Национальный характер проявлялся и в разных сферах жизни народа, в том числе этнической художественной традиции и танце, как ее части. В фольклорном танце проявляются основные черты характера и темперамента создавшего его народа. Этнический танец — отражение народной жизни, поэтому, как и всякое явление фольклора, он отобрал все самое существенное и принципиальное, что характерно для данного народа, именно поэтому танцы часто так не похожи друг на друга и являются уникальными в своем роде. Мазурка воплощает польский характер, полька, с ее отрывистым ритмом, лучше всего отражает дух чешского народа. Равным образом чардаш, состоящий из двух частей — медленного кругового танца мужчин и огненного **Парного** танца, — отражает особенности венгерского **Национального** характера с

## ВВЕДЕНИЕ

его открытыми эмоциями, сочетающими и тоску, и бурные страсти. Танец шуплаттер (танец ухаживания) распространен среди германоязычного населения альпийского региона (Австрия, Бавария), поскольку характер рисунка танца одинаковый: танец состоит в притопывании ногами, прищелкивании каблуками, включает хлопки по бедрам и коленям. В этом танце мужчина перепрыгивает через присевшую партнершу, а она кружится под его рукой. Танец рил-американского штата Виргиния близок хороводным танцам народов Европы, потомки которых обосновались в этом районе Северной Америки. Таким образом, этничность, национальная специфичность — характерный признак и этнотанца.

Любому хореографу известна глубоко эмоциональная характеристика народного танца, данная Н.В. Гоголем в работе «Петербургские записки 1836 года»: «...Испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как... немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. ...Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у Народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность».

Характер и содержание этнического танца определяются его назначением в жизни народа и тем, что он выражает и утверждает в эмоционально-образной форме, и в какой конкретной обстановке исполняется. Так, окончание важного трудового процесса может завершаться песнями, а также танцами. У земледельцев праздники, связанные с весной, возрождением природы и т.п., отмечаются весенними хороводами на лоне природы. Напротив, танцы на девичнике, которые отражают прощание девушки с девичеством, подругами, наполнены грустью.

В танцах разных народов воссоздаются достаточно типичные чувства — национальная гордость, достоинство.. Также весьма многочисленными являются танцы, в которых отражаются воинский дух, доблесть, героизм, готовность защищать свою родину, воспроизводятся сцены боя. («пиррические» танцы древних греков, сочетающие танцевальное искусство с фехтовальными приемами и составляющие обязательную часть греческого античного театрального представления, грузинские «хоруми» и «берикаоба», шотландский «танец с мечами», казачьи пляски и т.п.).

Но наибольшую группу составляют те танцы, в которых раскрываются отношения между людьми. Их содержанием бывают выражение отношений в труде, в быту, в общественной жизни, взаимоотношений между влюбленными, представителями старшего поколения и молодыми и т.д.

Надо сказать, что в танцевальном народном творчестве тема любви-действительно занимает видное место. Более того, в самый ранний период истории человечества танцы подобного содержания и направленности были откровенно, эротическими, поскольку отражали господствовавшие в тот период языческие культы плодородия. Позже, с утратой древних верований, появились танцы, выражающие благородство чувств, почтительное и уважительное отношение к женщине (этому соответствуют грузинский «картули», польский «мазу», русская «байновская кадрили»).

Эти отношения выражаются по-разному: в одних танцах проявляются условно (знаковая природа народного танца), [ в других — с использованием элементов драматургии.

Наглядным примером условности отношений в танце, могут служить некоторые молодежные танцы, в которых юноша {в соответствии с существующими в традиции того\* или иного народа нормами поведения) в условной форме, принятой в танце, выражает свое отношение к девушке (прежде всего, внимание и уважение). Эти взаимоотношения (и отражение их в танце) могут и должны быть неизменными, поэтому практически не дают повода для дра-

матического развития. Именно поэтому для них характерна статичность культуры исполнения. Пластика и композиция каждой фигуры подобного танца могут быть различными и дают Возможность юноше в разных формах показать свое внимание к девушке, которое, однако, не меняется в течение всего танца, как неизменны народные представления о должном характере их взаимоотношений. Таким образом, характер взаимоотношений здесь постоянный, а выражаются они каждый раз по-разному.

Повторяемость фигур, но вместе с тем свобода импровизации (для передачи одного и того же образа отношений с помощью выразительных средств) — типичная черта народных, так называемых бытовых танцев.

Не менее характерны танцы, в которых отношения между участниками развиваются с использованием средств драматургии и которые, таким образом, демонстрируют драматическое развитие. Пример тому — широко известные русские парные переплясы: в них с каждым новым коленом проявляется стремление переплясать своего противника (при этом ход и итог танцевального действия не вполне очевидны).

В танцевальном фольклоре народов мира довольно широко распространены уже упоминавшиеся нами танцы, в содержании которых отражаются события и явления народной жизни. Как правило, эти танцы имеют развернутый сюжет, а значит, развиваются на драматургической основе. Ярким примером могут служить многие танцы, исполняющиеся на сельских праздниках (праздники земледельцев, вроде «праздника первой борозды», праздники скотоводов, рыболовов и др.). В подобных танцах создаются образы, характерные как для традиций определенного народа, так и представленного сюжета.

Пониманию специфики выразительных средств, этнических танцев помогают данные физиологии,- психологии. Так, анализ особенностей координации движений в разных культурах приводит к заключению, что она биологически обусловлена, но закрепляется в зависимости от того,

какова социально-культурная и этническая среда. Действительно, у каждого народа в традиционный период в зависимости, от характера хозяйственной деятельности формируются, развиваются соответствующие группы мышц, у земледельцев, которые ходят за плугом, занимаются, ручным или палочным земледелием, развивается одна группа мышц, у кочевников, проводящих много времени в седле, — другая, и т.д.

Основываясь на этих фактах, ученые сформулировали понятие сенсотипа. В этом понятии фиксируются особенности мышления, мировоззрения, в целом направленность той или иной этнической культуры и, соответственно, связанные с этим особенности сенсотипальности. Так, в формировании сенсотипа личности в африканском обществе, в ходе его инкультурации, т.е., процесса вхождения в национальную культуру, важная роль принадлежит танцам, ритуалам. По этой причине в традиционных африканских обществах значительное место отводится тренировке владения телесными ощущениями, умению вырабатывать двигательные стереотипы. В этом отношении африканский сенсотип отличается от европейского, культура которого основана на овладении визуальным восприятием, опосредованным письменными и языковыми формами культуры. Кстати, по этой причине психологи часто называют западный сенсотип символически-визуально-коммуникативным, в то время как африканский они определяют как музыкально-хореографический.

Движения человека и в повседневной жизни, и в труде, и в радости, и в печали эмоционально интонированы, они выразительны, подчинены определенному ритму. В танце на протяжении всей человеческой истории шлифовались и обобщались эти выразительные движения. В результате этого длительного процесса возникла целая система танцевальных движений, свой художественно выразительный и уникальный язык пластики человеческого тела.

Миром правит ритм. Именно ему подчинены природа и человек. Танец —? «язык тела», а жесты — «немые ин-

тонации тела». В движениях тела, составляющих танец, как в музыкальной интонации, отражается глубинное чувство, которое вызывает движение и определяет его пластический рисунок, темп и ритм. Танец позволяет развивать гибкость тела, общую физическую подготовку, но для успешного овладения танцевальным мастерством необходимо усвоить этот язык поз и жестов.

Любому хореографу известно, что «танцевальное движение» - это гармония движений ног, рук, головы и корпуса, с помощью которых выражаются образ, действие, чувство. С помощью них формируются выразительные средства этнографического танца\*. Кстати, анализ палеолитических изображений специалистами хореографами показал, что движения танцоров на них представлены в правильной последовательности т.е., их можно исполнить и сейчас. Если бы это было не так, то при исполнении движений, можно получить травму.

К выразительным средствам народного танца относятся также отдельные жесты, позы, мимика, стилистические особенности, которые создают манеру исполнения.

Предпосылками к появлению танца стали шаг, бег, прыжок, припадание к земле, возведение рук к небу и т.п. Возгласы, пантомимическая игра. Также тесно связаны с танцами. Поэтому многие элементы древних танцев сохранились у тех народов, которые не так давно жили в структуре и системе традиционного общества.

Действительно, двигательная первооснова танца связана с ходьбой -- с ее индивидуальным устойчивым своеобразием (т.е., походкой). Известно, что дети, находясь в радостном настроении, нередко не столько идут, сколько подпрыгивают, слегка отталкиваясь же касается вообще поведения людей при неожиданном радостном известии: они не только подпрыгивают, но и могут хлопнуть в ладоши, закружиться на месте и т.п. Таким способом энергетически проявляется сильное внутреннее чувство, изменяющее движения человека. В том числе и таким образом рождается танец.

Людам присущи различные особенности и черты — специфическая походка, различия по полу и возрасту, индивидуальные, устойчивые и специфические особенности (различия в степени влечения, уверенности, брутальности, воинственности, тревожности, робости, нежности, покорности и т.д.). Вместе с тем в том, как люди ходят в разных ситуациях — в храм или за водой, на базар или в дальнюю дорогу, как гуляют и как спешат по делам, — во всем этом также имеется и культурно-этническое своеобразие.

Содержание и выразительные средства народного танца, с одной стороны, непрерывно развиваются в соответствии с изменениями, происходившими в жизни этноса. С другой стороны, в этническом танце отражается современное понимание действительности средствами издавна сложившегося танцевального языка, доступного, понятного народу, любимого.

В самом деле, содержание национального танца передается с помощью богатейшей палитры выразительных средств, созданных каждым народом на протяжении веков. Поэтому важно знать, что составляет так называемую лексику народного танца, каковы его выразительные средства. Основными средствами выразительности в танце являются гармонические движения и позы, пластика и мимика, динамика, темп и ритм движения, пространство, рисунок, композиция.

Для нас важно выяснить общую этнографическую составляющую. Как можно видеть, движения в танце имеют условный характер, выражены в обобщенном виде (герой совершает известное трудовое действие, например, собирает виноград, использует жесты, соответствующие приглашению, зову, угрозе и т.п.). С помощью этих движений можно «читать» танец. Такие движения называют действительными движениями — они выражают конкретное действие.

Как можно видеть, множество движений народных танцев образно передают различные понятия, представле-

ния, условности, символы, существующие в реальной жизни. В них проявляется способность человека подражать окружающей действительности, воспроизводить ее: наблюдая за природой, он переносит пластику ее образов в танец. При этом требуются разные усилия. Так, если, например, в танце с помощью изобразительно-подражательных движений нужно передать художественный, идеальный образ всадника, воина, то содержание образа всадника в принципе у всех народов будет одинаково (по крайней мере, для культур тех народов, которые знакомы с лошадей и традицией верховой езды).

Но есть танцы, в которых требуется воспроизведение традиционных символов, понятий, представлений. В таком случае часто прибегают к ассоциациям, используя изобразительно-подражательные движения. В этом заключается ассоциативный характер рисунка танца: в нем нет полного воспроизведения того или ценного образа, но желаемый образ, тем не менее, формируется. Так, русский народ обобщил понятие о женской красоте в образе лебедя, о девичьей прелести и скромности — в образе березки, но задира, забияка обычно отражается в образе петуха. У горских народов важен образ орла и т.п. Поэтому в народном танце широко применяются изобразительно-подражательные движения при создании пластической характеристики образа, отсюда девушки-лебедушки, юноши-соколы, и др.

Кроме ассоциативных движений, важных в народном танце, есть еще один вид танцевальных движений, составляющий основу хореографического языка народного танца. Так, в далекие времена, когда охота была важным занятием, танец охотника имел практический, утилитарный смысл. С течением времени, с изменением условий жизни, занятий танцы такого вида утратили свою действительную, смысловую основу, а содержание приобрело иной характер. Это отразилось в этническом танце, в котором представляется уже трансформировавшаяся, изменившая первоначальную природу, действительность. Теперь, ког-

да необходимость в метании копья отпала, это движение стало лишь выражением ловкости, силы, мужественности, характера образа.

Таким образом, действенный и ассоциативный характер многих движений сменился выражением эмоциональности, настроения, чувств человека. Эту эволюцию хореографической лексики нетрудно проследить на примере многих народных танцев.

К выразительным средствам народного танца также относится композиционный рисунок народного танца. Композиционное расположение танцующих в одних случаях выражает какое-то действие, в других имеет ассоциативный характер, в третьих — помогает раскрыть природу и настроение постановки. Так, в одних танцах круг — образ солнца (круг — это универсальная древняя форма танца; см., например, русские танцы, обрядовое кружение суфиев в Турции или Египте), в других — образ ярмарочной карусели, в третьих — средство подчеркнуть единство эмоционального состояния танцующих, показатель их социального единения.

У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, собственный пластический язык хореографии, который создается, в том числе, благодаря особой координации движений, избранным приемам соотношения движения с музыкой. У одних народов построение танцевальной фразы синхронно музыкальное, у других (например, у болгар) — не синхронно. Своеобразие этнического танца проявляется и в том, как соотносятся движения корпуса, рук, ног. Так, танцы народов Западной Европы основываются на движении ног (руки и корпус как бы им аккомпанируют), в танцах же народов Средней Азии (и других стран Востока) основное внимание уделяется движению рук и корпуса.

В народном танце всегда главенствует ритмическое начало, которое подчеркивается танцовщиком (имеются в виду притопывания, хлопки, звон колец, бубенчиков и др.).

Народная хореография существует не хаотично, но рождается и развивается по объективным законам жизни эт-

носа, это создает возможность для классификации этнических танцев. Хореография использует разные типы классификации этнических танцев: обрядовые, бытовые, сюжетные, бессюжетные танцы, индивидуальные, парные, коллективные и др.

Показательно выделение мужского и женского танцевального фольклора. В древности это было связано со спецификой родовых традиций: мужчины и женщины были из разных экзогамных родов (каждая из тендерных групп имела собственную религиозную традицию, поэтому мужская и женская обрядовая культура породила отдельные ритуальные танцы). Позже разделение мужских и женских танцев было обусловлено разделением труда, при котором мужчины и женщины, в силу разного положения в социальной структуре, а также особенностей биологической природы, трудились в разных сферах экономической жизни общества.

Связь танца прослеживается и с другими видами и жанрами фольклора. С развитием общества, изменением общественно-экономических и политических условий происходит разделение единого синкретического народного искусства на отдельные жанры — танец, песня, музыкально-инструментальное, декоративно-прикладное творчество. Но связь между ними сохраняется.

Так, многие этнические танцы исполняются под аккомпанемент музыкальных инструментов. Более того, танцоры часто держат их в руках (кастаньеты, тамбурины, барабан, дойра, гармошка, балалайка и др.).

Танцы часто исполняют под аккомпанемент пения (самого танцора или других участников). Фольклорный танец предполагает соучастие зрителей.

Значительное число народных танцев исполняется с использованием бытовых предметов (платок, шляпа, чаша и др.) или оружия (копье, лук и стрелы, сабля, меч, нож, щит). Иными словами, танец обогащается и конкретизируется костюмом, реквизитом и т.п.

Большое влияние на характер исполнения оказывает костюм, также являющийся произведением народного

художественного творчества. Например, плотно пригнанная к телу, узкая верхняя часть казахского женского костюма обусловила сохранение статичности Корпуса при активной роли рук в народном танце. Плавности хода русских и горских танцовщиц помогает длинное платье, прикрывающее ступни ног. Та же причина обусловила характерное движение в русском и венгерском мужском танце — отбивка по голенищу жестких сапог.

Неолитическое искусство, образцы которых хорошо известны ученым (например, Пенья де Кандамо в Испании, пещера Камбарелль в Дордони, во Франции), изображает танец, посвященный мамонту, причем у танцора верхняя часть тела — мамонт, а нижняя — антропоморфная. Здесь мы видим начало того, что станет традицией в танцевальной этнической традиции многих народов — использование масок.

Как уже отмечалось, танец — один из самых древних и массовых видов искусства. В нем представляется история, трудовая деятельность народа. Но в нем также отражаются социальные и эстетические идеалы народа. На протяжении веков народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме.

Художественно отражая действительность, танец, подобно другим жанрам фольклора, передает миропонимание народа, его современное представление о прекрасном. В этом одна из главных художественных особенностей народного танца. В нем отражается всегда современное понимание действительности, отражается средствами издавна сложившегося танцевального языка, доступного, понятного народу, любимого им. Так реализуется социальная и эстетическая функции этнического танца.

У некоторых народов этнический танец до сих пор может выполнять и культовую функцию.

Этнические танцы вместе с тем были показателем духовной культуры и психического здоровья народа, т.е., выполняли медицинскую, лечебную функцию. Во время

танца, особенно коллективного, формируется состояние радости и духовного единения, возникает интенсивный информационный обмен — взаимодействие духовно-психологических сфер танцующих. Народные танцы выполняли и выполняют рекреационную функцию. Благодаря танцу происходило духовное сближение людей, особенно когда они брались за руки. В пластике и ритмике движений рождалось положительное эмоциональное состояние, духовное состояние радости, столь важное для психического здоровья человека. Благодаря танцу происходит своего рода коллективная медитация, подзарядка нервных центров. Это основано на присущем многим этническим танцам принципе или правиле смены темпов — быстрого и медленного, эмоционального расслабления и эмоционального возбуждения. Так, в большинстве индийских классических стилей танцев имеет место равновесное исполнение двух элементов — энергичного и спокойного. В большинстве танцев используется топание ногами: серия этих топаний должна состоять как из жестких, так и мягких и осторожных.

Коллективные танцы — отличная пластическая гимнастика, развивающая и гибкость, и подвижность суставов, снимающая спазмы кровеносных сосудов. Общий, совместный танец был средством своего рода коллективной психотерапии, физической тренировки и энергетической разрядки.

У танца, как и других искусств, важны игровые функции. Танцы наиболее искусных и выносливых танцоров часто напоминали характер состязаний («кто кого перепляшет») и были, таким образом, забавой и отдыхом для зрителей.

Таким образом, своими корнями танец уходил в народное творчество. Все празднества начинались и сопровождались танцами. Танец мог быть развлечением, иллюстрацией, повествованием о важном событии. Любовь, труд, обряд — вся жизнь народа воплощаются в танцевальных движениях. Танец настолько связан с жизнью,

что в языке, например, мексиканских индейцев тарахумара понятия «труд» и «танец» выражаются одним и тем же словом.

Народный танец, как мелодичное и ритмичное выражение человеческого тела, раскрывает характер народа, его мысли и чувства о мире. В современных условиях народный танец получает новую жизнь. Во всем мире, особенно с середины XX в. распространяется увлечение подлинным, этнографически достоверным танцевальным фольклором. Благодаря демонстрации сценических форм народных танцев, появилось немало профессиональных танцевальных трупп, ансамблей. Значительное их число достигло известности — российский Ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева, «Фольклорный балет» Мексики, «Инбал» Израиля, «Баянихан» Филиппин и др. Наконец, этнические танцевальные мотивы играют большую роль в балете.

#### Контрольные вопросы

1. Охарактеризуйте принадлежность этнического танца к акциональным, нефиксированным формам фольклора.
2. В чем заключаются синкретический характер древних ритуалов и роль в нем этнотанца?
3. Выделите семиотическую природу танца и его истоков.
4. Раскройте пути влияния природного, религиозного и социального фактора на формирование этнического танца.
5. Охарактеризуйте признаки этнического танца: народность, вариативность, анонимность, преемственность, национальная специфика и др.
6. Проанализируйте черты, характеризующие лексику, специфику выразительных средств этнического танца (манера исполнения, композиционный рисунок и др.).

7. Раскройте связи этнотанца с другими видами и жанрами фольклора.
8. Назовите функции этнического танца в жизни народов.

#### Литература

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. Б/г. — 1953. — Т. 6. — С. 115.
2. Королева Э.А. Ранние формы танца. — Кишинев, 1977.
3. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. — М., 2004. — С. 178, 300–306.
4. Настюков Г. Народный танец на сцене. — М., 1976. — С. 5–14.
5. Рогачевская Е.М. О русском хороводном творчестве // Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980. — С. 119–131
6. Ромм В.В. К методике палеохореографического анализа. — Новосибирск: Новосиб. гос. техн. ун-т, 1994.
7. Смолянинова Н.И. Танцевальная культура народов мира // Библиографический указатель литературы (1927–2000 гг.). — Барнаул, 2002.
8. Уральская В.И. Природа танца. — М.: Советская Россия, 1981.

## Раздел II. Австралия и Океания

Традиционно здесь выделяют следующие крупные географические и историко-этнографические регионы — Австралию (и остров Тасмания), остров Новая Гвинея, Океанию (Полинезия, Меланезия, Микронезия).

Для целей изучения и анализа этнохореографического материала, хронологически относящегося к той эпохе, когда танец только зарождался и нес на себе наиболее архаические черты, Австралия и Океания, населявшие его народы наиболее интересны.

### 2.1. Австралия и Тасмания

Анализ этнической хореографической традиции не случайно начинается с этого региона. Австралийский континент, который европейцы впервые увидели в начале XVII в., был заселен наиболее отсталыми в социально-экономическом и культурном отношении племенами. Они жили практически в полной изоляции от остального мира. Зафиксировано незначительное влияние в Северной Австралии музыкальной культуры аборигенов Новой Гвинеи (папуасов) и немногочисленных переселенцев с Малайского архипелага (Юго-Восточная Азия).

Современное население Австралии представлено несколькими существенно отличающимися одна от другой группами. Ее основное ядро составляют англоавстралийцы (около 80% населения страны). Они являются потомками иммигрантов из Англии, переселение которых началось еще в XVIII в. (как известно, сначала это были осужденные за серьезные преступления, которым каторгу заменили поселением на далеком континенте). Позже сюда стали переселяться иммигранты из разных стран Европы. Численность выходцев из Азии невелика (это главным образом китайцы и индийцы). Австралийские аборигены, которые до прихода европейцев были разде-

лены на более семисот племен, сейчас составляют только около 1% населения Австралии.

К Австралии примыкает остров Тасмания, коренное население которого исчезло (не без участия пришельцев с других континентов и стран) еще в конце XIX в.

Несомненно, что культура англоавстралийцев, как и выходцев из Азии, несет на себе отпечаток культуры тех стран, из которых прибыли их предки. А это значит, что современная австралийская этническая культура, равно как и этнохореография, не есть простое повторение материнской английской культуры. Нас, однако, интересует народная танцевальная традиция коренных жителей континента.

Этническая культура аборигенов отличалась большой самобытностью. Особенности этой культуры, в том числе и танцевальной, складывались под влиянием условий жизни. Аборигены Австралии, как и острова Тасмания, — это охотники, собиратели, рыболовы, не знавшие оседлости (у них был первый, так называемый присваивающий тип хозяйства). Зависимость от окружающей природы формировала у австралийских аборигенов и тасманийцев суеверное к ней отношение, поэтому важная часть жизни — религия, под знаком которой проходила вся их общественная и частная жизнь. С ней были связаны также и все виды и формы австралийского искусства — устное творчество, музыка, драматизированные обряды, изобразительное искусство (рисунки и гравюры, покрывающие различные изделия, куски эвкалиптовой коры, скалы, стены пещер).

Немаловажную роль в оформлении художественной традиции аборигенов играла песня. Песня выполняла огромную роль в ритуальной и повседневной жизни (песни обрядовые, бытовые, эпические и др.). Исполнение их было как индивидуальное, сольное, так и групповое.

Для австралийских аборигенов характерна миграция песен, что связано с кочевым образом жизни, а также обычаям обмена, дарения песен своим соседям. Такой же



обычай, как увидим, характерен для некоторых жителей Океании.

Напевы песен аборигенов — это короткие двух-трехзвучные мелодии. Пение, сопровождаемое отбиванием ритма, характерно для австралийцев.

Для напевов австралийских аборигенов типична устойчивость ритмов, повторяемость традиционных формул, которые и вырабатывались при исполнении песен, сопровождавших пляски.

Собственно музыкальные инструменты считались священными и магическими. Набор их необычен, но типичен для раннего общества.

Средством инструментального обогащения тембровых оттенков песни (вокала), усиления звука голоса служила труба-рупор. В качестве такого рупора часто использовалась труба из полого дерева длиной около 60 см и диаметром 5 см. Одно из названий такой трубы — югул.

Однако своего рода символом австралийского аборигенного музыкально-инструментального творчества является особая труба, так называемая диджериду (рис. 1). Диджериду относится к числу старейших в мире духовых инструментов. Ее делают из коры, свернутой в трубу, а также из куска ствола эвкалипта длиной от одного до трех метров. Для этого подходил эвкалипт, сердцевина которого выедена термитами. Конец диджериду обрабатывали пчелиным воском. Обычной была роспись инструмента красками или изображениями тотемов. Во время игры на инструменте аборигенами используется техника непрерывного дыхания. Диджериду обладает большим диапазоном тембра, его звучание можно сравнить с человеческим голосом или звуками органа. Игра на диджериду сопровождается ритуалами и способствует вхождению в транс.

К духовым инструментам австралийских аборигенов относилась носовая флейта, заимствованная североавстралийскими аборигенами из Новой Гвинеи. Один ее конец музыкант вставлял в ноздрю, а другую закрывал или открывал пальцем правой руки.



Рис. 1. Австралиец, играющий на трубе

Кроме того, при исполнении танцев аборигены использовали шумовые эффекты (хлопание в ладоши, удары по животу, бедрам, шипение, шуршание и т.п.).

К музыкальным инструментам относились так называемые гуделки — деревянные дощечки или каменные пластины с отверстием на одном конце, которые при быстром вращении за продетый в него шнур производили своеобразные звуки, убар — полое бревно, по которому ударяли палками.

Среди древних идиофонов (самозвучащие инструменты типа трещотки), используемых аборигенами, следует назвать бумеранги (ритм задавали удары бумерангов друг о друга). Это также свертки шкур (примитивный мембранный барабан из шкуры опоссума делали, свернув ее в трубку или укрепив между коленями), удары двух палок о землю, погремушки из плодов и раковин, рифленые дощечки, по которым водят палкой, обтянутые кожей ручные барабаны (влияние папуасов Новой Гвинеи).

Песня, инструментальная музыка у австралийских аборигенов наиболее часто сопровождали танец.

Как отмечалось выше, для архаической, древнейшей стадии развития этнической хореографии характерна тесная связь танца с ритуалом, поэтому выделить специальные танцы трудно, настолько они похожи друг на друга. В качестве примера можно считать австралийскую мужскую пляску, действие, так называемое корробори. Также обычно называют вообще все пляски аборигенов Австралии.

Корробори выполняло как культовые, так и развлекательные функции. Иными словами, пляски были различные — от простых развлекательных до религиозных, обрядовых.

Танцы могут быть как сольными, так и групповыми, иногда и зрители могут присоединиться к танцующим.

Дать хотя бы самую простую классификацию корробори достаточно трудно, так как ограничено число исследований, а сама первичная информация чаще всего представляет собой беглое описание очевидцами исполнения танцевального действия.

Что касается очевидных признаков корробори, то они могут быть определены как следующие:

- коллективность исполнения;
- связь с религиозной, обрядовой жизнью;
- изобразительность;
- важное общественное значение и выполняемые им функции.

У австралийских аборигенов корробори обычно исполнялось коллективно, независимо от того, каковы характер или причина, повод для его исполнения. Если танец носил ритуальный характер, то его исполняли только мужчины и только посвященные. В том случае, если исполнялось простое, не сакральное (не священное) корробори, то косвенно в нем принимали участие женщина и дети, в роли зрителей или своеобразного оркестра (отбивали такт или сопровождали пляску пением). В некоторых случаях

исполнители делились на группы, каждая из которых выполняла определенную роль.

Известно описание корробори (его название кури) одного из племен австралийских аборигенов, живших по берегам реки Муррей (Виктория): «Участники его делились на пять групп. Основную из них составляли 25 молодых людей и мальчиков, обнаженных, но раскрашенных полосами по телу; верхние части ног были обвязаны листьями, а в руках они держали листья или палки. Вторую группу образовали женщины, которые сидели, разделившись на две партии, на земле и отбивали такт плясунам пучками листьев. Третья группа состояла из двух мужчин в своеобразных головных уборах из палок. Особняком держался предводитель пляски, мужчина с длинным копьём. Наконец, два старика сопровождали пляску пением монотонной мелодии и отбивали ритм палками и бумерангами. Замечательна та слаженность и стройность, с какими исполняются даже самые сложные пляски с большим числом участников»<sup>1</sup>.

А вот как описывает эту и подобные ей пляски русский путешественник и исследователь А.Л. Яценко, побывавший в Австралии в 1903 г. и видевший ее исполнение аборигенами: «...Мы перешли к месту, где горел одинокий костер, и около него увидели трех подростков и одного парня, размалеванных белыми полосами по груди и лицу мимо носа и ушей. Это — участники скорой корробори... Увидя нас, четверка выстроилась в ряд и начала танец корробори, который я с первого раза даже не считал за какой-то настоящий танец, а принял за простую репетицию... /Они/ в такт топали правыми и левыми ногами и всхрапывали по-лошадиному. Прюделав это десятка два раз, они приседали и взмахивали руками, дико взвизгивали все враз, кончая на этом «танец». Время от времени это все повторялось снова.

<sup>1</sup> Народы Австралии и Океании. — М., 1954. — С. 255.

Со стороны зрителей начались увещания показать нам «биг корробори» (то есть настоящую, полную, большую корробори)... Танец был все один и тот же: медленное передвижение вперед с растопыриванием ног, хриплый крик в унисон и в такт и заканчивание танца взвизгиванием или звуком «трррррр..... Танцующих набралось за десяток. Один, ...напевая какую-то песню, стучал... по бумерангу дробно и в такт. Три или четыре женщины хлопали себя руками по ляжкам так, что слышался глухой звук, словно о барабан... Вариациями танца-топтания было бегание кругом одного за другим, танец двух на корточках среди круга из других танцевавших стоя, особые, довольно двусмысленные движения ногами всех или двух в круге, стояние на коленях и движение только руками, наконец, хождение то в ряд, то кучей, то один за другим.

Что за смысл был в этом корробори, я так и не дознался, так как по расспросам это было то кенгуру-корробори, то военная пляска, то еще что-то. По-моему, это было просто осколком того, что некогда имело действительно определенное значение и смысл»<sup>1</sup>.

В плясках австралийских аборигенов почти всегда присутствовал отмеченный выше изобразительный элемент. По этой причине их участники подражали определенным животным или птицам. Это проявлялось и в costume (раскраска, прикрепленные хвосты, перья и т.п.), и в имитации поведения животных (рис. 2).

Пляска часто подражала охоте. Так, у австралийцев района Порт-Джексон можно было видеть «собачий танец», который был частью посвятельного обряда (обряд инициации — посвящение мальчиков во взрослые). В нем принимали участие два десятка мужчин, которые, подражая собакам, бегали вокруг мальчиков друг за другом на четвереньках, а посвящаемые бросали в них горсти песка. Танцоры были и одеты соответствующим образом: сзади

<sup>1</sup> Яценко А.Л. Путешествие по Австралии. — М., 1959. — С.162-163.



Рис. 2. Корробори (ритуальная пляска австралийского племени аренда)

за поясом каждого из них был заткнут деревянный меч, имитирующий хвост собаки.

Во вторую часть той же церемонии был включен «танец кенгуру», исполнители которого искусно подражали движениям и повадкам кенгуру (прыгали на согнутых коленях, ложились на землю, почесывались и т.п.), приделав сзади длинные хвосты из травы. Так как танец был охотничий, то два его участника, изображая охотников, подкрадывались к персонажам, исполняющим роль кенгуру, чтобы поразить их копьем. Подобный танец весьма часто исполнялся, так как кенгуру — один из главных объектов охоты, а дикая собака динго — верный спутник в кочевой жизни аборигенов.

Записана пляска, в которой изображалось плавание на лодках. В так называемой «пляске лодки» принимали

участие мужчины и женщины. Основа пляски — подражание гребле: участники, с особой раскраской красной и желтой охрой, держали в руках палку и двигали ею как веслом, покачивались из стороны в сторону, изображая плавание по воде.

Нередко пляска превращалась в подлинное драматическое действо — пантомиму (рис. 3). Например, известна пантомима, описывающая похищение аборигенами скота у колонистов (округ Мараноа). Понятно, что в этой пантомиме, к полному удовольствию зрителей-аборигенов, в схватке победу одерживали австралийцы.



Рис. 3. Корробори. Рисунок австралийского мальчика Рейнольда Харта 14-ти лет

Многие пляски были отражением религии и мифологии австралийских аборигенов, и это содержание этнохореографии следует считать наиболее древним. Действительно, согласно данным современных исследователей, корробори представляет собой инсценировки мифов во время проведения религиозных обрядов. Мифы излага-

ются в циклах песен (от 10 до 300 песен в цикле), которые и отражаются в обрядах и танцах корробори. Обычно циклы исполняются от одного до нескольких дней.

Сами религиозные обряды довольно часто были связаны с инициацией (посвящение во взрослые члены общества).

В плясках чаще отражались эпизоды из мифов о тотемических предках или предке (разумеется, у каждой группы аборигенов они были свои), по имени которого (обычно это был дух) то или иное корробори и называлось.

Но были пляски, где отражалось почитание и общих для аборигенов персонажей. Так, была очень широко известна пляска «Молонго» (в честь духа, которому и в мифе, и в танце принадлежала ведущая роль). Эта пляска, по информации очевидцев, исполнялась в течение пяти дней, причем исполнители танца каждый день появлялись в новом наряде. Танцоры в сопровождении ритмических ударов бумеранга и пения проделывали разнообразные фигуры. В финале танцевального действия появлялся Молонго, которого зрители узнавали по особому наряду и ритуальной окраске — сзади у танцора, исполнявшего его, было украшение из перьев, а по лицу и бедрам нанесены рисунки красной охрой.

Многие корробори, главным образом связанные с тотемическими мифами и посвятельными обрядами, представляли собой религиозно-магические церемонии. Отсюда в саму церемонию были включены элементы первобытной магии, колдовства. Поэтому, например, корробори, где отражаются эпизоды охоты, должно было обеспечить успех в реальной охоте религиозно-магическим образом (на основе так называемой симпатической магии — подобное вызывает подобное). Хотя, конечно, уже ближе к нашему времени религиозно-магическое содержание во многом утрачивалось.

У австралийских аборигенов кроме корробори религиозно-магической направленности были танцевальные дей-

ства, которые выполняли роль своего рода регулятора общественных отношений. Так, когда предпринимался дружеский визит к соседям, то при приближении к их стоянке пришельцы исполняли танец, которым демонстрировали свои дружеские намерения. Пляска была частью процесса заключения мира.

Напротив, когда предполагалось военное столкновение, устраивались воинские танцы.

Во время больших межплеменных сборищ танцы сопровождали переговоры, установление межплеменного обмена и др.

Для австралийских аборигенов характерна традиция обмена не только песнями, но и танцами. Каждый танец считался собственностью как отдельного лица, так и целого племени. Танец и сопровождающая его песня переходили к другому собственнику, хотя иногда слова и не были понятны ему, локальной группе или целому племени. Таким образом, корробори путешествовали по территории Австралии.

Один из исследователей австралийских аборигенов У.Е. Рот писал о традиции аборигенов Квинсленда: «Корробори могут быть предметом обучения и передачи от племени к племени. Подобно объектам обмена и торговли, корробори могут путешествовать в разных направлениях и по тем же торговым путям и рынкам. Выучив известное корробори, племя может передать его другому и т.д., причем гостям платят одеялами и другими подарками в награду за обучение... Таким образом, может случиться и почти неизменно бывает, что племя выучивает и поет наизусть целое корробори на совершенно чуждом ему языке, причем ни одного слова ни слушатели, ни исполнители не могут понять...»<sup>1</sup>.

В этнохореографических представлениях, действиях аборигенов содержатся сведения и о местных происшествиях,

<sup>1</sup> Цит. по: Народы Австралии и Океании. — М., 1954. — С. 258.

и о жизни других групп. Исходя из содержания драматических представлений аборигенов, их можно разделить на три основные группы:

1. Инсценировки мифов или традиционных фольклорных текстов: их проводят в традиционном стиле, и все совершаемые действия имеют символическое значение. Танец, песня и само представление неразрывно связаны между собой.

2. Танцевальные движения, выполняемые индивидуально или коллективно, которые сопровождают определенные песни и не связанные с содержанием мифов. Они могут считаться традиционными, но главное в них движение и ритм, а не сюжет.

3. Танцы и представления, содержание которых постоянно обновляется и отражает текущие события. Они создаются для удовольствия и развлечения, а иногда и для информирования зрителя. Многие из инсценировок с песнями и музыкальным сопровождением относятся к этому виду, и они часто, хотя далеко не всегда, отражают и внешнее влияние. Последнее весьма характерно уже для европейского периода истории Австралии.

Как уже отмечалось, корробори исполняли главным образом мужчины и почти ничего неизвестно о женских корробори. Между тем, по всей видимости, у всех австралийских аборигенов женщины имели собственные празднества, где исполнялись ритуальные танцы и песни. По сообщениям, для мужчин они были закрыты. Вообще, женщины играют в церемониях более скромную роль, танцуют где-то сзади или в стороне. Мужчины энергичнее и активнее, а их представления обычно более зрелищны.

К австралийскому корробори весьма близки по своему характеру тасманийские танцы при луне. Из исследований известно, что тасманийцы боялись темноты, но в лунные ночи, наоборот, подобно австралийским аборигенам, устраивали пляски вокруг костров под аккомпанемент хора

и ударов палки о полку, о шкуры кенгуру или землю. Как и у коренных жителей Австралии, при этом разыгрывались пантомимы, изображавшие различных животных, «демонов» (т.е., духов).

Особенно велико было значение больших ежегодных праздников, проводившихся в полнолуние в ноябре, когда собирались вместе для танцев несколько локальных групп и даже несколько соседних племен. По данным очевидцев, тасманийские женщины аккомпанировали танцорам монотонными голосами, ударяя руками по свернутым в трубку шкурам кенгуру так, что звуки ударов напоминали звуки барабанов. Широко было распространено сопровождение пения ударами двух палок. Особенность тасманийского общества, отличающая его от традиционного сообщества австралийских аборигенов, проявлялась в роли женщин: они участвовали в обрядах с пением ритуальных песен наряду с мужчинами. Этим доказывается более высокое положение женщин у тасманийцев по сравнению с тем же у австралийцев

Впрочем, это не меняет существа рассматриваемой нами проблемы — этнохореографическая традиция и австралийцев, и тасманийцев сходна по своим генетическим и стилистическим показателям и признакам. Представленное описание корробори также показывает, что подобная этнохореография действительно была частью ритуала. Детали типичной для древнейшего, архаического общества военной пляски здесь не столь четко выражены (в отличие, например, от военных плясок маори Новой Зеландии, см. ниже). И это не случайно, поскольку среди австралийских аборигенов военные столкновения были редкостью и заканчивались малой кровью. Это объяснялось уже упомянутыми особенностями хозяйства и организованной в связи с ним общественной жизнью — охотники и собиратели могли вступить в конфликты только по поводу промысловой территории, а ее, при слабой заселенности Австралии, в общем, было достаточно.

## 2.2. Океания

Подобная ситуация с состоянием этнохореографии была во многом характерна и для других районов региона. Исключение составляли лишь некоторые острова Океании (например, Фиджи, Гавайи). Уровень общественного и культурного развития населения было несколько выше, и в соответствии с современными научными данными может быть отнесен к стадии разложения родоплеменных отношений и зарождения ранних государств.

Океания — это крупнейшее в мире скопление островов и архипелагов в центральной и юго-западной частях Тихого океана. Народы Океании — уникальное явление в человеческой истории. Нигде больше не встретились такие условия и обстоятельства, как многовековое развитие целой группы обществ, происходившее в окружении безбрежного Тихого океана, где разбросаны сотни островов разной площади. К моменту открытия Океании европейцам в начале XVI в. на многих островах существовали общества, созданные местными народами. В основе хозяйства этих народов и племен было подсечно-огневое палочное земледелие, а также почти всегда интенсивное использование естественных богатейших ресурсов океана.

Океания традиционно делится на Микронезию, Меланезию и Полинезию (по особенностям антропологического состава населения, характера его хозяйства, культуры, языка), которые соответствуют трем историко-этнографическим и культурным областям. Наиболее различаются в этих областях две группы этносов — многочисленные племена папуасов (папуа, живущие на Новой Гвинее) и собственно океанийские народы (австронезийские народы — меланезийцы, микронезийцы, полинезийцы, называвшиеся кроме того по названию островов Океании — фиджийцы, гавайцы, тонгоанцы, самоанцы и др.). В отличие от Австралии в настоящее время присутствие пришлого, неавтохтонного (неместного) населения не столь явное, особенно на Новой Гвинее. Вместе с тем проникновение

собственно европейской или иной неместной культуры (в частности, из Юго-Восточной Азии) в настоящее время не вызывает сомнения.

Нас, однако, интересует, как и в случае с Австралией и Тасманией, этническая хореография местного, аборигенного населения.

Папуасы, живущие на острове Новая Гвинея и разделенные на сотни племен, были известны как свирепые охотники за головами. Одна из причин подобной кровавости — обряд инициации (посвящение юношей во взрослые), который требовал от кандидатов продемонстрировать навыки воина. Объектами для охоты чаще были соседи, поэтому непрерывная вражда в разных частях Новой Гвинеи еще менее ста лет назад была обычной. Так как состояние войны было привычным для новогвинейцев в эпоху традиционного общества, то понятно, что военные пляски должны занимать не последнее место в их этнохореографии.

Как уже отмечалось, у народов, к моменту контактов с европейцами находившихся на стадии родоплеменного строя, танцы в большинстве своем были частью единой синкретической культуры и часто входили в конкретное общее церемониальное действо. Не составляли исключения в этом отношении и папуасы, поэтому их церемонии — это сложное комплексное действо, отдельные элементы которого, в том числе и танцевальные, трудно рассматривать и интерпретировать изолированно от самого действия: весьма часто песни и танцы, драматические представления вне обряда не существуют и не могут быть поняты.

Тем не менее не все танцы, исполнявшиеся в ходе церемонии, были связаны с ритуалами. В быту новогвинейцев известны танцы, которые не имели ритуального значения и исполнялись вне обрядов, являясь формой развлечения и отдыха.

Имея развлекательный характер, эти танцы давали участникам некоторую разрядку во время в высшей степени эмоционального церемониального действия или ритуала.

Как бы то ни было, преобладающей формой новогвинейской этнохореографии были обрядовые танцы, строго соотносившиеся с церемониями.

На примере этнохореографии папуасов можно убедиться в том, что язык танца — один из самых важных и значимых проявлений языка ритуала. Ритуал, как правило, отражал содержание определенного мифа, и таким образом танец был языком мифа, языком религиозных представлений, магии, которые и раскрывались в ходе ритуала. При этом танец нередко выходил на первый план, оказывался ведущим и главным в ритуальной коммуникации.

Отсюда неудивительно, что у папуасов танец фигурирует во всех сколько-нибудь важных церемониальных фазах и занимает большую часть празднеств, достаточно длительных по времени. Действительно, церемонии у них продолжались нередко многие недели, особенно в ночные часы, и требовали от участников огромной энергии, физических сил и большого мастерства.

Число танцоров, участников в некоторых церемониях могло достигнуть и многих сотен, и ограничиться всего несколькими человеками.

Обучение танцам было одним из важных элементов традиционного воспитания. Хотя танцевать должен был уметь каждый, знание ритуальной хореографии было делом немногих: эти люди помнили движения каждого танца, его место в церемонии. Именно они осуществляли подготовку танцоров к каждой очередной церемонии.

Считается, что классическая форма папуасского ритуального танца — это мужской танец, участники которого одеты в специальные наряды и с обязательными ручными барабанами.

Дополнял язык танцев и другой язык — язык традиционных украшений (масок и т.п.), ритуальная раскраска тел участников. Одно из первых по времени научных впечатляющих описаний танцевальной атрибутики и облика танцоров принадлежит Н.Н. Миклухо-Маклау

(рис. 4). Он писал, что к празднику папуасы окрашивали лицо охрой, на спине воспроизводили различные узоры. Во взбитые, выкрашенные волосы втыкали гребни с перьями, это мог быть громадный султан из перьев казуары, белого какаду, красивых перьев райской птицы и др. Большое число разных украшений из раковин, зубов собаки (на лбу укрепляли своего рода диадему из ее клыков), клыков свиньи. На груди обычно висело так называемое «губо-губо» (специальное украшение, которое туземцы при пляске берут в рот). За «саю» (браслет) рук и ног втыкали разные пестрые листья, также и за пояс, за спиною.

Сходную картину дают и более поздние свидетельства очевидцев, согласно которым для танцев мужчины раскрашивают себя в черное, красное, белое и украшаются ветками саго и кокосов, полосками из шкуры куска. Головные уборы они называют «странными, но привлекательными», состоящими из перьев попугаев, райских птиц, белых журавлей, укрепленных на тростниковом каркасе, которые во время танцев ритмично колыхались из стороны в сторону. И также как и во времена Н.Н. Миклухо-Маклая, мужчины окрашивали лица и в ярко-желтый цвет, и разлиновывали их красными и синими разводами и полосами, а на шее у них красовались браслеты из собачьих зубов.



Рис. 4. Папуас, участник обрядового танца во время праздника в деревне Бонгу, берег Маклая (рисунок Н.Н. Миклухо-Маклая)

Удивительно богатство и разнообразие танцевальных украшений у мужчин. Прежде всего, это султаны из перьев разнообразного колористического диапазона. Были также деревянные ушные втулки (вставки), носовые раковинные подвески, ручные браслеты из раковин и собачьих зубов, плетеные браслеты (на руках и ногах). Обычны также ленты из разноцветных листьев, ожерелья из мелких каури (раковины) с подвешенной плоской раковинной. Аборигены использовали особое украшение у рта (сложное, свисающее по грудь плетение из раковинных колечек, ярких листьев кротона, растительных волокон и кабаньих клыков), целый набор украшений для рук (выше локтя) — браслетов с воткнутыми за них пучками листьев. Особая роль принадлежала маскам (рис. 5).

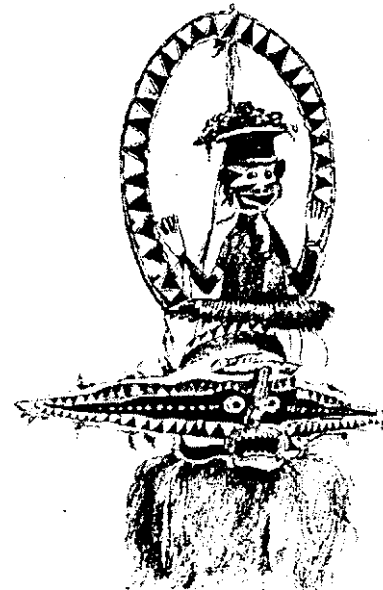


Рис. 5. Танцевальная маска с берега залива Папуа. Остров Новая Гвинея



Достойным завершением этой картины были различные танцевальные жезлы и щиты, обычно резные, украшенные символическими изображениями, которые исследователи справедливо причисляют к наиболее совершенным образцам декоративного искусства Новой Гвинеи (рис. 6).

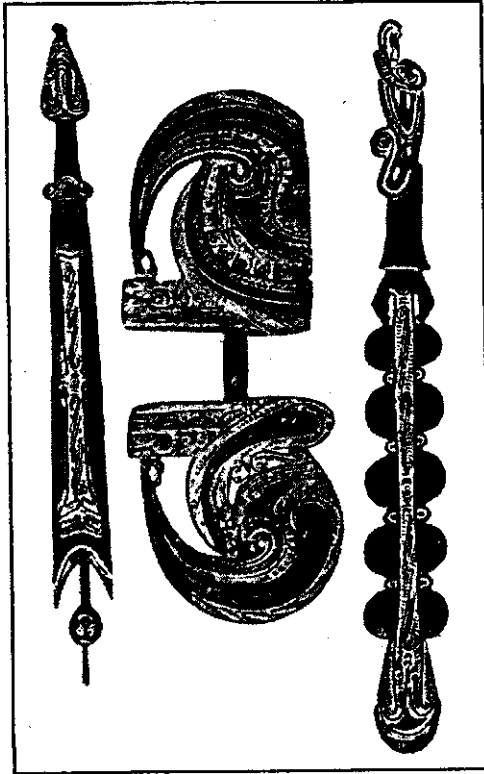


Рис. 6. Танцевальные палочки и щит.  
Юго-восточная Новая Гвинея

Столь живописный вид танцоров не случаен. Специальный наряд был важен, прежде всего, для реализации тех ритуальных целей, какие имел танец. Кроме того, папуасы верили, что соответствующие наряды танцоров

должны быть приятны предкам, которым были предназначены многие танцы.

Если только что указанное является вполне понятным, то не так очевидно то, что касается символики этих украшений. По крайней мере, толкование ее самими танцорами, да и участниками церемоний не отличаются точностью и единообразием. Так, разные танцоры толковали одну и ту же эмблему (украшение) по-разному.

Особая роль в ритуально-танцевальной культуре папуасов Новой Гвинеи принадлежала их специфическим музыкальным инструментам. Их достаточно полный анализ дан в конце XIX в. Н. Н. Миклухо-Маклаем, выдающимся русским исследователем папуасов. Он отмечал, что всеми инструментами, к названиям которых добавлялось «ай», могли пользоваться только мужчины. Женщинам и детям строго запрещено смотреть на них и слушать вблизи.

Духовых инструментов было несколько. Один из них, «кабрай-ай», представлял собой бамбуковую трубу, длиной около 2 м и больше и в поперечнике около 5 см. Перегородки в междрузлиях были удалены, поэтому игра на нем не была игрой на инструменте в традиционном смысле слова, в него дуют, кричат, воют, режут и т.п. Звук инструмента, похожие на многоголосый вой, слышны за несколько километров. Кабрай на папуасском языке означает «попугай с громким и крикливым голосом». Другой инструмент, «мунки-ай», такой же простой и, как писал Н. Н. Миклухо-Маклай, «такой же уши раздражающий инструмент». Он представлял собой скорлупу разновидности кокосового ореха, продырявленную сверху и сбоку. Дуя в верхнюю дыру и попеременно закрывая и открывая пальцами боковые отверстия, папуасы производили очень пронзительные и свистящие звуки. Часто мунки украшены художественным, тщательно вырезанным орнаментом. Кривой или прямой духовой инструмент вроде трубы из выдолбленной тыквы, назывался «холь-ай». На нем играли так же, как на мунки. Хотя эти три папуасских инструмента и были названы духовыми, их, как уже

отмечалось, едва ли можно считать таковыми в собственном смысле слова. Они скорее напоминают корабельный рупор, так как служат только для усиления человеческого голоса. Как отмечал Н. Н. Миклухо-Маклай, в них, по сути, можно говорить, кричать, визжать, выть, бормотать, кряхтеть, свистеть и т.п. При этом произведенные звуки чрезвычайно разнообразны и своеобразны.

Инструмент под названием «орлан-ай» состоял из ручки, к которой прикреплен ряд шнурков с висющими на них пустыми и просверленными скорлупами орехов орлана. При встряхивании скорлупки производят шум, стук, который можно изменить, меняя количество скорлупок и скорость движения. Поэтому можно добиться и сильного звука, и глухого шума, напоминающего шелест листьев.

Все вышеназванные инструменты употреблялись только во время празднеств, устраиваемых в лесу, и ими никогда не пользовались в другое время. Именно там не бывает женщин и детей.

Тюмбин — бамбуковая флейта, 50-60 см длиной и 20-25 мм в диаметре — любимый инструмент папуасской молодежи. Ее делали из междоузлия бамбука, сохраняя верхнюю и нижнюю перегородки; в нем было сверху и внизу по небольшому отверстию. Любители музыки не расставались с тюмбинами и постоянно играли на них в одиночку и несколько человек вместе (рис. 7).

Вместе с тем были инструменты, использовать которые можно было в присутствии женщин и детей. Это «окам» — барабан из выдолбленного древесного ствола, верхняя часть его затянута кожей, нижняя часть оставалась открытой. Окам — любимый инструмент папуасов. По нему ударял и сам танцор во время пляски (рис. 8).

Барабаны разных размеров и форм вообще занимали важное место в этномызыкальной традиции папуасов. Среди них были и гонги — сигнальные барабаны (рис. 9-11).

Кроме того, был не вполне музыкальный, а, скорее, сигнальный инструмент из раковины тритона, просверленной с одной стороны.



Рис. 7. Музыканты, играющие на флейтах. Новая Гвинея

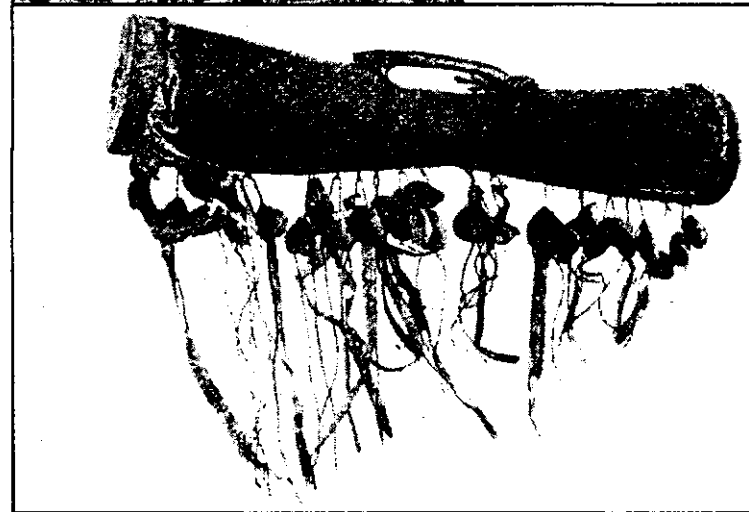


Рис. 8. Окам — ручной барабан (из коллекции Н. Н. Миклухо-Маклая. Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера). Санкт-Петербург)

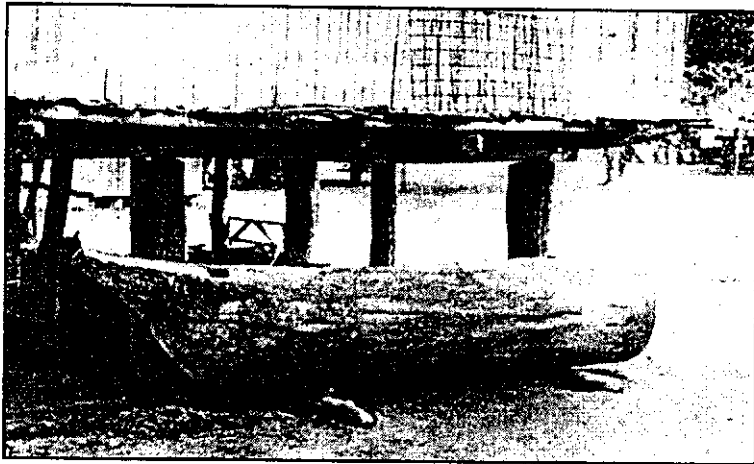


Рис. 9. Барум — сигнальный барабан  
(деревня Бонгу, Берег Маклая)



Рис. 10. Гонги на общественной площади. Остров Амбрим.  
Рисунок Н.Н. Миклухо-Маклая

Папуасы также привлекали во время ритуальных танцев предметы, мало напоминающие музыкальные инструменты. Так, для производства специфических звуков использовали различные листья. Их держали между сложенными «чашкой» ладонями и дули в оставшиеся между большими пальцами отверстия.

В качестве музыкальных инструментов использовались междузвонья бамбука, которыми ударяли по толстым древесным стволам.

Для этих же целей использовали палки разной величины из различных пород дерева, которыми бьют одна о другую.

Как и у австралийских аборигенов, были также распространены обрядовые гуделки (рис. 12).

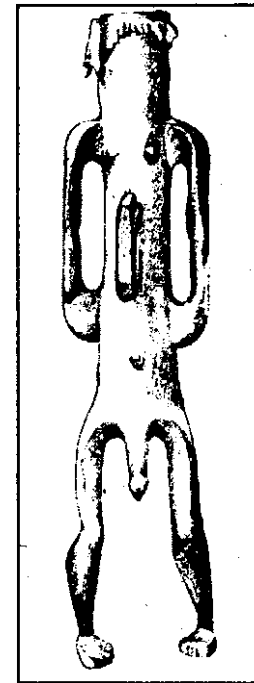


Рис. 11. Барабан в форме человеческой фигуры. Юго-восточная часть Новой Гвинеи

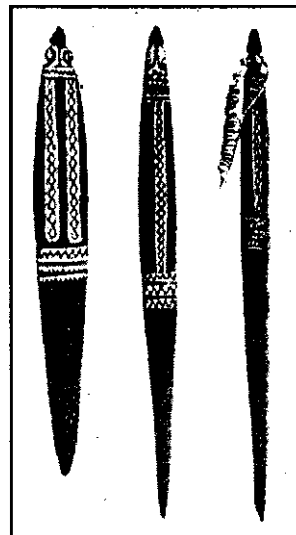


Рис. 12. Лоб-лоб — обрядовые деревянные пластинки «гуделки» (из коллекции Н.Н. Миклухо-Маклая, Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера). Санкт-Петербург)

Собственно танцы различаются по длительности исполнения и многообразию хореографических вариаций. Кроме того, танцы папуасов разнятся по тому, к какому ритуалу они оказывались приуроченными. Отсюда и названия папуасских танцев разные, к тому же эти названия могут распространяться на целый набор танцев.

Как и в случае со смыслом, символикой украшений, названия танцев далеко не всегда поддаются объяснению: иногда они были связаны с названиями церемонии или ее части, иногда совпадали с названиями песен, исполняемых в ходе этой церемонии.

Названия танцев складываются из родового названия «танец» (и «песня», например, у народа маринд — это «зи») и затем к этой основе добавляются характеризующее его определение.

Так, есть «большой танец» (или «длинный»), чем подчеркивается и его важность, и продолжительность.

Такие названия, как «танец первых аистов», «танец кокосовых орехов», «танец страды» и т.п., также вполне предметно указывают на их содержание.

В соответствии с указанным нами выше, у папуасов хореография связана со сложной церемониальной системой, ее сюжетикой, мифологическим контекстом. Исследователи этнохореографии новогвинейцев выяснили, что в состав каждой церемонии обычно включается несколько танцев, имеющих свое строго определенное место и свое специфическое исполнение. В то же время церемонии нередко сопровождалась повторением входящих в нее танцев. Кроме того, в виде вариантов (редакций) одни и те же танцы могли исполняться в разных церемониях.

Один из известных исследователей танцев и ритуалов папуасов Г. Ландтман среди прочего дает описание и анализ большой церемонии, называемойся могуру («дающий жизнь»). Она посвящена поимке дикого кабана, принесению его в церемониальный дом, ритуальному украшению и убиению, разделыванию туши. В ходе церемониала все, что связано с убитым кабаном (части тела, кровь, листья,

на котором лежала туша и т.п.), в представлениях его участников приобретает магическую силу. Они обеспечивают плодородие почвы (будучи оставлены на земельном участке), удачу в войне (кабан символизировал боевые качества, поэтому воин, обладающий частицей его тела, обретает особенную силу; по этой причине лук и стрелы, как воинская атрибутика, являются обязательной принадлежностью всего обряда). Весь ритуал идет под удары барабанов и звуки раковинных труб. Некоторые эпизоды церемонии являются сакральными (священными), исключая присутствие женщин и детей. Вместе с тем в ритуале содержатся моменты, связанные с обрядом инициации (посвящение юношей в мужчин) или просто имели отношение к воспитательному процессу.

Выше уже отмечалось, что ритуальные церемонии традиционного общества часто являлись воспроизведением определенных мифов, весьма важных для данного народа. Таковым являлся и могуру, в котором специфическими средствами, в том числе и танцев, воссоздается открытие мифическим героем папуасов Маруногере охоты на дикого кабана. Танец делает содержание мифа еще более наглядным. Все танцы, входящие в могуру, — это танцы людей, а не духов, поэтому исполнители не перевоплощались в предков, не надевали маски.

Вместе с тем элементы перевоплощения в ритуале присутствуют, например, есть танец с ярко выраженными военными чертами, относящимися к разделу церемонии, связанной с обрядом инициации. Один из стариков показывал новопосвящаемым, как пользоваться оружием. Другой танец, воспроизводящий отрывок из мифа, показывает охоту героя Маруногере на кабана, во время которой ему помогал ястреб. Поэтому участники, подражавшие крику птицы, несли одного из участников в горизонтальном положении, клали на пол и двигались вокруг, сгибая перед ним руки, наподобие свиных ног. Кроме того, один из старейших мужчин-участников танца, показывал с помощью движений танца, как герой Маруногере

приносил свинью, отрезал у нее голову, собирал кровь и т.п. Исследователи справедливо полагают, что танцы, входящие в эту церемонию, выполняли сакральную (священную) миссию — соединяли миф и реальность, переносили мифологическое содержание в настоящее, тем самым устанавливали связь современного поколения с предками.

Аналогичным образом могут быть проанализированы церемонии и входящие в них танцы, связанные с культом плодородия (в частности, танец, имитирующий посадку растений), с культом умерших (в этом случае присутствуют пантомимы в традициях перевоплощения, в которых участники, играя роль духов, наряжаются в обычный для этих мест наряд духов из травы и листьев). Один из танцев даже напоминает шуточную пантомиму. Танец назывался болим бомбо (в честь так называемого Красного духа — Болима) и входил в особый «фестиваль свиней» с участием клоуна — объекта насмешек участников церемонии.

Данные, которыми располагают исследователи, показывают, что типологически внутри церемоний танцы папуасов различаются местом, временем, составом участников, длительностью исполнения, атрибутикой (украшениями и костюмами), специфическими песнями и музыкальным сопровождением, функциональной направленностью. В самом языке танцев есть и элементы имитации, и чистая символика. Например, в одном из танцев этнографы выделили имитацию движений и поз «танца» райских птиц. Религиозной основой такого танца была тотемистическая вера исполнителей в то, что их предки происходили от этих птиц. Те же этнографы отмечали, что движения танцующих людей могут передавать движение лодки и поднимающей ее волны, борьбу лодки с бурей, порывы ветра, треплющего парус, и т.п. Также танцующие передавали языком танца прогулку пеликана, ловлю рыбы с помощью ловушки, охоту с гарпуном на черепахе, эпизоды военных столкновений и т.д.

Этнический танец папуасов отражал и передавал не только привычный, знакомый набор информации (связан-

ный с религиозно-мифологическими представлениями, трудовыми процессами, военным делом и т.п.), но и был формой замены привычных вербальных (словесных) форм общения системой символизации и ритуализации типичных жизненных ситуаций. Так, один из этнографов описывает церемонию встречи жителями селения гостей: каждая в отдельности женщина деревни танцевала под пение, вращая бедрами и делая шаркающие движения. Таким способом женщины выражали свою радость по поводу прибытия гостей и то же пытались вызвать у окружающих. В другом случае гости могли с помощью языка этнохореографии передать свои впечатления от встречи с хозяевами. На острове, где вражда из-за традиции охоты за головами ходила рядом с каждым, танцы были способом демонстрации мирных намерений, т.е., они выполняли функцию регулятора специфических общественных отношений.

Танцы делились также на мужские и женские, что было неизбежным для традиционного общества с его системой половозрастного деления социального коллектива. Среди женских танцев этнографам известно достаточно много ритуальных. Так, описаны ночные женские танцы, связанные с праздником первого каное (лодки), танец по случаю первой поимки девочкой рыбы и др.

На Новой Гвинее распространены заимствование танцев, их миграция, а также, что кажется удивительным, их покупка и продажа, причем как ритуальных, так и развлекательных.

Известны интересные данные о миграции танцев из прибрежных в горные районы: «Деревня, пожелавшая приобрести танец, собирает множество ценных вещей — свиней, украшения, табак и пр. Если передающая сторона удовлетворена предполагаемой компенсацией, танец целиком становится достоянием покупателей. Если же компенсация недостаточна, владельцы танца могут изъять из комплекса какой-нибудь элемент — украшение либо другой предмет реквизита. Собственно, вся эта акция не

рассматривается в категориях купли-продажи. Считается, что одна сторона одаривает другую громадной милостью (танцем), а другая — соответствует или не соответствует ожиданиям тех, кто давал этот подарок. Сообщают, что жители одной горной деревни долго ощущали грусть и утрату оттого, что хозяева танца, решив, что обмен не адекватен, забрали назад две танцевальные маски... Право на танец, на его исполнение, на украшения (и их воспроизведение в случае утраты) получает вся группа, совершившая обмен. Новые хозяева решали, включить ли приобретенный танец в секретную церемонию или сделать его всеобщим достоянием.

Позднее танец мог совершать дальнейший путь в глубину гор, теряя постепенно часть своих ценностей, продавался целиком или отрывками»<sup>1</sup>.

Между прочим, то же было и у австралийских аборигенов, и в других местах Меланезии. Например, по данным известного английского этнографа польского происхождения Б. Малиновского, на Тробрианских островах (на юго-восток от Новой Гвинеи) продажа и покупка танцев происходила во время ежегодного праздника урожая. Он сообщал, что танец (или его часть) передавался путем обучения, для чего группа танцоров являлась к тем, кто желал приобрести танец. За танец полагалась плата, которую вносили предварительно (свиньи, украшения, табак и др.). Более того, если компенсация покажется недостаточной, то какую-то часть танца могли и изъять. Передается не только танец (или его часть), но и атрибутика, поэтому изъятие, например, маски и означало изъятие части танца. Проданные танцы могли быть в свою очередь проданы третьей группе, что и приводило к их постепенной миграции по острову.

Ученые-этнографы, проанализировав внешне кажущийся странным обычай передачи танцев, считают, что он

<sup>1</sup> Путилов Б.Н. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. — М., 1980. — С. 137-138.

был одним из своеобразных проявлений обмена, который не всегда носил экономический характер, но служил способом установления социальных связей между разными этническими группами.

На примере этнохореографии новогвинейцев можно подтвердить ее огромную роль в традиционном обществе. Церемонии и танцы (как их часть) закрепляли связи коллектива с историческим прошлым, с миром мифических предков. Отсюда понятно, почему церемонии и танцы мыслились как символический акт утверждения коллектива. По этой причине создание церемоний, происхождение танцев новогвинейцы обычно связывают с предками: они когда-то создали сам народ и его культуру. Иногда эту же роль в их представлениях выполняли и боги. Так, сохранился танец, в котором воспроизводится миф о том, как один из мифических героев, путешествуя с востока на запад (запад — классическое для многих мифологий мира направление движения в мир мертвых: мир мертвых там, где заходит, «умирает» солнце), соорудил церемониальные дома, ставил в них деревянные человеческие фигуры, а затем их оживлял. Поэтому в память об этой деятельности мифического предка во время танца под барабанный ритм танцующие имитировали процесс постепенного оживления деревянных фигур.

Конечно, многое из вышеописанного уже не практикуется на Новой Гвинее. Однако, как и в других районах мира, в современном государстве папуасов Папуа — Новая Гвинея (оно расположено в восточной части острова), для развития традиционных видов искусства в его столице, г. Порт-Морсби, создан особый культурный центр. Он называется Национальной школой искусств. Молодые люди осваивают в Школе традиционные (народные) искусства — живопись, скульптуру, пение, музыку, сказительство и, конечно, танцы.

Во многом аналогичное описанному у папуасов можно отметить и у других народов Океании.. У жителей бес-

численных островов Тихого океана также сохранились традиционные музыка и танцы.

Первые европейские путешественники, оказавшись в Океании, отмечали наряду с прочим исключительное разнообразие песенно-танцевальной традиции в пределах даже одной островной культуры. Это объяснялось потребностями того или иного ритуала, обстоятельствами половозрастного или социального порядка. Поэтому европейские мореплаватели, начиная, по крайней мере, с XVII в., могли наблюдать танцы вождей, воинов, девушек, танцы, совершаемые в определенное время, и т.п. Некоторые из танцев требовали особого искусства. Например, на острове Тонга при исполнении танца, называвшегося отухака, господствовал жест, требующий необычайной точности движений головы, глаз, рук, ног, пальцев рук и ног, коленей. В Микронезии на островах Гилберта необычайной сложностью отличался сидячий танец руойа. Его исполняли мужчины, сидящие на циновках в особой позе. Танец включал несколько десятков поз и движений, имевших специальные названия. Отчасти смысл руойа становится понятным, если знать, что он мыслится как танец, совершавшийся на лодке, танец мореплавателей, поэтому и исполнялся сидя.

Повсюду в Океании было принято перемежать церемониальные танцы короткими интермедиями, сценками развлекательного характера. Поэтому можно считать, что в Океании складывались зачатки традиционного театра.

Музыка и танцы океанийцев отличаются большой ритмичностью, так как музыкальные инструменты у них, главным образом, ударные и духовые.

Действительно, жители островов Океании весьма музыкальны. Те Ранги Хироа, один из выдающихся исследователей Океании, наполовину абориген (маори, Новая Зеландия), отмечал, что среди самых распространенных развлечений местных жителей было хоровое пение. «...Оно было принято не только во время общественных торжеств, но и в будничные вечера, когда вся семья собиралась вме-

сте. Пение не прекращалось обычно до тех пор, пока хор не исполнял весь свой репертуар; взрослые вспоминали старые песни, а молодежь, желая присоединиться к поющим, постепенно разучивала. Когда дети подрастали, старшие разъясняли им непонятные места. Так от поколения к поколению передавался древний фольклор... Старинные песни («фагу») звучат и поныне...»<sup>1</sup>.

Как и у новогвинейцев, костюмы танцующих океанийцев отличались экзотической пестротой (рис. 13, 14).



Рис. 13. Воин с Соломоновых островов.  
Гравюра на дереве. XIX век

<sup>1</sup> Те Ранги Хироа. Мореплаватели солнечного восхода. — М., 1959. — С. 144.



Рис. 14. Украшения  
участника пляски.  
Остров Малаита.  
Меланезия

Подобно обычаям других традиционных обществ, танцоры Океании обычно специально наряжаются, раскрашивают тела, используют чрезвычайно популярную в Океании татуировку (правда, не везде и не у всех социальных слоев) (рис. 15).

Довольно типично и обычно использование масок. Помимо этого есть особые танцевальные принадлежности (танцевальная атрибутика) — танцевальные весла, палки, топоры, дощечки и др. (рис. 16).

На полинезийских Маркизских островах использовали танцевальные ходули. Бег на ходулях был одним из видов упражнений в церемониальных военных играх и танцах (рис. 17).

В основе специфики выразительных средств этнохореографии Океании, в частности Меланезии, — ритмическое движение: шагом или использование прыжков в разные стороны, прежде всего вперед и назад. Кроме того,



Рис. 15. Маориец. Гравюра  
по рисунку, сделанному  
во время плавания Дж. Кука

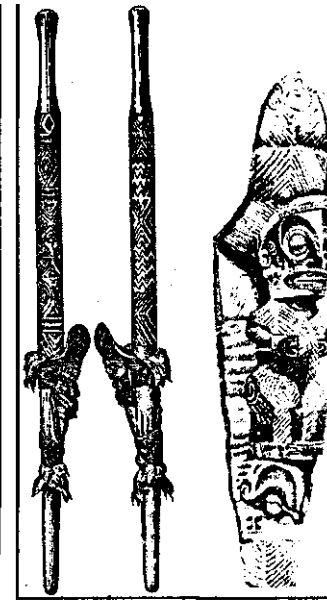


Рис. 17. Танцевальные  
ходули. Маркизские  
острова

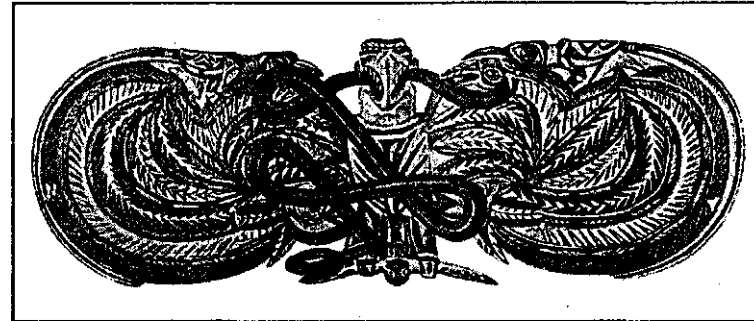


Рис. 16. Танцевальная дощечка. Архипелаг Бисмарка.  
Меланезия



танцоры могут прибегать и к другим движениям — с силой и в такт ударять о землю, устраивать бег на месте, двигать руками и туловищем. Во время коллективных танцев исполнители часто пляшут колоннами (например, в Меланезии — в одну-две шеренги). Слаженность танцу придает ритмичность и одновременность движений. Это искусство требует специальной выучки и подготовки к танцу. Поэтому она иногда длится месяцами.

Коллективность — важная черта океанийской этногеографии. Так, во время больших плясок могут участвовать более сотни человек.

Полинезийцы свои танцы иногда исполняли, не сходя с места. Обычно мужчины и женщины танцуют вместе, много коллективных танцев. Полинезийские танцы, как и у других традиционных народов, делятся на праздничные, военные, траурные (похоронные) и пр. Во время исполнения военного танца участие могли принять сотни воинов (см. ниже, например, танцы Новой Зеландии). Сам подобный танец был формой подготовки к сражению.

В Полинезии танец, реже — песню, сопровождали отдельные музыкальные инструменты или целые оркестры. Танцы нередко дополняли песни, причем танцевальные песни были мелодически богаче других (песни, которые мастера сочиняли, например, для особого публичного исполнения, не имели инструментального сопровождения).

Как и у всех океанийцев, у жителей Полинезии набор инструментов был невелик. Ритм задавали ударные. Из тыквы они делали барабан (ипу) или двойной барабан (ипу хеке), соединив две тыквы. Высокий деревянный барабан (паху) был заимствован на севере Полинезии с Таити. Оттуда же был также маленький барабан из скорлупы кокосового ореха (пу ниу), обтянутый кожей особой рыбы (на Таити эти барабанчики обтягивали акульей кожей). Были барабаны, обтянутые крокодиловой кожей. Известны также сигнальные гонги (рис. 18, 19).

Ритм танца также задавали погремушки, трещотки (ули ули) и короткие деревянные палочки из бамбукового ствола (лаау).



Рис. 19. Сигнальный гонг, покрытый тонким резным орнаментом. Острова Тонга

Рис. 18. Большой полинезийский барабан паху-нуи. Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера). Санкт-Петербург

«Музыкальный лук» был в Полинезии основным струнным инструментом. Например, на Гавайских островах его называют уекеке, он имеет одну — две струны. Во время игры музыкант придерживает инструмент ртом, перебирая струны пальцем или медиатором.

Из духовых инструментов полинезийцев имела место особым образом обработанная раковина тритона, а также носовая флейта (например, известна на Тонга): как уже отмечалось выше в связи с австралийскими аборигенами, один ее конец музыкант вставлял в ноздрю, а другую закрывал или открывал пальцем правой руки.

Также следует назвать свирель (общекультурное название — флейта Пана). Она первоначально была известна только на Таити и Самоа и состояла из пяти бамбуковых палочек разной длины, составленных в форме трапеции.

Известны также свистки, сигнальные трубы, изготавливаемые из ракушек, дерева, коры и растительных волокон (рис. 20).

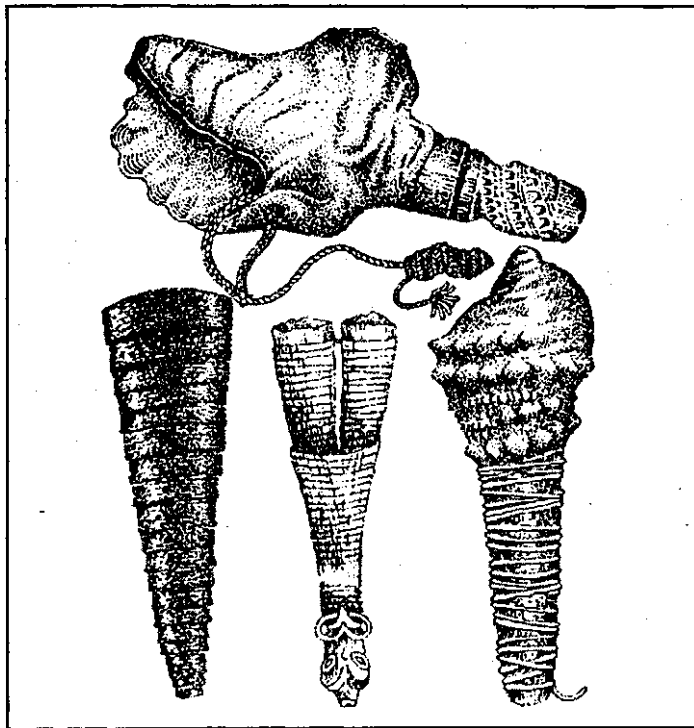


Рис. 20. Полинезийские духовые музыкальные инструменты, изготавливающиеся из ракушек, древесины, луба (коры и растительных волокон)

В Меланезии без аккомпанемента музыкальных инструментов и без пения меланезийцы никогда не танцуют. В Меланезии музыкальные инструменты — это ударные и духовые.

Ударные представлены деревянными барабанами (гонги): они часто представляют собой полый ствол с продольной щелью (щелевой барабан) (рис. 21). Такие гонги служили не только для передачи сигналов, но и для отбивания такта. Как правило, щелевые барабаны устанавливали на площадях для плясок (рис. 22).

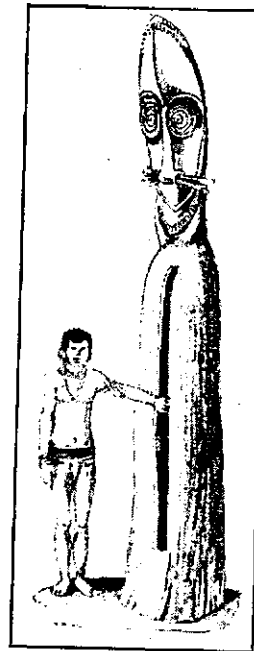


Рис. 21. Ударный инструмент с вырезанной щелью. Вануату (острова Новые Гебриды). Меланезия

Рис. 22. Щелевой барабан острова Амбрим. Меланезия



Еще один вид барабана напоминает по форме песочные часы (имеет сужение в центре, середине). Дюю полых барабанов обычно обтягивали кожей ящерицы. Бьют по нему руками. Полые барабаны распространены только в Северной Меланезии.

В Меланезии использовали такой древний инструмент, как погремушка.

Духовые инструменты — разного вида: рог из раковины, губные и носовые флейты.

Интересна свирель (флейта Пана): как и в Полинезии, она представляет собой составленные вместе в виде трапеции тростниковые трубки разной длины и числа (до 5-13 штук) (рис. 23).

Культура Микронезии с трудом поддается систематизации. Несмотря на общее название, области Западной и Восточной Микронезии отличаются хотя бы тем, что с первой ассоциируется земледельческая, а со второй — рыболовецкая система хозяйства, соответственно породившие разные формы и виды культуры. При этом также в Западной Микронезии преобладает индонезийское, а в Восточной Микронезии — полинезийское влияние, в том числе и в духовной культуре.

Танцы, являясь излюбленным развлечением и в Микронезии, как правило, устраивались и устраиваются в связи с обычными здесь праздниками. Хотя большинство традиционных праздников связаны с определенными религиозно-магическими обрядами и верованиями, столь характерные для ранней этнохореографии, сами



Рис. 23. Флейта Пана. Острова Адмиралтейства. Меланезия

танцы не всегда заключают в себе именно религиозное содержание.

Примечательно, что в танцах, например, меланезийцев почти нет эротических элементов. К тому же, совместно мужчины и женщины у них почти не танцуют. Правда, все-таки зафиксирован танец с элементами эротики у островитян Новой Ирландии: здесь исполнители-мужчины в шутливо-гротескной форме изображали ухаживание за дамой. Как и в других местах Океании, традиция Полинезии допускала смешанные танцы, в том числе и эротического характера (см., например, ниже остров Пасхи).

Пляски бывают дневные и ночные; особенно подходящее время для танцев, например, у меланезийцев — лунная ночь.

У меланезийцев мужчины обычно танцуют на танцевальной площадке, специально для этого построенной, которая имеется в любом поселении (общине). В Меланезии женщины на нее не допускались. Обычно они стояли на некотором отдалении и смотрели на танцевальное действие, исполняемое мужчинами. В некоторых случаях, если начинали танцевать, то делали это в стороне от мужчин.

По словам некоторых наблюдателей, женские танцы меланезийцев менее интересны и более однообразны. В то же время мужские танцы отличаются разнообразием. Ведущим в мужских танцах Меланезии является изобразительный элемент. Так, если это военные пляски, то в руках танцоров обычно копьё или другое оружие. Если мужчины исполняют танцы гребцов, то, подражая гребле, обычно исполняют их сидя и имитируют греблю с помощью весел и др.

Это же можно отнести и к тотемическим пляскам. Так, на Новой Ирландии, в той же Меланезии, исполнители (непреренно члены данного тотема) имитировали движения своего тотемного животного, птицы и др.

Океания заселялась постепенно переселенцами с соседних островов. Поэтому и в ритуальных танцах это нашло отражение. Так, на острове Аитутаки (северный остров

архипелага Кука) была известна ритуальная пляска, воспроизводящая историю его заселения выходцами с Гавайских островов, возглавляемых легендарным аборигенным мореплавателем по имени Ру. Под звуки барабанного боя и хоровое пение группа из двадцати молодых женщин с веслами выстраивалась по обеим сторонам листьев кокосовой пальмы (привязанные друг к другу концами, они изображали лодку). На конце этого символического сооружения, где предполагался нос лодки, было четверо мужчин (по легенде — братья героя-мореплавателя). А на корме стоял еще один мужчина, представлявший Ру. Весь танец был воспроизведением как опасностей и неожиданностей, превратностей плавания, так и радостей от открытия прежде необитаемой земли: хор возвещал о тучах, о шторме, о внезапно возникшей из воды скале, о появившихся на небе звездах и т.п., а участники средствами танца и пантомимы все это воспроизводили.

Гавайские острова (ныне пятидесятый штат США, столица г. Гонолулу) когда-то отличались яркой и своеобразной культурой коренных жителей. Гавайцы были веселым и жизнерадостным народом, гордившимся своими сказителями, певцами, танцорами, музыкантами. Именно на полинезийские танцы обратили внимание первые европейцы: ими жители островов приветствовали мореплавателей. Французские и английские мореплаватели оставили несколько первых описаний полинезийских танцев, которые были частью танцевальных праздников, устраивавшихся в их честь.

Гавайские эпические и лирические песни (меле) и обрядовые пляски (хула) отличаются богатством, красотой мелодий и изяществом исполнения. Полинезийцы называли истинно талантливых мастеров (в любом деле) словом «тахуна». И хотя танцевали и пели все, «тахуна» — это тот, кто по-настоящему танцует хулу. Согласно полинезийской мифологии и религии, первую хулу исполнила богиня Лака, чрезвычайно ими любимая.

Хула (хула-хула), родиной которой являются именно Гавайские острова, имеет несколько десятков разновидностей. Кстати, именно на Гавайях находила свое наиболее яркое проявление полинезийская музыка, которая всегда сопровождала танцы. Хула исполняется женщинами под барабанный бой и пение. Для танца характерно ритмичное движение бедер, рук, пантомима и др.

Но гавайская хула не только развлечение. Она есть также полинезийская пантомима. Актеры с помощью языка жестов, понятных зрителям, рассказывали, прежде всего, религиозные сюжеты.

Мастерству исполнения хулы учились в специальных танцевальных школах (хула хулау). В период обучения соблюдался ритуальный запрет на общение с внешним миром. Существовали также ограничения на общение и внутри хула халау. По окончании обучения устраивался экзамен — представление, где можно было продемонстрировать успехи. Выпускники хула халау занимали в гавайском обществе высокое положение: становились профессиональными танцовщиками и получали возможность попасть в окружение жрецов, вождей и правителей.

Так как исполнение хулы требует особых навыков, не всякий способен принять участие в танце. Любопытно, что в 2000 г., по сообщениям прессы, гавайцы раскритиковали поп-диву Бритни Спирс за ее неумелую попытку станцевать их национальный танец хулу.

На Гавайских островах исполняли и другие танцы — танец с камнями (или или), танец расщепленного бамбука (ру или) и др.

В свое время гавайцы очаровывали первых европейских путешественников своими танцами. Сейчас они часто поют и танцуют на потребу туристов, а когда-то на Гавайских островах устраивали вполне органичные для социальной жизни специальные празднества.

Так, этнохореографическая традиция, прежде всего, в доевропейский период, сопровождала и регулировала на Гавайских островах семейно-брачные отношения, которые

долго сохраняли следы так называемого парного брака. Парный брак — явление исторически определенное и имеющее свое научное объяснение. Для наших целей анализа этнохореографии достаточно указать на то, что он предполагал равноправие полов, мог допускать (в очень ранний период истории человечества) возможность свободного установления и расторжения брачных отношений. Отголоски этих традиций можно наблюдать во время гавайского праздника Макаики. Вечером гавайцы включались в игру, которая обычно начиналась пением и плясками. Женщины и мужчины усаживались двумя рядами друг против друга. Между этими рядами прохаживался ведущий, который особой длинной палкой указывал на какую-нибудь женщину и какого-нибудь мужчину. Это было знаком того, что пары могут покинуть общество и вместе провести ночь.

На Гавайях в честь, например, рождения первого ребенка организовывали празднества с подарками, песнями и танцами. В связи с этим событием сочинялись особые торжественные песни, посвященные новорожденному, которые назывались меле. После исполнения этих песен они считались собственностью того, кому они предназначались. Меле складывали мастера, так как их сочинение требовало особых навыков. Более того, нужно было тщательно подбирать слова, поскольку, веря в магию слова, гавайцы считали, что они способны повлиять на будущее ребенка. Островитяне верили даже, что меле приходят мастерам во сне, как ниспосланные духами. Соответственно песне, содержанию и смыслу слов подбирались шаги и жесты танцующих.

На Соломоновых островах женщины собирались у хижин, где появился новорожденный и где все было готово к пиршеству, ритуалам и танцам. Женщины надевали лучшие набедренные повязки и украшения из раковин, венки из цветов. Лица они окрашивали охрой (рисунок в виде красных точек). Танец женщин был одновременно и простым и сложным — они танцевали перед хижинкой,

делая замысловатые па, шагая вприпрыжку, в то время как корпус тела оставался неподвижным. Как и у новогвинейцев, танец и собственно ритуал, посвященный новорожденному, были единым целым. Танцующие женщины пели песни, обращенные к предкам с просьбой обеспечить ему благополучие. После окончания танца, длившегося около часа, участвовавший в ритуале заклинатель натирал ребенка маслом кокосового ореха, произнося при этом специальные магические заклинания, которые должны были обеспечить новорожденному благополучие.

Важным этапом в жизни молодого человека, юноши была неоднократно упоминавшаяся инициация — посвящение во взрослые мужчины. Дело в том, что дети, как мальчики, так и девочки, все детство проводили с матерью. Но в 12-13 лет наступало время мальчику переходить в мужское общество. Постигать разнообразные мужские занятия и получать право бывать в так называемом мужском доме, который был в любой деревне. В меньшей степени это касалось девочек, которым не приходилось кардинально менять обстановку, — тонкости женских забот они постигали, находясь при матери. Именно поэтому женские обряды инициации не столь известны.

На острове Молекула (Вануату, бывш. Новые Гебриды) один из ученых сумел зафиксировать инициационный обряд, проявив при этом известную ловкость, так как во время некоторых этапов обряда присутствовать непосвященным было запрещено. Во время обряда посвящения, который частично проходил в инициационном доме, посвящаемые были в центре исполнения специальных песен, танцев. «Песни пели во время танцев и в паузах между эпизодами, во время которых посвящаемые подвергались всякого рода мистификациям... Большая часть песен и плясок отнесена к заключительным эпизодам обряда, когда молодые люди возвращаются из леса или выходят из мужского дома... Женщины выскакивают из укрытия и разыгрывают сцену нападения. При этом они

выкрикивают традиционные фразы, упрекая мужчин в том, что они забрали их детей себе, запретили им спать в женских хижинах, увели в мужской дом. Мужчины, продолжая танцевать, продвигаются вперед. А женщины медленно отступают. Процессия входит в мужской дом, куда в это время разрешен доступ и женщинам. Посвящаемые постепенно вовлекаются в круг мужских занятий... При этом юноша впервые облачается в мужской воинский и церемониальный наряд. Ему помогает дядя по матери, который произносит при этом заклинание. Одевшись, юноша участвует в процессии и танце. Дни инициации остаются в памяти человека на всю жизнь вместе с услышанными мифами и преданиями, с песнями и заклинаниями»<sup>1</sup>.

На некоторых наиболее крупных островах Океании развитие общественных отношений продвинулось настолько далеко, что появились зачатки раннегосударственных образований. Межплеменные войны между ними были обычным явлением. Поэтому наличие в церемониальной и обрядовой практике ритуалов с военной направленностью и содержанием не было удивительным (рис. 24).

Так, на островах Гилберта записана пляска, предшествующая военному походу. На острове Эроманга такое танцевальное действо называлось нехувон. Танцоры обычно надевали номблат — юбочку из лубяного волокна с разноцветными полосками. Пляска, как правило, исполнялась на рассвете в том месте побережья, где, по поверьям, каждое утро совершает свою воинственную пляску героический предок гилбертинцев по имени Ауриариа. Основное содержание пляски гилбертинцев сводится к тому, что при первых лучах солнца воины, исполняя специальные песни-заклинания, били себя по груди древком копья и веткой кокосовой пальмы, имитируя бесстрашие, готовность к победе или смерти.

Большинство танцев тихоокеанских островов имеют социальную, магическую и религиозную природу и на-

<sup>1</sup> Путилов БЛ. Песни Южных морей. — М., 1978. — С. 61-62.

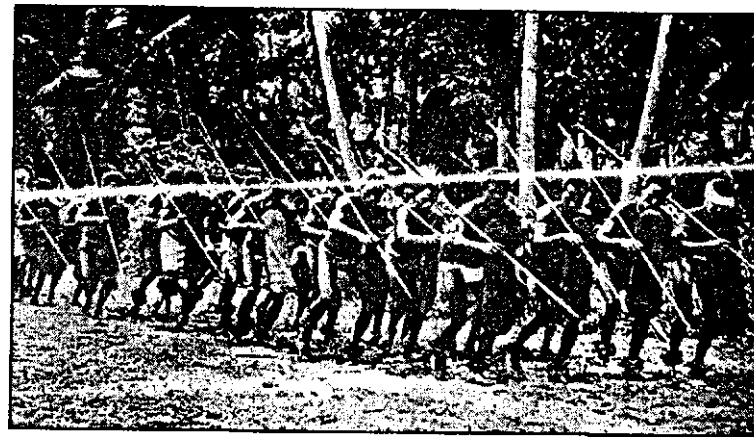


Рис. 24. Военные пляски на Соломоновых островах

правленность. В традициях разных островов наблюдается определенная общность. Например, широко распространен военный танец с оружием, причем особой популярностью он пользуется среди обитателей острова Фиджи. Его исполнению предшествует длительная подготовка под руководством опытных мастеров танца и воинского искусства. Здесь известен свой вариант военной пляски — танец с дубинками и копьями, во время которого мужчины воинственно размахивали этим оружием. На них были надеты специальные танцевальные юбки из лент коры дерева хибискуса, окрашенные в черный цвет, тела намазаны кокосовым маслом, лица зачернены. Песня и танец исполнялись под удары специального барабана.

На фиджийском острове Мбенга ее жители славились своим знаменитым обрядом (включающим танец), где использовалась способность хождения по огню (вилави-лаиреве). Для разведения огня они использовали особую древесину, которая якобы обладала специфическими свойствами. Кроме того, за две недели до ритуала его участники не прикасались к женщинам, особым образом питались (например, нельзя было употреблять кокосовые орехи). Были якобы случаи, когда танцовщики, не соблюдавшие

табу, погибали во время огненного танца. Непосредственно перед обрядом танцоры надевали на щиколотки специальные браслеты из папоротника. Танцоры, выполнившие все требования, обладали способностью выдерживать жар лишь ступнями ног до щиколотки. Танец (скорее, проход) танцоры исполняют под руководством своего главного наставника или жреца. Очевидно, не последнюю роль в успехе исполнения играла сила психологического убеждения.

Известный американский журналист Д. Аттенборо наблюдал исполнение этого танца в середине XX в. и оставил его подробное описание. Он отмечал, что на Фиджи в настоящее время существует два обычных хождения по огню. Один — это индийский, завезенный индийскими переселенцами: во время его исполнения факиры ходят босиком по раскаленным древесным углям. Фиджийская местная церемония — это хождение по большим камням, которые специально накаляют на большом костре. На всем архипелаге этот ритуал осуществляет только одно племя, которое живет на острове Мбенга. На Мбенга существует легенда, объясняющая происхождение обряда, причем она представляет собой описание самого обряда. Некий вождь собрался добыть угря в илистом дне пруда, чтобы потом принести его в качестве дара. Однако вместо угря он вытащил маленькое существо, напоминающее гнома. Гном (дух), в обмен на свою свободу, одарил вождя способностью ходить по раскаленным камням. С тех пор у мбенга истинным членом племени может считаться только мужчина, который обретал эту необычную способность. Костер разводили в особой круглой яме за восемь часов до начала церемонии. «Церемония началась почти точно в полдень. ...Мужчины по двое в ряд во главе с вождем и жрецом племени молча направились к яме. Они были одеты в полный традиционный наряд: длинная юбка из полосок листьев пандануса, покрашенных красной, зеленой и желтой краской, пояс из черной и белой тапы (тапа — специально обработанная кора определенных деревьев — *Б.В.*), гирлянды цветов на шее и венки из листьев пандануса на

голове. Их коричневые тела, смазанные кокосовым маслом, блестели. ...Участникам запрещается смотреть на костер до тех пор, пока не войдут (на него — *Б.В.*)... После... небольшой паузы... мужчины один за другим рысцой побежали к яме. В абсолютной тишине слышно было только, как панданусовые юбки с ритмичным свистом рассекают воздух. Глава процессии... наклонив голову и не отводя глаз от камней, медленно и спокойно шагнул по кругу. За ним следовали остальные. Они ступали без колебаний и не старались пройти по камням легко и быстро. При каждом шаге они налегали на ступню всем своим весом. Глава процессии обошел яму... Как только он закончил круг, помощники вскочили и принялись бросать пучки листьев на середину... Участники церемонии... стали тесным кружком на листья и положили руки на плечи друг другу. Они пели монотонную, но страстную песню, а вокруг них поднимался пар от опаленных листьев. Два помощника взяли длинную коричневую лиану,... которая лежала поблизости, и бросили в яму. Остальные схватили лопаты и начали быстро закидывать лиану землей. Мужчины в центре ямы продолжали петь свою дикую песню и утаптывали набросанную землю. Через несколько минут и камни,... и листья были погребены под землей. Мужчины медленно вышли из ямы, и вскоре на ее месте осталась только широкая полоса земли, от которой все еще поднимались струйки пара»<sup>1</sup>.

Описанный танец огня, как и следующий, был, так или иначе, связан с культом плодородия. Один из танцев, с которым среди первых европейцев познакомились в Тонга на острове Тонгатапу французские мореплаватели, назывался то-то и был посвящен богине погоды Ало Алой. Танец исполнялся женщинами и должен был обеспечить хорошую погоду (дождь).

Здесь же, на острове Тонгатапу, французские мореплаватели присутствовали на танцевальном празднике поли-

<sup>1</sup> Д. Аттенборо. Люди рая. — М., 1966. — С. 70-71.

незийцев, в программе которого был танец с веслами, которыми танцовщики «гребли», исполняя свою композицию. Во время исполнения композиции важная роль принадлежала местному оркестру, где тон задавали ударные. Так, у музыкантов были бамбуковые палочки, которыми они колотили по земле в ритме танца. Танцовщиков и музыкантов дополнял хор певцов.

Кстати, у правителей (вождей) Тонга в отдельных зданиях за резиденцией находились помещения не только для размещения слуг, но и музыкантов, танцоров. Они, в частности, принимали участие в церемонии «королевской кавы». Каву готовили особым образом (ее делали из растолченного и размоченного корня растения), как напиток для церемоний. Употребление ее только в свежеприготовленном виде по особому ритуалу было и формой присяги вождю или правителю, и публичным способом определения, констатации общественного положения, статуса того или иного мужчины (рис. 25).



Рис. 25. Общественная пляска на островах Тонга

Формой регулирования общественных отношений и взаимосвязей было и следующее этнохореографическое действо. На меланезийских Новых Гебридах (совр. Вануату) был известен знаменитый мужской танец, называвшийся тока. Он исполнялся во время большого религиозного праздника (на острове Тани он назывался нековиар). Он продолжался несколько дней, во время которых две племенные группы обмениваются кабаном, подтверждая дружеские отношения. К празднику готовились заранее. Очищали дополнительные участки земли, чтобы больше вырастить таро (один из основных продуктов питания, клубневое растение), специально откармливали свиней, готовили достаточное количество кавы. Также для праздника и танца запасали растительные красители, необходимые для «магии красоты». Знаменитый английский этнограф Б. Малиновский этим словосочетанием «магия красоты» назвал комплекс подготовки участника к его роли в обряде. Каждый участник готовил специальные юбки из растительных волокон, ароматное кокосовое масло, особые обрядовые кости. Важнейший момент реализации «магии красоты» — ритуальная разрисовка, на острове Тани особенно примечательная у женщин (в виде красных карнавальных полумасок, искусно расписанных желтыми и черными линиями).

Мужскому танцу тока предшествовал женский обрядовый танец, называемый напенапен. Он открывал торжества. Его исполняли женщины из числа приглашенных гостей (соседней племенной группы).

Танец напенапен продолжался всю ночь до рассвета, когда наступало время исполнения мужского танца. Тока требовал строгого порядка, предполагал свои табу (запреты). Тока танцевали мужчины только из числа приглашенных гостей. В отличие от женщин, специального костюма им не требовалось — достаточно на груди небольшого ожерелья из листьев, в волосах — белого пера, в руках — длинной трости, выкрашенной в белый цвет. Во время исполнения тока танцоры выстраивались в две шеренги



друг против друга и разыгрывали пантомиму под аккомпанемент ритмичной песни. Темы таких пантомим чаще являлись отражением реальной жизни и наблюдением над явлениями природы — рыбная ловля, охота, полет птиц, извержение вулкана и т.п. Во время исполнения тока в более ранние времена темы пантомим отражали содержание древних мифов.

Мужской танец тока был менее продолжителен, чем женский напенапен. Кстати, женщины, исполнив свой танец, длившийся всю ночь до рассвета, сопровождали мужской танец, выбивая ногами ритм. Во время праздника хозяева исполняли танец-ответ, называвшийся ноа. Он также был танцем-пантомимой. Только танцевальная атрибутика у исполнителей иная — у каждого танцора вместо трости белого цвета в руках была сзязка длинных тростниковых стеблей, которыми они ударяли о землю в ритме ноа.

Это был короткий танец, по окончании которого забивали свиней с соблюдением особых церемоний (например, специально выделялись животные, имевшие большие закругленные клыки). Туши укладывали рядами и торжественно передавали гостям. Через две-три недели бывшие гости возвращали, равноценное этому, своими подношениями: так регулировались взаимные отношения равенства и дружбы между двумя племенными группами (рис. 26).

Интересной с точки зрения этнохореографии является остров и государство Новая Зеландия (столица г. Веллингтон). Сейчас это страна эмигрантов: более девяносто процентов населения составляет пришлое население (главным образом, европейцы) и только около девяти процентов жителей — это полинезийцы (маори).

Аборигены Новой Зеландии — очень музыкальный народ, хотя набор музыкальных инструментов не очень богат (трубы, барабаны, флейты). У маори особенно ценились певцы на флейте (она называлась коауау) — они «выдували» слова песни, исполняя одновременно мелодию.



Рис. 26. Образец этнохореографии Океании: меланезийский танец масок. Старинный рисунок

Маори были весьма воинственным народом, поэтому у них также велика роль военной пляски. Специальные танцы предшествовали военной кампании. Они исполнялись мужчинами, вооруженными копьями или дубинками. Хореографический рисунок танца подсказывала песня — он состоял из замысловатых движений рук и ритмического притопывания.

Песни, заклинания, танцевальные движения сопровождали у маори и момент самого боя. В то время, когда воины оказывались лицом к лицу с врагом, у них было в обычае исполнять так называемый танец перуперу. Назначением подобного военного танца было деморализовать противника. Для этого они прибегали к угрожающим позам и жестам, яростному топоту, леденящим душу крикам, неистовому вращению глаз. К этому всему следует добавить исполнение особых песен. Танец перуперу исполнялся всем телом, в нем отражена ненависть и к врагу, и к самой смерти. Считалось, что весь этот комплекс перуперу (интенсивная форма слова «перу» означает «гнев»)

должен был воплащать и передавать гнев бога войны с безобразным лицом по имени Тууматауенга.

Еще один танец (танец-песня) маори называется хака. Это массовый танец мужчин (иногда упоминаются и женщины), тела которых обильно покрыты татуировкой. Хака — так называемый «стоячий танец». Он состоит из разнообразных движений руками, ногами (во время прыжков). Хаку сопровождала песня-речитатив, произносимая в ритм танца: ее содержание относилось к тому событию, в честь которого исполнялся танец. Хотя считается, что он является танцем, входящим в древний ритуал приветствия, поверить в это трудно, так как всем своим содержанием, основными движениями танцоров, неистовым напором он напоминал скорее военную пляску. Исполнители из всех сил топали ногами, сгибая колени, жестикулируя руками, раздувая ноздри, грудные клетки, выпучивая глаза, делая свирепое лицо. При этом танцоры даже плевались, высовывали языки, периодически выкрикивали речевки и яростно, презрительно смеялись. Они неистово били себя всей пятерней по коленям и груди, как бы демонстрируя состояние неистовства и готовность растерзать даже самих себя.

Исполнители перуперу и хака, прибегая к устрашающей мимике, истошным крикам, своеобразному ритму, с одной стороны, входили в боевой транс и, таким образом, готовили себя к возможной смерти в бою, снимая чувство страха, с другой, старались подавить уверенность в победе у противника, психологически воздействуя на него (рис. 27).

Обучение танцу было частью воспитательной системы, этнопедагогики маори. Так, мальчики с детства учились прыгать в такт, при этом как можно больше высовывая язык и тараща глаза. Когда, пройдя обряд инициации, т.е., посвящения во взрослые, они получали право танцевать, то легко заучивали новые движения и композиции, создаваемые по конкретному случаю.



Рис. 27. Танцующие новозеландцы. Литография XIX века

Прекрасно развитое чувство ритма проявлялось и в женском танце пои. Этот танец исполнялся с особым танцевальным реквизитом — шаром. Шар делали из листьев пальмы-рафии или тростника и привязывали к нему специальный шнурок. Танцующие женщины, держа шар (за шнурок) в правой руке, вращают его (он издает своеобразный вибрирующий звук), бьют по нему свободной левой рукой, а также делают разнообразные движения самим шаром (через плечо, бедра, колени, голову). Танец пои исполнялся в такт песни, которую пели самые авторитетные люди — местные вожди.

Уместно привести описание одного из очевидцев, наблюдавших в наши дни маорийские танцы (правда, не в Новой Зеландии, а на острове Раиатеа на Таити): «...Танцоры одеты в юбки из длинных волокон, а в руках держат мячики пои. На сцену одна за другой выходят группы юношей и девушек, которые исполняют вечно живые полинезийские танцы... Танцы говорят о жизни, любви, приключениях, о морских экспедициях, изображают рыбную

ловлю. Танцоры ритмично раздвигают в стороны колени (танец *отеа*) или выстраиваются в форме звезды — *Фетиа*. *Апарима* — последний танец... Девушки сидят, а двигаются у них в основном руки. Корпусом они делают наклоны то в одну, то в другую сторону, призывая юношей движениями рук. Каждый жест, каждое движение кисти, пальцев — само совершенство»<sup>1</sup>.

Особенность Новой Зеландии — сосуществование двух резко отличающихся культур: культура коренного населения страны — *маори*, которая с течением времени подвергалась значительному изменению, и культура потомков британских переселенцев. Несмотря на заметное европейское влияние в области духовной культуры, *маори* стараются сберечь свое культурное наследие. На собраниях (*гуи*), время от времени проводимых по инициативе *маорийских* руководителей, исполняются народные песни (*канораора*), танцы (*хака*) и военные пляски (*перуперу*).

Ритуалы и церемонии были органической частью жизни океанийцев. Поэтому, как правило, люди были и участниками, и исполнителями танцев и песен: каждая деревня во время праздников устраивает наряду с прочим представление, в котором изображаются эпизоды из устных преданий о жизни своего предка.

Никому в голову не придет исполнять что-то связанное с жизнью чужого предка, поэтому сюжеты (и, следовательно, связанные с ним ритуальные песни и пляски) являлись собственностью, например, определенной деревни.

По указанной причине, например, на острове *Аитутаки* танцевать своеобразный танец на ходулях могли жители только одной деревни, так как этот танец был ее собственностью. Танец исполнялся четверью молодыми мужчинами в сопровождении звуков маленького деревянного гонга и большого барабана (подвешенного к крыше открытого навеса). Для танца требовались также четыре поставленных в ряд ящика (они необходимы для того,

чтобы с их помощью взобраться на ходули). Танцоры проделывали стоя на ходулях самые разнообразные движения — прыгали на одной ходуле, ударяли одной о другую, становились на ящики и соскакивали с них на землю, изображали разные походки. Иногда движения танцоров были завидно слаженными, в такт музыкальному сопровождению.

У океанийцев появились и своего рода профессионалы. В полинезийской этнохореографической культуре, на гавайском острове *Раиатеа* была заметна роль тайного общества *Ариои*. Здесь, по некоторым данным, оно появилось еще в доевропейский период, в XIII в. На своих лодках они посещали разные острова Полинезии, где устраивали представления, посвященные деяниям богов и героев. Эти театрализованные представления назывались *упаупа*. Общество *Ариои* на острове *Раиатеа* устраивало испытание для будущих членов (и мужчин, и женщин), которые продолжались до года. Само посвящение, включавшее танцы, происходило ночью. *Ариои* начинали танец. Затем появлялся особым образом одетый кандидат. Во время исполнения своего танца он совершал прыжки, невероятные, даже дикие. После того как кандидат заканчивал свой танец, его объявляли полноправным членом тайного общества *Ариои*. Европейцы, наблюдая танцы *Ариои*, были шокированы отдельными их танцевальными пантомимами и песнями. Откровенное воспроизведение половой жизни и любовных утех особенно неприятно поразили христианских миссионеров, отчаянно боровшихся против общества *Ариои*.

Известны первые самые короткие записи о танцах коренных жителей *Таити*, при этом перечисляются несколько разных видов, которые исполняли во время праздников. Так, на *Таити* также существовал Союз странствующих актеров (*Союз Ариои*). Некоторые исследователи полагают, что это было общество, напоминающее тайные союзы эпохи распада родоплеменного строя (особенно характерные для такой части Океании, как *Меланезия*). На самом

<sup>1</sup> *Дворчик В.* Здравствуй, Таити! — М., 1988. — С. 137-138.

деле, в отличие от тайных союзов, ритуалы которых предназначались только для посвященных (посторонним в некоторых случаях даже угрожала смерть), представления Ариои проходили под открытым небом или в общественных зданиях, куда допускались как мужчины, так и женщины. В союз Ариои также входили и мужчины, и женщины. Своеобразие союза было в том, что женщины давали обет не иметь детей (а если дети рождались, несмотря на меры предохранения, то их убивали, очевидно, потому, что они могли мешать женщине в ее работе). Деятельность союза была основана на вере в мана (магическую силу), которой якобы обладал его глава. Среди членов Ариои было много хороших певцов и танцоров, которые странствовали от селения к селению, лечили больных (получая за это вознаграждение), вербовали сторонников. Устраиваемые членами Союза Ариои представления умело учитывали и использовали особенности психологии океанийцев, психологию людей ранней человеческой истории.

Как правило, у океанийцев имелись и специальные площадки для танцев. Одно из полинезийских названий — мараэ (на острове Тонга — это малае). В некоторых местах Полинезии также называли и храм, и место погребения вождей. Размеры танцевальных площадок были разные. На Таити наиболее благоустроенные из них со всех сторон окружали более высокие площадки, где находились зрители. Иногда площадки для зрителей были разные по высоте, размерам, где размещались представители разных социальных групп. Так, благодаря такому разделению разъединялись дети, женщины, с одной стороны, и мужчины-воины — с другой (ни одна женщина не могла "приблизиться к террасе, где находись воины, потому что это было для них запрещено). Также могла быть отдельная терраса-площадка для жрецов или только для стариков. Отдельная, самая высокая площадка предназначалась для вождя. Имелась специально устроенная терраса для больших деревянных барабанов. Они были та-

ких внушительных размеров, что ударявшие в них молодые люди, чтобы достать до верха барабана, были вынуждены стоять на подставках.

На полинезийском острове Тахаа долго сохранялась традиция так называемых, великих торжеств, включавшая исполнение танцев. Сейчас они устраиваются для гостей и туристов. Торжества проходят в особом помещении, бамбуковом домике, украшенном яркими гирляндами гибискуса (наиболее популярного полинезийского растения). Обычно для приглашенных исполняется несколько танцев, отличающихся друг от друга характером исполнения, хорового и музыкального сопровождения, а также по количеству участников. Так, среди них был медленный танец-пантомима, танец-иллюстрация (содержания, текста песни): танцовщики, сидящие на земле, используют движения рук и пальцев. Другой, более темпераментный и веселый танец исполнялся в сопровождении звуков бамбуковой флейты и гулких ударов полинезийского барабана, изготовленного из обтянутого крокодиловой кожей целого куска дерева. Танец исполняется совместно мужчинами и женщинами (по восемь человек в каждой группе). Исполнением танца руководит «повелитель танца», своего рода главный хореограф, который краткими указаниями определяет позиции танцоров. Хотя танец темпераментный, корпус танцоров неподвижен — ураганный ритм создается движением рук и ног. Танцевальная пантомима воспроизводит средствами этнохореографии реальные или легендарные события из жизни обитателей острова Тахаа — рыбаков, знаменитых воинов.

В соответствии с интуитивно утвердившейся в народном хореографическом искусстве сменой темпа, энергичного и спокойного, эмоционального возбуждения и эмоционального расслабления, быстрый танец сменяется тем, что исполняется сидя. Мужчины и женщины, образовав круг, отвечают на вопросы «повелителя танцев» пением, при этом они постепенно убыстряют темп, выстукивая его

по полу руками. Затем начинается заключительный этап танца. Первая пара поднимается и, в сопровождении хора и ритмических ударов других участников торжества, танцует, когда эта пара устает, поднимается другая и т.д.

Традиционная танцевальная культура знаменитого своими гигантскими каменными статуями острова Пасхи (Рапануи) известна лишь фрагментарно, но также в связи с обрядовой, ритуальной жизнью аборигенного населения.

На этом острове в доевропейский период важным занятием местного населения был сбор яиц перелетных или постоянно гнездящихся птиц. Особенность социальной жизни аборигенов привела к появлению у них особо почитаемого персонажа — Человека-птицы. Его избирали на год, а право такое он получал, добыв на необитаемом острове Моту Нуи первое яйцо горных ласточек (они гнездятся недолго и оставляют всего несколько яичек). Конечно, им становились представители родовой знати, которые, чтобы победить, нанимали лучшего пловца. Сами выборы представляли собой длительное действо, в котором были шумные танцы, где участвовали как мужчины, так и женщины. Во время танцев использовалась своеобразная атрибутика — двухметровые весла, которые считались важнейшими ритуальными предметами (для гребли они никогда не использовались) (рис. 28). Танцы имели ярко выраженный эротический характер и были, очевидно, связаны с культом плодородия. Перед избранием Человека-птицы и после, празднества продолжались несколько дней.

В торжествах в честь черных ласточек и связанных с ним божеств, участвовали и дети. Для этого детей особым

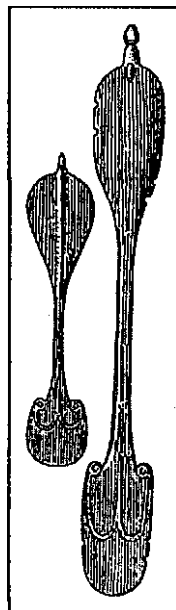


Рис. 28.  
Танцевальное  
весло. Остров  
Пасхи

образом раскрашивали ритуальной краской, наносили специфический рисунок — на ягодицах — белые круги, на крестцах — белые диски, на лопатках укрепляли деревянные украшения. Девочки и мальчики, которые принимали участие в ритуальном обряде, становились «птичьими детьми». Этот церемониал с участием детей проводился в декабре и готовил их к участию в будущем, самом главном празднике жителей Рапануи — выборе Человека-птицы.

Таким образом, в доевропейский период у народов Австралии и Океании многие, если не все, события отмечались танцами. В каждом из них у членов коллектива было свое место и роль. Танцы были индивидуальные и коллективные, общие и специальные (которые исполняли определенные персонажи, например, колдуны). Различались танцы по месту или поводу исполнения. Все вместе — танец, песня, обрядовый контекст — составляло единое целое, придавая черты своеобразия и самобытности этнохореографии коренных народов Австралии и Океании.

### *Контрольные вопросы*

1. Раскройте сущность синкретизма как характерной черты этнохореографии народов Австралии и Океании.
2. Проанализируйте влияние уровня развития общества на особенности этнохореографии народов Австралии и Океании.
3. Охарактеризуйте влияние этногенетических процессов на особенности этнохореографии Австралии и Океании.
4. Дайте анализ особенностей музыкально-инструментального и песенного сопровождения танцев коренных народов Австралии и Океании.
5. Опишите танец корробори австралийских аборигенов, танцы при луне тасманийцев.
6. Дайте характеристику особенностей этнохореографии коренных жителей Новой Гвинеи. Свяжите ее с обрядовой жизнью.

7. Сделайте анализ роли танцевальной атрибутики в этнохореографии папуасов Новой Гвинеи. Других народов Австралии и Океании.
8. Опишите смысл и содержание гавайского танца хула.
9. Охарактеризуйте содержание и назначение новозеландского танца перуперу.
10. Проанализируйте новогбридские мужские танцы тока и ноа, женский танец напенанен и их место в ритуальной практике.
11. Раскройте роль тайного общества Ареои, его связь с этнохореографией.
12. Дайте характеристику танцевально-обрядовой традиции коренных жителей острова Пасхи.
13. Охарактеризуйте значение военных плясок в этнохореографии коренных народов Австралии и Океании.

### Литература

1. *Аттенборо Д.Ф.* Люди рая. — М., 1966.
2. *Бахта В.М.* Аотеароа. — М., 1965.
3. *Беридт Р.М., Беридт К.Х.* Мир первых австралийцев. — М., 1981. — С. 282-342.
4. *Вольневич Я.* Черный архипелаг. — М., 1985.
- 5. *Дамм Г.* Канака — люди Южных морей. — М., 1964.
6. *Дворник В.* Здравствуй, Таити! — М., 1988.
7. *Кабо В.Р.* Происхождение и ранняя история аборигенов Австралии. — М., 1969. — С. 330-332.
8. *Кабо В.Р.* Тасманийцы и тасманийская проблема. — М., 1975. — С. 160-161.
9. *Крюков М.В.* Этот таинственный остров Эроманга. — М., 1989.
10. *Лате П.В.* Горизонты Южного моря: история морских открытий в Океании. — М., 1989.

11. *Локвуд Д. Я* — абориген (запись рассказов австралийского аборигена Вайпулданы). — М., 1971.
12. *Миклухо-Маклай Н.Н.* Собр. соч. Т.3. — М., 1953.
13. *Народы Австралии и Океании.* — М., 1965.
14. *Путилов Б.Н.* Миф-обряд-песни Новой Гвинеи. — М., 1980.
15. *Путилов Б.Н.* Песни южных морей. — М., 1978.
16. *Роуз Ф.* Аборигены Австралии. Традиционное общество. — М., 1989.
17. *Стингл М.* Последний рай. — М., 1975.
18. *Стингл М.* Приключения в Океании. — М., 1989.
19. *Стингл М.* Таинственная Полинезия. — М., 1991.
20. *Те Ранги Хироа.* Мореплаватели солнечного восхода. — М., 1959.
21. *Фальк-Рёнке А.* Слева по борту — рай. — М., 1981.
22. *Элркин А.* Коренное население Австралии. — М., 1952.
23. *Яценко А.Л.* Путешествие по Австралии. — М., 1959. — С. 162-163.

### Видеоматериалы

Рекомендуется просмотр фильма «Верхом на ките». Производство: Новая Зеландия, Германия. 2002. Режиссер: Ники Каро. В ролях: Викки Хоутон, Дайана Роуэн, Киша Касл-Хьюз, Равири Паратене.

В фильме отражены обычаи, мировоззрение маори. Может служить иллюстративным материалом для освещения декоративно-прикладного искусства, этнической танцевальной традиции.

Весьма интересной с точки зрения этнохореографии является Азия, отличающаяся в целом необычайным богатством традиционных культур. Как известно, этот гигантский континент делится на Переднюю (Западную), Центральную, Южную, Юго-Восточную, Восточную Азию. Подобное разделение в основном отражает и реальную культурно-историческую картину континента. На территории Азии находились и находятся народы, государства и культуры разного происхождения, содержания и периода существования. Общая этнографическая характеристика народов Азии достаточно затруднительна, поскольку на ее просторах, отличающихся разнообразием природных условий, столь же разнообразными были и конкретно-исторические судьбы населявших ее народов. Здесь развивались еще в далекой древности великие цивилизации. В Передней Азии — это Древний Шумер и Аккад, Древний и Новый Вавилон, Древняя Ассирия, Древний Иран, культуры Древней Индии в Южной Азии, Древнего Китая в Восточной Азии и др. Вместе с тем в отдельных частях континента вплоть до последнего времени сохранялись анклавы культур народов, живших еще родоплеменным строем.

История народов Азии — это история смены культур и народов. Некоторые из культурных традиций исчезли, другие сохранились в новых условиях несмотря ни на что.

Особенности культуры народов Азии диктовали природно-географические условия, формировавшие специфику хозяйственной деятельности. Здесь представлены все хозяйственно-культурные типы и занятия народов — земледелие разных видов и форм, скотоводство, собирательство, охота, а также морской и речной промысел. Огромны также влияние и последствие своеобразия конкретной исторической судьбы населявших Азию народов.

Велика здесь была и сохранилась до сих пор роль и религиозной традиции — буддизма (сложившегося в V в.

до н.э. в Индии), конфуцианства (V в. до н.э., Китай), ислама (начало VII в., Аравия).

Танец — художественное самовыражение позой, жестом, но на практике танцевальные движения определяются не только эмоциями исполнителя, но и социальными правилами и условностями. Так, касаясь самой молодой из религий, ислама, и его влияния на этнохореографическую традицию, исследователи отмечали, что гипертрофированный и возвеличенный образ верховного божества сделал эту религию явлением чрезвычайно норматизированным, детально, четко разработанным в своих основных пропорциях. Так как согласно традициям ислама нельзя прибегать к изображению живых существ (в любой форме, прежде всего в живописи), то эмоционально-образная сторона человеческой психологии в таком случае как бы сублимируется в танец. Так, арабский танец (прежде всего, «танец живота», о нем см. ниже) — это способ выражения чувств, с помощью музыки движения человеческого тела.

Ни одно хореографическое искусство не знает такой подробной, включающей мелкую пластику кистей и стоп, моделировку при столь явной конкретизации и общей стабильности основных стилистических построений, как искусство, например, народов Южной Азии. Вместе с тем содержательные характеристики национальных танцев ничуть не сокращаются, а наоборот, имеют на современном этапе значительное количество вариантов, благодаря усилению актерских качеств исполнителей.

На своеобразии этнографической картины народов Азии влияли и влияют до настоящего времени патриархальные традиции практически во всех странах.

Велико также взаимодействие и взаимовлияние различных культур, неизбежное на просторах большого, плотно заселенного континента. Все это в итоге сформировало неповторимый облик культур стран Азии, составной частью которых является традиционная хореография.

### 3.1. Передняя (Западная) Азия

Описанная выше в общих чертах этническая картина Азии находит отражение в традиционной культуре народов Передней Азии и специфике ее этнохореографии. Прежде всего, в ней отразился огромный слой арабской культуры, распространившийся вместе с арабским завоеванием еще в раннее средневековье. Особенно это касается Передней Азии и таких государств, как Ирак, Сирия, Ливан, Йемен и др. По этой причине многие танцы, популярные у народов Передней Азии, известны и у народов Северной (арабской) Африки. Например, это касается знаменитого «танца живота», поскольку арабское завоевание охватило наряду с другими и регионы Северной Африки.

Действительно, частью хореографической традиции Османской империи, занимавшей огромную часть территории Передней Азии, стал «танец живота». Истоки его находятся еще в культуре Древнего Египта.

Танец живота первоначально развивался как народный: из-за слишком чувственного характера он сначала не поощрялся исламом как непристойный. Однако со временем был благосклонно принят и допущен в гаремы султанов. Правда, по сравнению в египетским вариантом, он несколько изменился: наряду с характерными для египетского танца движениями тазом, бедрами, верхней частью тела и рук, добавилась роль живота. В итоге, во всех частях Средиземноморья, где имелось влияние Османской империи, сложились очень сходные стили исполнения танца живота. Поэтому весь Ближний Восток — это район, где широко бытовал (а отчасти бытует и сейчас) знаменитый «танец живота» (об истории и судьбе «танца живота см. также далее в разделе «Африка»).

В Ираке, стране-наследнице великих цивилизаций древности, ни одно торжество не обходится без музыки, песни, танцев. Из традиционных музыкальных инструментов наиболее распространены рабаба (род скрипки), удд (лютня), канун (цитра), табл (бубен), най (дудка), мизмар

(двойная дудка). Популяризацией танцевального фольклора Ирака до недавнего времени занимался Иракский ансамбль народного танца.

В Саудовской Аравии (а также Йемене, Ираке и др.) традиционная хореография сохранилась в виде особенно любимого в народе общеарабского группового (кругового) танца, называемого дабка (ад-дабка). С него начинается обычно всякое веселье (отсюда и перевод — «от очага», как у русских «танцевать от печки», т.е., «сначала»). Родиной дабки по разным данным считается либо Ливан, либо Сирия, где он был по преимуществу мужским танцем.

В Сирии действительно самый распространенный танец — дабка. Он здесь представляет собой ритмический хоровод вокруг музыкантов. Танцующие сплетаются руками и, тесно прижавшись друг к другу, покачиваются в такт музыке и движениям • ног. Темп пляски при этом постепенно замедляется. Завершает дабку танец маленьких девочек шести-семи лет. Мужчины и женщины обычно танцуют отдельно. Зрители образуют круг, поют, хлопают в ладоши. Основные музыкальные инструменты: большой барабан тубуль, деревянная флейта, пастушеская тростниковая дудка.

Этнография Ливана имеет много общего с сирийской народной танцевальной культурой. Кстати, в становлении ансамбля ливанского национального танца участвовал знаменитый советский и российский хореограф Игорь Моисеев. И. Моисеев увидел в ливанской этнохореографии следующие основные виды танцев: дабка (групповая пляска), свадебные пляски, сольные танцы. Сольные танцы, в свою очередь, имеют следующие названия — танец девушки с платком, танец с ножами, танец живота и др.

В Саудовской Аравии песня, музыка и, конечно, танцы сопровождают народные и семейные праздники. Есть даже танцы, которые исполнялись по случаю примирения кровников. Танцуют обычно по кругу или в две шаренги, в одной — мужчины, в другой — женщины. Популярен



танец двух девушек, которые исполняют свой танец в круге поющих и хлопающих в ладоши зрителей. На празднике по случаю обрезания (его делают мальчикам в шесть лет) девушки исполняют традиционный «змеиный танец»: в сопровождении пения присутствующих девушки по трое движутся вперед ритмическими шагами, одновременно наклоняя вперед верхнюю часть туловища, воспроизводя волнообразные движения змеи; четвертая движется им навстречу, раскачиваясь таким же образом. Самый распространенный инструмент в Саудовской Аравии — рабаб (эрбабы): одно-двухструнная скрипка со смычком из конского волоса. Хором поют под звуки большого котлообразного барабана или таблы — обтянутых кожей медных литавр разных размеров. Меньше здесь распространены флейта, разного рода трещотки.

Вариантом дабки является популярный в Палестине (а также в Иордании, где живет значительное число палестинских арабов-беженцев) танец хаггалла, который мужчины танцуют в своих особых платках с кистями.

В странах Персидского залива (Оман, Катар, Кувейт, Объединенные Арабские Эмираты) популярен танец халиджи — тонкий, лиричный танец. Это женский танец, в основе которого лежит имитация поездки на верблюде, хода верблюда. Костюм для этого танца глухой, открыты только кисти и часть лица. В некоторых вариантах танца делается акцент на красоте костюма и волос танцовщицы. Традиционная одежда для этого стиля танца — абая (фустан халиги). Для танца в этом случае характерны движения, включающие энергичные движения (тряска) плечами, хлопки ладошами в разном темпе, разнообразные шаги.

В арабских странах Передней Азии существуют также особые свадебные танцы бедуинов — кочевников и полукочевников пустынь. Особенно это характерно для Саудовской Аравии. Долгие годы эта ныне богатейшая страна мира была территорией беднейших кочевников-бедуинов. У народов, находящихся на ранней стадии общественного раз-

вития, как правило, велика роль традиционной культуры. Поэтому неудивительно, что в духовной культуре коренных жителей огромное значение до недавнего времени занимал бедуинский фольклор.

Как и для многих других кочевнических культур, для культуры бедуинов Аравии характерно наличие бродячих певцов и сказителей, которые исполняли свои песни в сопровождении арабского традиционного музыкального инструмента — рабаба (род одно- или двухструнной скрипки со смычком из конского волоса). Они же имели отношение и к народному танцу. Так, в Саудовской Аравии популярен народный ритуальный танец ардха, танец с мечом, который берет начало от плясок древних бедуинов. В то время, когда барабанщики выбивают ритм, а поэты или певцы произносят текст речитативом, исполняется танец. В таких городах Саудовской Аравии, как Мекка, Медина, Джидда, подобные танцы сопровождается не только барабан, но и игра аль-мизмари (местной разновидности гобоя).

Страны Персидского залива, на западе, через Красное море соседствуют с Африкой, поэтому, сохраняя общеарабские традиции, в то же время они испытали на себе египетское, а в Тихаме (прибрежная низменность в Йемене) — восточафриканское влияние. Народы этих стран издревле были связаны на востоке и с Южной Азией, поэтому есть в их культуре и южноазиатское (в частности, некоторое индийское) влияние.

Отдельно следует сказать об Омане. Традиционная материальная культура (ее основу составляют орошаемое земледелие и морское рыболовство) и духовная традиция оманцев (в особенности населения южной провинции Дофар) близка йеменской, и так же, как и она, заметно отличается от культуры расположенных севернее арабских стран. Это и понятно: в Омане сходные с Йеменом природно-климатические условия, а исторические судьбы, связи, контакты его населения были таковы, что привели к появлению в их культуре южноазиатских и восточно-

африканских элементов. Так, сильно африканское влияние в фольклоре, особенно музыкальном. Многие оманские песни являются своего рода сплавом бедуинских и восточноафриканских мелодий (наличие африканской синкопы). Основные музыкальные инструменты — однострунная скрипка — рабаба, флейта (най), барабан — даф и маленькие литавры — тимбаль.

Что касается интересующей нас этнохореографии, то в Омане есть, наряду с другими, особые танцы, исполняемые во время свадьбы, на празднике по поводу обрезания мальчиков (по мусульманскому обычаю это следовало сделать в 6-7 лет), а также военные — весьма популярные, исполняемые обычно на любых празднествах. Прежде всего, это машийя (танец с саблями или бедуинскими посохами-бакура) и резиф (мужской танец, исполняемый в две шеренги).

Крупными неарабскими странами Передней Азии являются Турция, Афганистан, Иран. Их культура отличается от традиционной культуры народов арабских стран, при наличии, конечно, общих черт, характерных для Передней Азии в целом.

В чрезвычайно многонациональном Афганистане (около половины его жителей — это афганцы-пуштуны, около пятой части населения составляют таджики; есть также узбеки, хазарейцы, туркмены и др.). Народы говорят на более чем тридцати различных языках. Соответственно, каждый из народов внес свой вклад в афганскую народную культуру. Хотя это сформировало мозаичную картину, общая религия ислам стабилизирует культуру этой страны в определенных национальных рамках.

Народное творчество афганцев богато и разнообразно. Афганская народная музыка обладает яркими национальными особенностями в мелодике и ритмике. Она исполняется на инструментах, сходных со среднеазиатскими и индийскими аналогами: скрипка (саринчай), зурна, барабан, бубен и др. Среди афганских народов популярны обрядовые, колыбельные, трудовые, боевые танцевальные

песни. Так, известен боевой танец атан, выражающий свободолюбивый дух народа.

Афганская народная музыка обладает яркими национальными особенностями в мелодике и ритмике. Она исполняется на инструментах, сходных со среднеазиатскими и индийскими: скрипке (саринчай), зурне, барабане, бубне и др.

Иран наряду с Афганистаном еще одно из многонациональных государств Западной (Передней) Азии. Здесь живет свыше тридцати крупных и малых народов, но около семидесяти процентов составляют иранские народы — персы, курды, луры, бахтияры, белуджи, таты, хазарцы и др.; более одной пятой населения принадлежат к тюркским народам — азербайджанцы, туркмены, афшары, хорасани и др.

Иран является наследником великих культур Древнего Ирана и средневековой Персии; поэтому в его культуре нашли отражение культурно-этнические достижения народов этих периодов истории государства. Так, у курдов, живущих не только в Иране, но и таких странах, как Ирак, Турция, Сирия, известны и популярны групповые танцы, в которых участвуют и мужчины, и женщины, чего, кстати, не бывает у арабов.

Танцы ради развлечений (даже народные) до недавнего времени были, тем не менее, запрещены в Иране, где сильно влияние ислама на государственную и общественную жизнь страны.

В Иране ислам реализуется в виде такого его направления, как шиизм. Своеобразием обрядовой жизни шиитов является использование театрализованных форм, воспроизводящих сюжетику мусульманской религиозной истории в виде особых религиозных шествий. Участники этих действий перевоплощались в героев, исламских святых, облачаясь и в соответствующие костюмы. Шиизм этим самым отличается от традиции суфизма и суфийских танцев в соседней Турции, исполнители которых стремились выразить собственный духовный опыт (см. ниже).

Основная этническая общность современной Турции — турки — составляют около девяноста процентов населения. Есть курды, а также «черкесы». Под названием «черкесы» объединены представители различных кавказских народов (адыгейцы, абхазы, чеченцы, лезгины и др.), которые в XIX в., особенно после Русско-турецкой войны 1877-1878 годов, переселились в Турцию. Конфессиональный состав Турции сравнительно однороден — почти сто процентов населения страны — мусульмане, хотя его влияние не столь сильное, как в странах арабской Передней Азии, которые рассмотрены выше.

В культуре Турции переплелись этнические традиции разных народов, мусульманские обычаи, а также местные древние, по истокам малоазиатские традиции, поскольку современная Турция располагается там, где когда-то были знаменитые древневосточные и древнегреческие центры цивилизаций (созданные, например, в Малой Азии малоазиатскими греками и хеттами). Находясь на перекрестке культур, Турция отразила это в этнохореографической традиции. Поэтому исследователи полагают, что, поскольку в Турции переплетались культуры многих народов, нельзя говорить о чисто турецком танце.

Запреты ислама на танец задели в основном танцевальную культуру крупных городов, но практически не повлияли на народные танцы в деревне. Здесь до сих пор бытуют танцы тех народов, которые составляют население Турции.

Одно из самых необычных явлений в танцевальной культуре Турции — это ставшие ныне даже объектом туристического бизнеса суфийские танцы.

Суфийские танцы — это танцы дервишей-каландаров (своего рода бродячих аскетов и мистиков). Суфизм — мистическое учение, возникшее в исламе в VII-VIII вв. Суфиями первоначально называли мусульман-аскетов, носивших грубую шерстяную одежду (суф — шерсть). Правда, в дальнейшем многочисленные суфийские братства отличались друг от друга по одежде — по цвету, материа-

лу и фасону костюма и головных уборов. Для турецких суфиев характерны необычно вытянутые шапки. Как правило, они носили длинные волосы, не брили усы и бороды. Традиционный ислам с настороженностью относится к суфиям, прежде всего, из-за некоторых особенностей их вероучения. Официальный ислам считает, что бог и таинство жизни непостижимы, суфии же считали и считают, что это возможно, поскольку, если войти в экстатическое состояние, то можно постичь тайну религии, так как экстаз позволяет войти в контакт с богом, полностью раствориться в боге. Помогают войти в такое гипнотическое состояние особая музыка и особый танец, суфийский танец. В суфизме суфий мог обучать с помощью знаков, иногда переходящих в объемные пластические показы, выросшие потом в многоплановые танцевально-вокальные религиозные действия. Так выполнялась функция передачи божественного послания людям.

Суфийские танцы сейчас танцуют и не суфии, нередко они служат и развлечению туристов. Вместе с тем есть место, где суфийские танцы, как кажется, еще сохранили свое изначальное содержание и смысл. Наблюдать в Турции настоящих суфиев, суфийских дервишей можно в городе Кония (Конья). Один раз в год дервиши собираются здесь на могиле поэта и основателя ордена дервишей Джалаледдина Руми. Здесь и происходит церемония. Сначала ее участники, одетые в белые кафтаны и красные фески, проходят по одному мимо своего шейха, который дает каждому секретные поучения и наставления. Затем наступало время собственно ритуальной пляски дервишей. Под звуки барабанов и флейт дервиши начинают кружиться на месте. Они кружатся все быстрее, при этом правая рука танцора вытянута и поднята вверх (считается, так получает благословение неба), а левая, также вытянутая, опущена вниз к земле, которой и передается такое благословение. Для зрителей кружащиеся мужские фигуры — завораживающее зрелище. Для самих же дервишей это

был способ вхождения в состояние транса и, значит, постижения смысла жизни и бога.

Суфийские танцы, кстати, исполняются и в Египте, где они известны под названием танура.

Хотя Турция неарабская страна, взаимное влияние разных культур здесь весьма велико. Это касается и этнохореографии, на распространение черт и составляющих которой повлияла общая исламская традиция, создавшая единое пространство Передней Азии для движения разных образцов традиционной культуры.

В традиционной мусульманской культуре мужчина и женщина не общались, если только не были ближайшими родственниками. Поэтому во время различных праздников (свадьба, рождение ребенка, традиционное обрезание мальчика и т.п.) мужчины и женщины собирались отдельно. Женщины в своем кругу танцевали танец, называемый шикхат (шикат). Он считался своего рода руководством к сексуальному воспитанию невесты. Женщины усаживали невесту, а затем под руководством одной из них танцевали перед молодой этот танец. В нем особенно активны бедра и грудь. Иногда после выступления на женской половине они танцевали и на мужской Половине. Но постепенно появились мужчины (своего рода профессионалы), которые научились танцевать шикат. Обычно они танцуют в женской одежде, что указывает на женские истоки танца.

В Стамбуле еще в XVIII в. были популярны исполнители восточных танцев (типа описанного выше), которые обычно танцевали в трактирах для мужчин. Их танцевали мужчины — профессиональные танцоры, которых называли кочеки. Кочеки и одевались как женщины, отличаясь от них только короткими волосами и головным убором. Некоторые из них пользовались такой же популярностью, как знаменитые актрисы в Европе. В 30-е годы XIX в. султан изгнал кочек из страны, и танцоры нашли прибежище в Египте, где стали удовлетворять потребность европейцев в экзотическом восточном танце. Правда, ев-

ропейцы не сразу понимали, что перед ними восточный танец танцует не женщина, а юноша-танцор. Как бы то ни было, изменение первоначальной роли и назначения танца (как части свадебного обряда) привело к изменению и знаковой природы, составляющей восточного танца — женский танец дополнился акробатикой и откровенно сексуальными движениями.

В Турции есть и такой экзотический танец, как гобек. Хотя его часто называют «танец живота», на самом деле это шуточный танец-дуэт, где один из двух танцоров-мужчин одет как женщина. Основа танца — комическое единорство, веселая возня танцоров, они гоняются друг за другом, активно контактируют с публикой, зрителями. Почему же его иногда называют «танец живота»? Лица персонажей, мужское и женское, нарисованы у танцоров на голом животе, при этом их плечи, голова и руки скрыты под большими головными уборами цилиндрической формы. В общем, персонажи комические.

Составная часть турецкой танцевально-музыкальной культуры — музыкальные инструменты, которые во многом схожи с тем же у других народов Передней Азии. В частности, таковым является цамир — турецкий музыкальный инструмент, похожий на зурну, а также на гобой.

Своеобразна этнохореографическая традиция двух государств, Израиля и Кипра. На Кипре встречаются традиции турецкая и греческая. А что касается Израиля, то его этническая танцевальная культура складывается также в зависимости от состава населения: здесь живут, кроме евреев, арабы, а также вывезенные из Эфиопии фалашы (эфиопы, принявшие иудаизм).

Конечно, Израиль — это, прежде всего, евреи (иудеи), которые делятся на ашкенази (европейские евреи) и сефардов (евреи с восточными корнями). Их танцевальная культура отражает элементы этнохореографии культуры тех народов и регионов, среди которых проживали евреи сотни лет, прежде чем их потомки оказались на истори-

ческой родине. Евреи прибывали и из других азиатских стран, и из Африки, и из Европы. По этой причине в этнохореографии Израиля выделяются танцы израильские, хасидские (хасиды — ортодоксальные евреи, выходцы из западных областей Российской империи), идишские (танцы евреев, живших в странах Западной Европы), йеменские и др.

Особенно выделяется танцевальная культура клезмера — еврейских местечек (местечками в Российской империи называли места компактного расселения евреев в западных губерниях, где члены еврейской общины, называемой штетль, занимались, главным образом, ремеслом, торговлей).

Заметны танцы йеменских евреев, отличающиеся элегической тональностью, в которой отражается тоска по родине.

Понятно, что еврейская танцевальная культура не сводится к хаве-нагиле или шабес махен или фрейлекс («радость»). Кстати, на свадьбах традиционно танцуют «хору» — участники, держась за руки, кружатся и поют «хаву-нагилу».

Фрейлекс (фрейлехс) — это наиболее известный коллективный танец евреев Восточной Европы, танец еврейских местечек. Он также известен под названием карагод, рейдл и даже «семь сорок». Фрейлекс танцуют на свадьбах и бар-мицах (ритуал и день, когда мальчику исполняется тринадцать лет: он становится бар-мица — человеком, который может и обязан выполнять заповеди Торы). Принцип исполнения фрейлекса прост. Прежде всего, танцующие становятся в одну линию или круг. В танце есть определенный набор движений, а также своеобразная походка участников. Извиваясь, круг может двигаться и вправо, и влево. Некоторые участники танца могут выходить на середину круга, но при условии, что они особенно хорошо умеют танцевать.

Одной из разновидностей фрейлекса является танец, известный под названием «иголочка». Основное отличие

танца от фрейлекса состоит в том, что танцующие двигаются цепочкой, напоминая разматывание катушки с ниткой. Танцующие по ходу исполнения танца движутся, выстроившись в линию, проходят сквозь живое кольцо. Кроме того, танец предполагает движение «змейкой», парное исполнение, движение по кругу.

Со свадебной церемонией связан танец мицва, широко бытовавший на протяжении веков в различных еврейских общинах. Он представляет собой танец-заповедь для увеселения жениха и невесты. На свадьбе исполняется целая серия танцев. Мицва — это групповой танец, который мужчины танцуют с женихом, а женщины — с невестой. Также этот танец мог танцевать раввин со своими учениками. Но разные варианты или этапы танца жениха и невесты предполагали, чтобы во время танца его участники не прикасались друг к другу, поэтому обычно использовали платок или пояс от платья невесты. Во время танца участники обычно менялись партнерами. Во время этого танца пары становятся в круг, мужчины — спиной к центру круга, а женщины — лицом к мужчинам. Платок держат в правой руке на уровне лица. Танцевальные движения мужчин и женщин одинаковые.

Отражением свадебной еврейской этнохореографии является танец бройгес, «танец-ссора». Он предполагает демонстрацию своего рода актерских способностей. В этом старинном танце движения и мимика передают переход настроений от враждебности к примирению сторон в танцевальном действе — матери невесты и жениха. Мать невесты, используя своеобразную пантомиму (допускающую импровизацию), показывает, что не желает отдавать дочь, но потом уступает настойчивости жениха. Другая разновидность этого танца исполняется тогда, когда мать жениха думает, что сын женится на девушке, не равной ему по социальному положению. В таком случае в танце участвуют две женщины — мать жениха и бабушка невесты. Они имитируют «спор», после которого примиряются. Мать жениха соглашается с его выбором и убеждается в

благочестии невесты. В знак примирения и признания они целуют друг друга. Сразу после завершения танца на невесту надевают фату. Некоторые исследователи полагают, что танец бройгес исполняли не только на свадьбе, но и на других праздниках.

Считается, что танец шер (шерль; «ножницы», «ножнички») является еврейским вариантом кадрили, которую танцевали в XVIII в. в Европе. Первоначально это был танец гильдии портных, и в нем символически изображался процесс шитья. Считается, что на еврейской свадьбе шер символизировал обычай стричь волосы невесте накануне свадьбы. Правда, в Европе его часто танцевали на площадках и без связи со свадьбой. В старину шер танцевали женщины, потому что женщинам и мужчинам обычно не разрешалось танцевать вместе.

Есть много вариантов этого танца в зависимости от того, в какой общине он возник. Так, молдавская версия этого танца называется «сойрес». Есть варианты классификации шер, но обычно выделяют два вида танца — русский и филладельфийский.

Чтобы танцевать шер, требуются большое пространство и четыре пары. Они образуют квадрат и во время танца меняются местами, как бы «отрезая» друг от друга. Движения мужчин напоминают движения портновских ножниц, и делается это следующим образом: двое мужчин выходят вперед, поворачиваются друг к другу правым плечом, затем левым, и в конце концов каждый в ходе танца встречается с женщиной. В большинстве версий шер танцуют друг с другом поочередно, т.е., меняются партнерами, а затем вновь возвращаются к прежним. Фигуры танца периодически повторяются.

Во время танца обычно держатся за руки, но в общинах, где строго соблюдаются традиции, важно, чтобы танцующие избежали прикосновения рук, если пары не были женаты. Во избежание разногласий шер чаще танцевали семейные пары.

Танец под названием койлич обычно исполняли после брачной церемонии. Из всех еврейских танцев койлич больше всего допускает импровизацию. В одном случае женщина танцевала перед новобрачными, держа в руках халу (хлеб) и соль, выражая пожелания счастья и процветания. В другом случае во время шествия несколько женщин сопровождали невесту и ее мать, держа в руках халы. В третьем варианте свадебную процессию сопровождали родственники с халами в руках.

Танец мазл тов всегда танцевали только женщины. Невеста могла выбирать, с которой из них будет танцевать. Еще один танец, связанный со свадьбой, называется бобес — танец бабушек на свадьбе. Мехотоним исполняли родственники жениха и невесты. Везем — танец, исполнявшийся с метлой, означавшей «выметание» из родительского дома.

Флаш — танец с бутылкой на голове. Интресны танцы с зажженными свечами. Любопытен танец-игра под названием шток («палка»). Во время танца ведущий роняет палку на пол, и танцующим нужно успеть сесть на стул. Тот, кому место не достанется, становится ведущим.

Чрезвычайно красивы имеющие восточный колорит йеменские танцы, танцы в сефардском стиле «ладино».

Разнообразная еврейская этнохореографии отражала особенности общин, живших в разных районах Европы. Так, танец болгар характерен для групп балканских евреев, а у румынских евреев он назывался сарба. Кстати, именно болгар наиболее распространен в современных американских еврейских общинах, хотя и там традиционные еврейские танцы подверглись значительной переработке. Участники болгар становятся в круг плечом к плечу и танцуют как под быструю, так и медленную музыку. Направление движения может определить ведущий танцор, которого специально избирали. В танце используются шаги, перехлесты правой и левой ноги, невысокие прыжки и др.

Другой пример танца, возникшего под влиянием этнохореографии других народов, — хора. Известно, что хора — это круговой танец, широко распространенный в балканских странах и Румынии. Имеется ряд отличий еврейской хоры от румынской, от которой она происходит. Например, основной мелодический источник — хасидский напев (нйгун), обогащенный некоторыми другими элементами. Первоначально хора была женским танцем, но сейчас ее танцуют и мужчины, правда, отдельно от женщин. Для исполнения танца люди встают в круг или в одну линию, взявшись за руки. Они движутся шагами, размер шага вправо больше, чем влево, по направлению к центру движения нет. С каждым шагом танца руки постепенно поднимают вверх, а корпус всегда поворачивается в сторону, противоположную от направления шагов. С образованием в 1948 г. государства Израиль, хора считалась символом новой жизни для переселенцев. Своеобразное положение участников танца в виде замкнутого круга, одинаковое положение всех танцоров, простота движений делает танец доступным для всех, а сплетенные руки символизировали новые общие идеалы. Неслучайно властями была даже сделана попытка ивритизировать название хоры, сменив его на «ора». Как бы то ни было, хора остается основным израильским танцем, который израильтяне самых разных возрастов танцуют во время как семейных, так и государственных праздников.

Оказавшись в Израиле, переселенцы пытались найти современные формы для того, чтобы отмечать древние аграрные праздники. В поисках местного колорита они обратились к танцевальному фольклору коренного населения — арабов-бедуинов. Именно так появился мужской групповой танец, называемый дебка. Во время его исполнения цепочка танцоров движется по кругу, отбивая каблуками четкий ритм. Ведущий, специально определенный для этого, руководит танцевальной группой. Он обычно держит в руке платок, посох или другой знаковый предмет.

Как правило, танцы сопровождаются песнями, тексты которых, в большинстве случаев, являются отрывками из Торы или других священных книг. Все они, по существу, являются молитвами, обращенными к Богу. Кстати, поэтому очень частый жест в танце — руки, с мольбой поднятые к небу.

Словом, в каждом танце присутствует своя особенность, где соединились еврейская этнохореография и танцевальная традиция других народов. Тем не менее все эти танцы объединяет общее: в разных странах мира их танцуют евреи.

Евреи активно поддерживают свою народную танцевальную культуру, куда бы ни занесла их судьба. Так, уже более двадцати раз в Бразилии (г. Сан-Паулу) проходят танцевальные фестивали, куда приезжают более тысячи исполнителей еврейских народных танцев со всей Латинской Америки.

### 3.2. Южная Азия

Южная Азия представлена такими странами, как Индия, Бангладеш, Пакистан, Шри-Ланка, Непал, Бутан. Среди этих стран абсолютным и безусловным является культурное влияние Индии. Можно даже сказать, что это влияние определило и сформировало культурное пространство Южной, Юго-Восточной и Восточной Азии, прежде всего через религиозную традицию буддизма.

Индия — вторая по численности населения страна мира. Ее этнический состав необычайно многообразен, что является следствием древней и сложной истории страны. На севере Индии живут народы, говорящие на индоарийских языках (хинди бенгали, бихари, ория, раджастхани, панджаби, маратхи, кашмири, ассамы, урду): индоарийцы являются пришлым населением, они появились в Индии во II тысячелетии до н.э., передвигаясь с запада, со стороны Ирана. На юге страны распространены языки древнейших жителей Индии, носители которых здесь жили еще до

прихода индоарийцев. Это так называемые дравидийские языки (андхра или телугу, каннара, тамиль, малаялам). В центральных областях Индии живут малые народы языковой семьи мунда (самый многочисленный из народов мунда — санталы). На северо-востоке, в горных районах, проживает значительное число малых народов, говорящих на языках тибето-бирманской группы (самые заметные из них — манипури, типера, гаро, нага и мизо). Здесь же встречаются кхаси, относящиеся к мон-кхмерской семье (эти языки более типичны для Юго-Восточной Азии).

Одно только перечисление народов Индии показывает, сколь сложен этнический состав этой страны. Все эти народы в той или иной степени участвовали в развитии самобытной культуры Индии

В Индии представлены разные по характеру занятия народов, которые, как и у других этносов, отразились и отражаются на особенностях культуры — все, что было отмечено, как направление хозяйственной деятельности народов Передней Азии, имеет отношение и к Индии. Более того, до недавнего времени здесь сохранялись и народы, жившие охотой и собирательством (имеются в виду, прежде всего, семанги, сенои, аэта и др.).

Духовная культура Индии складывалась в сложнейших условиях длительного взаимовлияния и смешения культур коренных народов с культурами пришельцев, прибывавших извне. Ничего более или менее значительного, начиная с древности, не пропало, не оставив свой след в сокровищнице индийской народной культуры. Так как для Индии характерна культурная преемственность, то этническая самобытность страны — это не только результат своеобразия отдельных коренных народов, но и следствие того, что можно назвать общеиндийской культурой, отмеченной чертами единообразия.

Часть культуры Индии — этническая хореография. Об огромном значении танца говорит широко известный мотив в древнеиндийской мифологии: бог Шива в танце создал мир (рис. 29).



Рис. 29. Танцующий Шива. Южная Индия. II в.

Южная Азия — это, прежде всего, театр Индии. Миф о происхождении театра отражен в первой главе «Натьяшастры» — старейшего в мире драматургического текста. Согласно ему, бог Брахма погрузился в состояние глубокой медитации и извлек из четырех вед, самых священных книг индуизма, декламацию, пение, игру, эстетику. Из них составил священный текст «Налисунатьяшастра». Брахма изложил в нем главное назначение искусства — поучать и развлекать.



Согласно научным данным, возникновение танца и музыки связано еще с древнейшей Индской цивилизацией (около III - II тыс. до н.э.). Среди артефактов этой культуры — две маленькие фигурки (медная и из серого камня), возможно, представляющие танцующих женщин.

В традиционный индийский театр входили певцы, танцоры, музыканты. В нем преобладали мужчины, но были и женщины в качестве певиц и танцовщиц. Актер сочетал искусство пластики, голоса, костюма, грима, выразительности. Актеры проходили суровую школу тренировок. В успехе театрального представления огромную роль играл танец. Танцы варьировали в разных театральных жанрах. В целом, в южной Индии танец использовался шире, чем в северной Индии, поэтому в театральных представлениях в северной Индии для актера достаточно наблюдения и небольшой практики.

Часто танцем представление открывается. Так, например, известны формализованные танцы-вступления, исполняемые актерами-учениками (в таких традиционных театрах, как йакшагана и катхакали). Весьма примечательны, даже знамениты, вращения танцовщиц тамаша, бешенный темп танца актера театра терукоотху. Некоторые актеры традиционного театра принадлежали к общине сакьяр, подкасте храмовых слуг, чей ритуальной обязанностью было исполнение пьес на санскрите.

Неотъемлемая часть индийской этнохореографии — наличие храмовых танцовщиц. Так, IX-X вв. в Индии отмечены как период расцвета храмовой архитектуры. При храмах обязательно существовали храмовые танцовщицы. Они пользовались уважением, имели дом в лучших кварталах города и не платили налоги на землю. Каждая танцовщица имела превосходное музыкальное и хореографическое образование, знала языки. Интересным является и другой факт — считалось, что танцовщица была замужем за храмовым божеством, поэтому она никогда не будет вдовой (положение вдов в традиционной Индии было крайне незавидным).

На особенность культуры народов Индии повлияли не только наиболее важные религии и связанные с ней ритуалы, но и специфические общественные, социальные традиции. Здесь имеются в виду, прежде всего, кастовые традиции.

Народная культура Индии складывалась также под влиянием того, что называется классической древнеиндийской культурой, хотя в то же время сама народная культура стала основанием для индийского классического искусства.

Как следствие сосуществования и синтеза народной и профессиональной культуры, в Индии с древности были как стационарные театры, так и труппы странствующих артистов. Они, путешествуя по городам и селам, демонстрировали как песни и музыку, так и старинное искусство пантомимы и знаменитые индийские танцы. В индийской религии и мифологии, имеющей древние истоки, были даже специальные богини танца — апсары. Но самым известным покровителем танца является четырехрукий бог Шива, в танце создавший мир, как верили индийцы.

Искусству индийского танца посвящено много исследований, интересные не только для специалистов-хореографов, но и этнографам. Некоторые из них являются древними трактатами. Так, еще в период II в. до н.э. — II в. н.э. появился трактат «Бхарата Натьяшастра», где наряду с характеристикой драматического искусства дается анализ традиционного танца. Подобное положение не случайно: древнеиндийский театр существовал и существует сейчас, как органическое сочетание разных исполнительских искусств, поэтому исполнитель должен знать не только собственно танец, но и музыку, пение. А в XII в. в другом трактате, написанном Нандикешварой, называемом «Абхиная Дарпана», дается подробное описание танцевальных жестов, поз, движений (тела, рук и т.д.), которые должны подчеркнуть выразительность актерской игры. Важен также трактат XIII в. «Сангитаратнакара» Шарнгадевы.

Практически все классические танцы Индии формировались в рамках религиозного ритуала и поэтому принадлежали к храмовому искусству. Когда-то танец танцевали в одиночку, перед идолом божества, которому танец и предназначался. Танцевальные подношения были частью повседневного ритуала и самой важной составной частью молитвы.

Как увидим далее, главное в индийском танце — жест, особенно руки. Каждый жест имеет свое определенное значение, поэтому у танцовщицы руки свободны, например, от инструментов, но, например, цимбалы (в виде маленьких бубенчиков) прикрепляются к различным частям тела.

Индийский классический танец — это изначально сольный танец, где индивидуальная природа исполнения проявляется очень ярко, однако не следует забывать и о его канонических основах. Специфическая традиционная структура танца передается из поколения в поколения.

Соединению канона и индивидуальности способствуют две важные составляющие, его ядро — так называемый «чистый танец» (нритта) и «интерпретационный танец» (нритья).

Индийский чистый танец, нритта, весьма показателен. Он представляет собой выразительную систему ритмических движений, которые создаются по преимуществу при помощи кистей и ступней. Движения не передают конкретный смысл и эмоцию, что является одной из функций практически любого танца. Цель нритта в создании своего рода коллажа из ритмических линий, форм и порядков ради особого искусства красоты абстрактности, поэтому тело исполнителя часто находится в специфических положениях. Привлекательность этого танца заключается именно в способе его исполнения: безупречной, совершенной работе ног, удивительным образом сочетающейся с движением рук и тела, которые, тем не менее, органичны природе человеческого тела.

Исполнение нритта способствует развитию у танцора выносливости, чувства ритма. Понять особенность индийского танца, в том числе и нритта, возможно, если учесть, что этническая музыка и танец Индии основаны на понятии тала. Тала — это представление о циклическом ритме, который характеризуется количеством ударов. Как время делится для удобства восприятия на определенные единицы времени, так и тала может быть рассмотрена с точки зрения определенной дробности. Существуют различные виды тала, которые различаются между собой общим числом единиц. Движение кистей и ступней танцора ритмически взаимосвязаны с музыкальными произведениями. Во время танца исполнитель должен соблюдать равновесие между двумя составляющими — энергичным и спокойным характером движения. Поэтому, как уже отмечалось в начале нашей работы, топанье ногой, столь характерное для индийских танцев, должно быть и энергичным, и мягким, осторожным. Кстати, важно и эстетическое начало: в случае диспропорции движения танцора будут выглядеть лишенными внутренней динамики и жизненной силы.

Иными словами, есть то, что составляет классические основы традиционного индийского танца (нритта), и то, что рождается в результате наполнения традиции импровизацией (нритья).

Четыре стиля индийского танца считаются классическими. Два из них сложились на юге и, очевидно, уходят корнями в незапамятную древность.

Прежде всего, это бхарат-натьям (бхаратнатьям, бхаратанатьям) — танец-молитва, танец-разговор, исполнявшийся раньше в храмах бога Шивы в области расселения тамилы. Бхарат-натьям танцуют по правилам «Натьяшастра», особого трактата о драме, танце и музыке, написанном около 2 тыс. лет назад мудрецом по имени Бхарата Муни. Танец стиля бхарат-натьям исполняли девушки, которых еще в раннем детстве посвящали Шиве и называли «девадаси», т.е., рабыни бога. Их каста известна

под этим же названием (мужчины касты — музыканты-аккомпаниаторы и учителя танцев). Само слово «бхарат-натьям» нередко используется как эквивалент словосочетания «индийский танец», чем подчеркивается исконность его происхождения для Индии. Его самой характерной чертой является то, что каждое из движений танцовщицы, каждая ее поза, поворот головы, мимика и, главное, разные сочетания движений рук и пальцев имеют определенное смысловое значение. В «бхарат-натьям» задействованы все мускулы, в том числе и лицевые. Этот стиль танца требует от исполнителя силы, ловкости, плавности, чувства равновесия, выносливости, чувства ритма. Его характерная черта — симметричность позы исполнителя. Этот стиль предполагает использование прыжков, оборотов, сбалансированных поз. Прожив долгую жизнь, этот стиль индийского танца существует в трех основных видах. Прежде всего, это чисто технический танец, имеющий целью продемонстрировать как важнейшие элементы этой танцевальной традиции, так и технические возможности танцора. Второй вид предназначался для воспроизведения средствами танца определенных чувств. Третий называется «повествовательным» (падам), с помощью символических жестов и мимики, передают содержание молитвы. В древнем танцевальном трактате «Абхиная-Дарпанам» говорится: «Куда идет рука, идет глаз; куда идет глаз, идет разум; куда идет разум, идет сердце; а где сердце — там сущность жизни». Индийцы читают этот язык жестов, как открытую книгу, и сюжеты этих танцев-рассказов могут быть самыми разными, но чаще всего это сюжеты мифов.

Другой стиль называется «катхакали», что буквально значит «рассказ-искусство», «рассказ-показ». Его исполняют по преимуществу в среде народа малаяли (дравидов). По традиции исполнителями катхакали могут быть только мужчины и выступления должны быть групповыми. Чаще всего исполняются сюжеты эпических поэм, например «Рамаяны» или «Махабхараты». Исполнители

с детства изучают искусство сложнейшей пантомимы и языка условных жестов и танцуют под аккомпанемент не только музыкальный, но и речитативный. Костюмы их своеобразны — странны и громоздки: широкие длинные юбки, кофты, множество украшений, очень высокие и широкие головные уборы, сложнейший грим.

На северо-востоке известна школа «манипури» — танцы, посвященные главным образом богу Кришне. С этим связана джатра — музыкально-танцевальное представление, возникшее на основе ритуальных танцев, исполняемых скотоводческими племенами в честь богов Вишну, Кришны и его возлюбленной, пастушки Радхи.

Четвертой школой является катхак — северный стиль, в котором преобладают черты так называемого мусульманского танца. Дело в том, что в северозападных районах Индии живет население, исповедующее ислам. Эта школа и является отражением своеобразия их этнохореографии.

Каждый индиец, начиная с самого юного возраста, прекрасно читает «тексты» танцев. Известная танцовщица Уша Чаттерджи утверждала, что индийцы не ходят в школы и университеты, чтобы изучать канонические жесты танца. Они сами в повседневной жизни часто пользуются ими и получают различные сведения о танце и его символике в своей семье из поколения к поколению.

Жесты в индийском танце являются первоосновой, с помощью них передаются и значения слов, и эмоции. В трактате XIII в. «Сангитаратнакару», принадлежащем Шарнгадева, указано на огромную важность жестикуляции — пальцев, запястьев и рук. Это три инструмента, которые делают жестикуляцию рук возможной. Пальцы при этом могут соотноситься с ролью глаз, ладонь — с лицом, запястье — с шеей, а вся рука — с телом.

Мудра — это разнообразные позиции пальцев, которые в сочетании с хаста — жестами рук позволяют танцовщицам разговаривать со зрителями на языке телодвижений.

В переводе с санскрита слово «мудра» имеет много значений: печать, вид, выражение, поза, жест.

Глубоко самобытная система мудра получила свою разработку в упомянутых выше древнеиндийском трактате «Бхарата натяшастра», а также в книге «Абхиная дарпата» индийского эстетика Нандикешвары (название этой книги в английской версии — «Зеркало жестов»). Этот своеобразный язык жестов, с помощью которого можно выразить самые сложные психологические переживания, мысли, чувства, настроения, передать внешний облик героев и др., имеет в своем запасе более 500 символов-понятий.

Существуют два основных положения кисти — патака (положение открытой кисти) и андха сандра (положение закрытой кисти). Согласно данным трактата «Сангитаратнакара», в организации движения пальцев используются основание пальца и его середина. Палец движется (сгибается) подобно часовой стрелке, движущейся от положения соответствующего, например, двенадцати часам, до положения стрелки на цифре «шесть». Кроме того, пальцы определенным образом соединяются друг с другом, сгибаются, неся определенную символику, которая имеет свои названия (жест «пчела», «павлин» и др.).

Важно подчеркнуть, что жесты эти имеют древнее происхождение и связаны с религиозными представлениями и эпическим творчеством народов Индии. Так, патака (четыре пальца вытянуты и соединены, большой палец согнут так, чтобы конец его касался основания указательного или безымянного пальца), как символический жест, означает «Победа!». Смысл и происхождение его описаны в «Абхиная-дарпане». По легенде, Брахма, первый использовал этот клич — «Победа!», поднял руку, как знамя — «патака».

Соответственно, имеют свое значение и положения закрытой кисти. Так, андха сандра хаста — наиболее распространенный жест: пальцы соединены, как в положении патака, но большой палец не подведен к основанию ука-

зательного и среднего пальцев, а отставлен от ладони, причем пальцы отогнуты назад; кисть согнута в запястье и также отведена назад. Этот жест означает молитву или размышление Шивы, «желающего получить луну в атрибуты». Считается, что желаемое еще не достигнуто.

Вообще, в использовании ладони, согласно трактату «Сангитаратнакара», выделяется пять основных движений. Например, выгибание наружу (ладонь открыта) означает акт дарения или предоставления крова, сгибание внутрь (ладонь закрыта) — жест отталкивания, вовнутрь и наружу — просьба, вращательное движение — размахивание мечами и ножами, прямая позиция — принятие дара и др.

Важно также движение рук. Так, согласно трактату «Сангитаратнакара», выделяются такие позиции рук: руки над головой — высокие объекты, круговое движение во все направления — работа с мечом, руки перекрещены (запястья соприкасаются) — объятия, рука тянется к спине — извлечение стрелы из колчана, сгибание руки в локте — удар, владение мечом, принятие пищи или питья и т.д. Более того, в этом же трактате дается описание четырнадцати положений неподвижных рук, лежащих на определенной части тела или находящимся рядом с ней.

Информацию передают не только движения рук, положение ладони, но и так называемые караны — фиксированные позиции тела танцовщика. Подобно тому, как из букв составляют слова, а из слов — целые фразы, так и из каран индийский танцовщик формирует своеобразные композиции. Построенные по определенным законам, они зафиксированы в классических трактатах и названы ангахарами (т.е. телодвижениями, танцем).

Каждая из 108 каран имеет свое собственное название (например, «кари хаста» — «хобот слона», «алата» — «кружение», «бхарамара» — «пчела» и т.д.).

Караны формируются из трех элементов — начальной позиции (стханка), движения походки (кари) и жестов рук (нритта хаста). Индийцы различают 6 начальных позиций, 32 движения походки и 27 жестов рук.

Соединение Двух каран образует так называемую единицу действия — матрику. Соединение шести или восьми единиц действия образует ангахару, где анга — тело, Хара — одно из имен бога. Существуют, как свидетельствуют трактаты, 32 ангахары.

Однако для того, чтобы изучить искусство индийской хореографии, далеко недостаточно знать одни каран и законы их сочетания. Пластический рисунок приобретает завершенность при помощи абхиная (дословно — подражание, притворство) — искусство драматического актера, которое как бы вытекает из первых двух компонентов.

Искусство абхиная располагает необходимыми выразительными возможностями передавать различными эмоциональными состояниями движениями головы, глаз, бровей, шеи. Трактаты фиксируют в этой связи 24 движения головы: сама голова неподвижна (выражает разное содержание в зависимости от контекста — гнев, безразличие, удовлетворение), адхоумака — голова наклонена вперед (выражает печаль, удовольствие, радость) и т.п.

Передавать чувства и эмоциональные состояния позволяют 26 движений глазных яблок и век. Так, взгляд шрингара (брови подняты, значки передвигаются от одного угла к другому) выражает любовь, вира (сияющий, лучезарный, устремленный вперед) — героизм и т.д.

Шесть различных положений бровей призваны выразить гнев, недоверие, отвращение (патита — брови нахмурены), любопытство (ресита — брови кокетливо приподняты) и т.д.

Движения шеи (их четыре) ассоциируются с состоянием экзальтации, оживления, удовольствия (сундари — движение по горизонтали), с ползущей змеей (тираскина — движение шеи слева направо и наоборот).

Таким образом, при помощи богатейших пластических выразительных средств танцовщик не просто переводит на язык танца свои мысли и чувства: он мыслит руками и чувствует телом.

Все формы индийского классического танца по-прежнему популярны в стране. Возникло много профессиональных школ, где обучаются танцоры, изучающие все неисчерпаемое богатство танцевальных поз, условных жестов и мимики, придающих такую выразительность танцам Индии. Они воспроизводят в своем искусстве движения и позы фигур танцоров, вырезанных из камня на стенах средневековых храмов, воскрешая этим древнюю традицию танцевальных стилей. На основе творческого освоения этих своеобразных каменных летописей танцоры современности дают новую жизнь древней танцевальной культуре.

Мудра в индийском танце служит для безгласного, невербального общения между танцовщиком и зрителями. Но мудра — часть системы йоги. Ее первая функция служит средством общения между адептом учения и его божеством. Каждая молитва, каждая медитация сопровождаются строго определенными жестами, полная система которых насчитывает 108 мудр, а с модификациями — несколько сотен. Так, утренняя молитва ведантистов содержит их 24, а они изображают столько же видов Вишну.

Нельзя обойти вниманием и другую важную составляющую индийского танца — терапевтическую. Действительно, индийская классическая традиция музыки и танца немыслима без эффекта врачевания. Особенность подобной терапии, прежде всего, в предупреждении болезней.

В индийских текстах и трактатах, которые подробно описывают влияния музыки и танца на свойства тела, утверждается, что искусства исцеляют, что по своей природе они целиком терапевтические. Именно в этом причина здоровья, долгожительства и невероятной выносливости большинства индийских танцоров и музыкантов. Индийские идеи музыкально-танцевальной терапии очень стары. В основе этого направления индийской терапии лежит идея связи танцевальных практик с йогой, поэтому в основе танцевальных тренировок особое место занимают йогические дисциплины — начиная с физи-

ческих упражнений (асан) и заканчивая дыхательными техниками (пранаяма). Они являются фундаментом для реализации возможностей развития потенциала тела и разума.

Известно, что физические тренировки способствуют хорошему здоровью. В этом отношении танец можно рассматривать как вид тренировки, если исходить из характера тренировки. Для реализации этих целей создавались специальные руководства. В них утверждается, что в процессе тренировки нужно достигнуть три важнейшие цели — развитие пластичности, силы, выносливости. Кроме того, занятия танцем должны доставлять удовольствие, быть способом самовыражения, стать привычкой, сопровождающей всю жизнь того, кто занимается танцем. К этому следует добавить идею гармонии разнообразных движений, активное включение разума, которые должны сформироваться в процессе занятий танцем.

Исследования показывают, что обучение классическому танцевальному стилю, например бхарат-натьям, помогает исправить болезни глаз (близорукость, дальнозоркость) благодаря движениям глаз, которые являются элементами этого типа классического танца.

Велика роль симметрии и равновесия в танце, который основывается на сложных линиях йоги. Действительно, в бхарат-натьям, а также во всех индийских классических стилях танца, если движение сделано влево, то такое же делается вправо, а в каждой конечности танцует каждый сустав. Также важными являются ритм и регулярность. Так, в танце аларипп, который исполняется в начале танца стиля бхарат-натьям и длится всего три минуты, используется 238 движений (тела, рук, головы, бровей и т.п.).

В свою очередь всякое упражнение оказывает влияние на мозг и нервную систему. Во время тренировок развиваются показатели памяти, гибкость ума, улучшается нейромышечная регуляция взаимосвязанных нервных волокон. В свою очередь, танец улучшает деятельность сер-

дечной мышцы, кровеносных сосудов дыхательной системы, мышц желудочно-кишечного тракта.

Немаловажную роль в структуре терапевтических свойств индийских классических танцев играет используемая в них особая техника дыхания. Во время исполнения индийского танца рот держат открытым, поэтому углекислый газ выдыхается только через нос, способствуя наиболее полному очищению организма.

Так как во время танца исполнитель равномерно распределяет нагрузку по всем частям тела, то со временем у него развивается способность получать большее количество энергии от меньшего количества пищи, тратить меньше энергии, т.е., вырабатывается способность управления расходом энергии. Кроме того, балансирование между энергичными танцевальными движениями и состояниями релаксации (такое имеет место, например, в начале стиля абхиная) приводит к расслаблению мышц и увеличению их насыщенности кислородом. Это в целом способствует развитию выносливости, поэтому она у индийских танцоров и танцовщиц выше, чем у лучших атлетов.'

В процессе тренировок и танца происходит синхронизация тела, разума и души. Достигнуть подобного позволяют все танцевальные стили. Так, стили рритья и абхиная, составляющие эмоциональную и выразительную части индийской классической танцевальной традиции, действуют таким образом, что значительно способствуют улучшению нервной системы.

Целительными свойствами обладает и индийская классическая музыка. Впрочем, то же самое можно говорить и в отношении остальных традиционных музыкальных систем. Например, корейская музыка обладает значительными терапевтическими свойствами и качествами. Индусы верят, что звук — одна из первооснов мира, отсюда почитание музыки и тех, кто ее создал или исполняет. Сейчас всем известно, что музыка влияет на настроение, эмоции и состояние разума, определенные виды музыки

активизируют нервные пути, сходные с теми, которые, например, отвечают за повышено-радостные настроения и чувство удовлетворения. В этом отношении они сходны по результату с такими, например, занятиями, как поедание пищи, другие наслаждения плоти. На глубинном уровне музыка выступает средством поклонения и медитации. Действительно, в прослушивании классической музыки, как и в глубокой медитации, сознание в течение длительного времени концентрируется на одной мысли. По законам нейрофизиологии, когда объектом визуализации, мышления и концентрации оказывается одна определенная мысль, создается ощущение умиротворенности и спокойствия. В результате происходит стимуляция гипофиза и происходит выброс в кровь химических веществ, обуславливающих чувство удовлетворения и умиротворения. Таким образом, и музыка, в частности индийских классических танцев, способна излечивать некоторые болезни — депрессию, головные боли, бессонницу и др.

Среди индийских народных музыкальных инструментов, способствующих реализации богатейшей танцевальной традиции, были и ударные, и струнные, и духовые. Это, например, баниа (бахиа), ударный инструмент бенгальского происхождения, распространенный в Северной Индии. Он имеет небольшие размеры, кожаную мембрану и чашеобразный керамический корпус. Звук извлекается с помощью ударов пальцев и кисти рук, обычно он звучит вместе с табла. Бансури (бонсри) — индийский музыкальный инструмент, род продольной флейты. Но особенно разнообразны струнные и щипковые инструменты. Одним из самых известных и знаменитых индийских музыкальных инструментов является ситар. Это многострунный инструмент, где основных игровых струн семь, а резонаторных насчитывается до двадцати. Ситар появился в Индии в средние века (XIII в.), когда сюда проникло мусульманское влияние, поэтому он близок, например, таджикскому ситору. Звуки такого струнно-щипкового инструмента, как тампура, используются в качестве постоянного фона для

других солирующих инструментов. Этот звук (его называют хараджа, шададжа) сопровождает игру на таком инструменте, как раги. Вина — это семиструнный щипковый (плекторный) музыкальный инструмент (он имеет много разновидностей). Индийскими смычковыми инструментами являются ребаб и рабанастр. Ребаб — смычковый инструмент арабского происхождения. Он также известен в Средней Азии, Северной Африке, на Малайском архипелаге, поэтому слово ребаб употребляется как собирательное название смычковых инструментов у мусульманских народов. У него деревянный, плоский или выпуклый, трапециевидный или сердцевидный корпус, длинная, круглая, остроконечная шейка. Одна-две струны первоначально делались из конского волоса, позднее из меди или латуни. Звуки извлекаются при помощи лукообразного смычка. Использовался также как щипковый инструмент. Народные певцы (шаиры) аккомпанировали себе на ребабе при исполнении народных песен элегического характера. Рабанастр (раванастр, раванастрам, раванаатта) — индийский двухструнный смычковый инструмент. На нем играют сидя, держа перед собой вертикально. Он считается отдаленно родственным аналогичным монгольским и китайским инструментам (моринхуур и матоуцинь соответственно). У рабанастра небольших размеров деревянный цилиндрической формы корпус, кожаная дека (из змеиной кожи)-, длинная деревянная шейка. Струны рабанастра шелковые или жильные.

Для каждой местности Индии и каждого вида традиционного театра существуют свои типы музыкальных инструментов. Основная мелодия создается человеческим голосом в сопровождении разнообразных инструментов. Есть и спецэффекты, создаваемые вспомогательными инструментами (трещотки, гонги, раковины, бубенцы на запястьях, коленях). Обычно музыканты импровизируют, сопровождая спектакль.

Хотя традиционные театр и танец были, прежде всего, у индусов, но сформировались они и у мусульманского

населения — бхагат в Агре, бханд джашна в Кашмире, а также у христиан — кавитту натакам в Керале.

Таким образом, индийский танец — это не просто народный танец. Вместе с сопровождающими его музыкальными инструментами, он является частью жизни, религиозной традиции, мировосприятия народов многонациональной Индии.

Этническая культура ближайшего западного соседа Индии — Пакистана основывается на господствующей здесь исламской традиции. Его культура, в том числе и танцевальная, близка культуре мусульманского Афганистана, так как у этих стран во многом сходен этнический состав.

Совсем другое дело — государство Бангладеш, еще один сосед Индии. Подавляющее большинство ее населения составляют бенгальцы (более 90%). В формировании этого народа сыграли важную роль мунда. Точнее, речь может идти о протомунда. Эти народы еще в древности смешались с пришедшими сюда арийскими и монголоидными племенами. Это в итоге и проявилось в современном антропологическом типе бенгальцев. С древнейшего периода истории Бангладеш населяют и собственно народы мунда (мунда, санталы).

Что касается небенгальского населения, то самой многочисленной группой государства Бангладеш является неоднородное в этническом отношении мусульманское население. В Бангладеше их обычно объединяют под общим названием «бихари», их родной язык урду.

Есть также представители народностей бирманского происхождения (чакма, мох и др.).

Тем не менее истоки духовной культуры Бангладеша связаны с древними народными традициями, корни которых, как и в Индии, восходят еще к доарийским временам. Значительный отпечаток на культуру наложила религия: примечательно, что и мусульмане, и индусы нередко поклоняются одним и тем же местным языческим

божествам, которые связаны с древними магическими ритуалами, относящимися к культам плодородия.

Фольклор Бангладеша представлен нарядными красочными спектаклями, называемыми джатра. Джатра порой исполняется в течение нескольких часов, иногда целую ночь. В отличие от Индии, исламские каноны не позволяют выступать на сцене женщинам, поэтому роль молодых героинь исполняют мальчики. Но, как и в Индии, сюжеты многих спектаклей взяты из индусской мифологии. Так, особенно популярны приключения Рамы и Сити из великого эпоса «Рамаяна». Понятно, что в подобных представлениях велика роль индийского классического танца.

У мусульманского населения очень популярны массовый танец и песни джариган, в которых говорится о битве у Кербелы, где погиб герой мусульманских легенд Хусейн.

Близкой к индийской является традиционная культура Шри-Ланки (остров Цейлон). Древнейшее население острова — ведды (относятся к большой австралоидной расе), но большинство жителей (более 70%) — это сингалы. В этногенезе сингалов принимали участие ведды, выходцы из Индии тамилы, арабы, африканцы и выходцы из Юго-Восточной Азии малайцы. Основное население Шри-Ланки сингалы состоят из двух этнических групп — прибрежных (или равнинных) и горных (их называют кандийцы). Второй по численности народ — тамилы.

На своеобразие традиционной культуры Шри-Ланки оказала влияние кастовая система (каст насчитывается более двадцати), хотя она в целом не так сильна в своем воздействии на жизнь народов, как в Индии. Так, до настоящего времени для таких каст, как оли и берава, танцы и музыка являются профессиональным занятием.

Как и у большинства народов мира, у жителей Шри-Ланки ни одно событие, радостное или печальное, не обходится без музыки, танцев и песен.

Танцы и песни наиболее крупного народа сингалов связаны с древними народными верованиями и неизбежными



в таком случае магическими обрядами. Даже в наши дни начало и окончание земледельческих работ отмечаются празднествами, посвященными определенным народным божествам, которые сопровождаются национальными танцами под звуки самых популярных музыкальных инструментов, особенно ударных (в виде различных барабанов).

Наиболее типичными для Шри-Ланки являются всевозможные цилиндрические барабаны, называемые бере. Что касается духовых инструментов, то набор их невелик. Классическим образцом среди них является сака. Саку делают из раковины. Раковинам народами традиционно приписываются магические свойства. По этой причине сака используется лишь в храмах во время церемоний и процессий. Но другой духовой инструмент, флейта (хоранава), имеет сравнительно широкое распространение и не ограничено предписаниями.

Что касается струнных инструментов, то они представлены инструментом под названием винава, который напоминает индийскую вину.

Замечательные сингальские танцы — ярчайший образец народной культуры Шри-Ланки. В танцах, отражающих, например, процессы труда, участвуют мужчины и женщины, однако примечательно, что они никогда не танцуют вместе. Известны такие женские танцы, как «уборка риса», танец с глиняными кувшинами и др. Это медленные, плавные танцы, которые сопровождаются инструментальной музыкой, а также пением. В целом, трудовых танцев было много и их можно увидеть во время любого народного праздника.

Основная религия ланкийцев — буддизм, в который включены и добуддийские верования. Это характерно, между прочим, и для Индии, где новая религия как бы включала в свой состав все предыдущие верования. Характерная черта религиозных верований ланкийцев — устойчивая вера в разнообразных добрых и злых демо-

нов. Эти верования находят отражение в этнохореографической традиции.

Для искусства Шри-Ланки характерны клоунада и изобразительность, сочетание реализма с ритуальными формами. Эти особенности искусства отражаются на цейлонских танцах и выделяют их среди прочих южноазиатских танцев: они энергичны и активны. Например, в ланкийских танцах много акробатических прыжков и вращательных движений, которые вообще не характерны для южноиндийских танцев. Это можно проследить на примере танцев огня, танцев демонов и танцев масок. Так, исполнитель танца огня продемонстрировал свою власть над стихией и свою способность устрашать и укрощать демонов. В танце в маске исполнитель пытается соперничать с демонами в демонстрации жестокости и тем самым заставить демонов помиловать его несчастных жертв. Танец демонов имел целью победить двадцать семь враждебных человеку духов. Он представляет собой виртуозный танец, насыщенный стремительными вращениями и прыжками, в конце концов заканчивающийся переходом в состояние полного экстаза.

Ритуальные танцы исполнялись только во время церемоний бали и товил.

Значительная часть ритуальных традиций ланкийцев связана с обрядом товил. С помощью обряда, который совершает специальный жрец, по мнению сингалов, изгоняются злые демоны. Во время этого обряда важная роль принадлежит танцу. Во время исполнения обряда товил танцоры надевают яркие раскрашенные маски, каждая из которых олицетворяет определенного демона. В товиле танцор выступает в роли демона. Экспрессия этих танцев столь велика, что исполнитель нередко доходит до исступления.

Особое место в религиозных воззрениях сингалов занимает вера в так называемых девять планетных богов. Реализация охранительной функции этих богов проявлялась в обряде, называемом бали. Его выполнял особый

астролог, называвшийся балиедура. Бали обычно начинался с того, что балиедура обращался к Будде с приветственными стихами. Сам ритуальный обряд состоял из специальных танцев, сопровождаемых, под удары барабанов, чтением стихов, в которых содержалась просьба к богу оказать покровительство и защиту. В бали преобладают спокойные, медленные танцы.

Среди сингальских танцев выделяются кандийские, т.е. танцы горных сингалов. Так обычно называют старинные классические танцы, распространенные главным образом в центральных горных районах страны. Они близки к таким классическим южноиндийским танцевальным стилям, как катхакали и бхарата натьям, но, тем не менее, глубоко национальны по своему характеру. Будучи по происхождению народными, в древности они были связаны с определенными религиозными обрядами. Однако в средние века кандийские танцы стали исполнять и при дворе монархов.

Известны три вида кандийских танцев: удекки, пантеру и вес. Самый сложный из них удекки. Танцоры не только танцуют, но и одновременно поют, сопровождая себя на маленьком ручном барабане. Раньше исполнение кандийских танцев было только мужским делом, но последние двести лет традиция изменилась, и теперь и женщинам было разрешено их исполнять. Сейчас это настолько распространенные танцы, что их изучают и исполняют даже в общеобразовательных школах.

Интересен пластический танец кандиян. Он отличается гармоничным сочетанием красоты, изящества и сдержанности движений. Танец повествует об истории страны и его легендах.

В центральной части Гималаев, на границе с Китаем и Индией находится Непал. В силу своеобразия своего местоположения, Непал представляет собой зону этнической границы между культурами, созданными народами североиндийского и тибето-гималайского происхождения. Это находит отражение в этнолингвистическом и антрополо-

гическом составе населения. Древнейшие жители Непала — народы так называемой тибето-гималайской группы. Они антропологически относятся к монголоидному типу — это гурунги, магары, таманги, кераты, чепанги, тхакали и др. В самой северной высокогорной части Непала живут представители двух небольших чисто тибетских народностей — бхотия и шерпы (они имеют ярко выраженные монголоидные черты). Из Индии сюда постепенно проникали и индоарии (после II тысячелетия до н.э.), также из Индии проникали кхаси (они принадлежат к так называемым мон-кхмерским народам). Исследователи с достаточным на то основанием полагают, что именно кхаси и их язык (он называется непали) стали основой этногенеза и этнической консолидации жителей Непала.

Сложные этнические составляющие сказались на традиционной культуре. Тем не менее, как и у других народов, духовная культура Непала в огромной степени была связана с религией. Литература, живопись, скульптура, музыка, народное декоративно-прикладное искусство и, конечно, танцы создавались для храмов, для потребностей ритуальных церемоний и празднеств.

Ученые, основываясь на изучении сложных этногенетических процессов, проходивших в Непале, отмечают большие различия в характере его традиционной культуры. Они выделяют область преимущественного господства буддийской культуры в ее ламаистской разновидности (это зона главного Гималайского хребта). На юге страны располагается область индуистской культуры. Важно отметить, что индуизм исповедует около 90% населения Непала. На стыке буддийской и индуистской культуры (Средний Непал) сформировалась культура пахари. Только около 2% непальцев исповедует ислам, что, как уже отмечалось выше, при анализе культур Передней Азии, сказалось на традициях мусульман-непальцев.

Танцевальная традиция непальцев такова, что во время праздников люди поют и танцуют везде, где возможно.

При этом певцы сопровождают исполняемые ими песни мимикой, движениями, жестами, которые усиливают эмоциональность исполнения. Тем более это характерно для танцоров, исполнение которых, как и в Индии сопровождается богатой мимикой, лукавыми улыбками. Как бы участвуют в танце и аккомпанирующие танцорам музыканты — барабанщик нередко одновременно и сам танцует, высоко подпрыгивая с барабаном.

Во всем многообразии танцев можно выделить определенные виды. Прежде всего, весьма популярны и распространены танцы, отражающие, воспроизводящие какое-нибудь действие, например трудовой процесс.

Старинные воинские танцы исполняются с бамбуковыми шестами, символизирующими военное знамя.

Пасторальные танцы воспроизводят особенности сельской жизни и быта (как водится, в несколько идеализированном виде).

Во многих танцах отражается богатство и своеобразие окружающей природы. Так, например, в танце, отражающем неистовство бури в Гималаях, темпераментные движения танцоров состоят из внезапно сменяющих друг друга поз.

Очень много лирических танцев, отражающих идеи любви и дружбы.

Как и в Индии, в Непале исполняют классические танцы, изображающие эпизоды из индийского эпоса. В соответствии с канонами, в их основе множество танцевальных позиций с бесчисленными вариациями в жестах, взглядах, в положении пальцев рук.

Наконец, есть танцы, по преимуществу на религиозные сюжеты, отражающие идеи борьбы добра со злом.

Групповые танцы основаны на движении по кругу участников, взявшихся за руки. Танцоры при этом иногда образуют несколько таких групп. Распространены и сольные танцы. Иногда танцы исполняются под звуки песни, распеваемой хором. Нередко танцоры себе акком-

панируют собственным пением. Наконец, пляшут под аккомпанемент оркестра.

Танцы исполняются в красочных ритуальных костюмах, соответствующих содержанию. Костюмы, украшения, как правило, отражают содержание танца. Исполнители обычно танцуют босиком. Они прикрепляют к лодыжкам браслеты, которые вместе с ударами в бубен позванивают в такт движениям танцора.

Атрибутика непальской этнохореографии вообще многочисленна и разнообразна. Например, очень красив и оригинален танец девушек с горящими масляными площадками.

Особый разговор — обрядовые танцы непальцев. В Северном Непале, у бхотия, обычными являются обрядовые танцы, которые представляют собой пантомимы. В этих медленных танцах движения участников лишены экспрессии: они скупы, однообразны. Их танцуют в масках вокруг костра под звуки оркестра, состоящего из цимбал, длинных труб и барабанов с рукоятью.

Вообще же, типичный непальский оркестр обычно представляет собой дуэт самых распространенных в стране инструментов — так называемых мадаля и кханьдзари. Мадель — это барабан, по форме напоминающий небольшой бочонок удлинённой формы, по днищам которого натянута тонкая кожа. Он висит на шее музыканта, который попеременно, то одной, то другой рукой ударяет по его днищам. Кханьдзари — это бубен, который мелодично позванивает при каждом ударе по нему. В качестве музыкальных инструментов непальцы также используют бамбуковую дудку, рожок и колокольчики.

Следует подчеркнуть, что у непальцев (магаров) сохранилось характерное для ранних верований представление о магической роли такого инструмента, как бубен. Его традиционно называют шаманским, так как он был существенной частью весьма важных древних ритуалов. Этот особый бубен называется ге. Согласно верованиям непальцев, он представляет собой магический инструмент. Как и в любом другом подобном предмете, в нем живут силы,

которых нет в прочих музыкальных инструментах. Эти сверхъестественные силы обнаруживаются во время исполнения бубном своей ритуальной роли. Это бубен имеет одностороннюю мембрану без дна, рукоятку в виде вытянутой буквы Х. Рукоятка подвижно укреплена во внутреннем пространстве бубна. По форме бубны бывают круглые, овальные и сердцевидные. Их размеры колеблются по высоте от 35 до 50 см, по ширине от 30 до 45 см и по длине окружности обечайки от 105 до 150 см.

Магическая функция и назначение бубна реализуется через его роль музыкального сопровождения при исполнении шаманом устных непальских преданий. Весьма примечательно, что у непальцев мифы древности обычно исполняются дуэтом — известным певцом и его учеником, повторяющим песню строка за строкой. Именно таким образом, из уст в уста, в далекой древности передавались старинные предания. Исполняемые в это время ритуальные действия представляли собой способ воспроизведения содержания древних песнопений, в основе которых был мифический прототип. Как уже отмечалось, древние ритуальные действия были синкретического характера, поэтому включали не только слово, но и танец. Поэтому бубен сопровождал не только пение, но и пляску исполнителей-шаманов.

Танцуют во всех ритуальных случаях, когда заклинатель надевает все свое священное снаряжение. Примером может служить обряд посвящения (например, инициации — посвящения во взрослые). Особенно эффектные танцы происходят в главный день посвящения. Приглашенный заклинатель-шаман должен обязательно совершить так называемые девять танцевальных кругов от дома новичка до его дерева жизни, которое обычно специально воздвигали за деревней. Дерево предназначалось для ритуального возрождения в нем новопосвящаемого: ритуал посвящения предполагал, символизировал «смерть» прежнего человека и возрождение в новом качестве. К этим кругам танца могут подключаться и другие, поэтому об-

разуется цепь танцоров даже до нескольких десятков человек, которые в унисон стучат по бубнам и гремят своим снаряжением.

Сходное танцевальное представление происходило и во время особого действия, так называемого «большого сеанса излечения». Танцующий, а вернее, совершающий камлание (т.е. шаманские действия, сеанс) шаман следует из дома пациента по лестнице из девяти ступеней. Она представляет собой так называемую космическую лестницу в нижний мир (мир мертвых), куда, по представлениям участников ритуала, унесена душа больного. Эта девятиступенчатая лестница вела на плоскую крышу соседнего дома, где под лежащей соломенной шляпой находилась развернутая на полу циновка, еще один ритуальный предмет, так называемая «мировая циновка», олицетворяющая структуру мира. В танце шаман-заклинатель обходит ее девять раз. Таким способом символизируется его путешествие к границам мира, за душой своего пациента, чтобы ее вернуть. Церемониальный, магический бубен сопровождает этот шаманский танец ритуального путешествия.

Почти две трети еще одного государства Южной Азии, Бутана, составляют бхотии — монголоидная этническая группа тибетского происхождения. До одной четверти населения составляют переселившиеся из Непала гурунги.

Бутан (Страна Дракона) — страна яркой самобытной культуры. Типичными для архитектурного облика Бутана являются дзонги — храмовые сооружения (они имеют форму усеченной пирамиды). Они являются культовыми сооружениями основной религии бутанцев, ламаизма (разновидности буддизма). Главные хранители духовной культуры бутанцев — ламы (монахи) — занимали и занимают своеобразное положение в обществе: они врачуют, дают практические советы в связи с самыми разными жизненными ситуациями, организуют религиозные торжества, совершают ритуалы на семейных праздниках. Обычно на ламаистские праздники в монастыри стекается много

народу. Во время этих праздников монахами исполняются ритуальные танцы, отображающие легендарные и исторические события, связанные как с религией, так и с самой страной.

### 3.3. Юго-Восточная Азия

Юго-Восточная Азия представлена государствами, культура которых, несмотря на этническое многообразие, отличается многими общими чертами. Самое общее здесь — влияние индийской и китайской культур. Это во многом определило бытование в регионе соответствующих танцевальных стилей и приемов.

Отмеченное выше касается, прежде всего, стран Индокитая. Исторически регион Индокитая, включающий современные Вьетнам, Лаос, Камбоджу (Кампучия), является местом, где наиболее явно смешивалось влияние Индии и Китая. Индийское влияние ощутимо в танце как таковом, в то время как китайское проявляется, прежде всего, в нарядах танцоров. Специальные остроконечные украшения на плечах придают человеческой фигуре очертания, напоминающие пагоды. Костюмы унизаны полудрагоценными камнями и расшиты золотой нитью. В странах Индокитая, а также в соседней Мьянме (бывшей Бирме), редко применялись маски; исключение составляли отрицательные персонажи в танцевальных драмах.

В течение многих веков танец в Индокитае находился под строгим наблюдением королевских дворов. Танцовщики и воспитывались во дворце, где исполнялись спектакли. Конкретный анализ этнохореографии стран Индокитая это подтверждает.

Одним из наиболее крупных государств региона является Вьетнам. Это многонациональное государство со сложным этническим составом: один только перечень живущих здесь народов может насчитывать до шестидесяти и более разных народов. Свыше трех четвертей населения составляют вьеты (или кинь). Вьетмыонгскую группу обра-

зуют мыонги, родственные по языку вьетам. Кроме этого представлены кхмеры, моны (мон-кхмерская), тайская группа (тай, лао), тьямы, эде (индонезийская группа). Есть китайская группа (китайцы) и бирманская группа (хани, лоло). Большинство относится к южномонголидской малой расе.

Как и у других народов, на традиционную культуру Вьетнама повлияла религия. В процессе длительного исторического развития религиозные воззрения народов Вьетнама формировались на основе синтеза древних анимистических представлений, культа предков, буддизма, а также проникших из Китая конфуцианства и даосизма. Как у земледельческих народов, у вьетнамцев было также широко распространены и аграрный культ, и связанное с ним поклонение солнцу.

Традиционная танцевально-музыкальная культура Вьетнама древняя и богатая. Об этом свидетельствуют, например, памятники изобразительного искусства. На них изображены не только собственно танцы, но и сопровождающие их исполнению национальные инструменты. К примеру, на бронзовых барабанах вьетов изображены люди, танцующие под аккомпанемент очень распространенных у многих народов Юго-Восточной Азии барабана и духового бамбукового кхена (соединенные стебли-трубки разной длины с отверстиями, имеющими общий мундштук). Основными национальными музыкальными инструментами считаются дискообразная четырехструнная гитара (дан нгуэт), трехструнная гитара (дан там), двухструнная скрипка (дан ни), маленький барабан (чонг бок), бамбуковая флейта (ом дить), трещотки, колокольчики, а также особые кастаньеты из монет. У вьетнамцев есть бамбуковый ксилофон. Гонги считаются священными инструментами и поэтому используются во время всех обрядов жизненного цикла, при проведении других праздников. У некоторых народов Вьетнама музыкальные инструменты используют либо одни мужчины, либо одни

женщины. Исполнение может быть как сольное, так и ансамблевое (до двадцати музыкантов).

Вьетнамский танец, как и у других народов, являющийся в древности частью синкретической формы существования искусства, позднее развивался в соответствии со спецификой национальной этнохореографии. Так, танец иллюстрировал содержание песни в народных театральных представлениях — выражал чувства, эмоциональное состояние, характер героя. А, например, вьетнамское пантомимическое представление является лишь ранней формой национального балета.

У вьетов вообще песенно-танцевальная форма — одна из основных форм этнохореографического искусства. Кроме того, для вьетнамской традиции характерно сочетание танца с элементами национального бокса, цирка, народных игр.

При исполнении вьетнамских танцев весьма часто используются различные аксессуары — фонари, веера, барабаны, оружие, колотушки, кастаньеты, маски, шкуры и др.

Танцы исполняют как соло, так и несколько человек и даже ансамбль. В последнем случае довольно обычно для вьетнамцев исполнение танцев группой в составе матери и ее детей.

Танец бывает мужской и женский. Женскому танцу принадлежит огромная роль (как и в целом в Юго-Восточной Азии). Вьетнамские исследователи полагают, что этому есть свое объяснение. В поливном земледелии, которое здесь практикуется, преобладает женский труд. От деликатных и точных движений женских рук зависело многое. И боги, и духи, и предки, ушедшие в загробное царство, как гласила традиция, чтит движения женских рук. Именно эти движения стали символическими в танцах жертвоприношения как знак духовного родства между землей и небом, как просьба о покровительстве и заступничестве. Магический и символический характер женского танца характерен практически для всей Юго-Восточной Азии.

Источников вьетнамского фольклорного танца является труд, военная традиция вьетов. Любимый танец вьетнамцев — «танец льва», где можно продемонстрировать военное и спортивное мастерство.

Для танца типична вариантность (фольклорный танец, как правило, имеет варианты). Характерна восприимчивость элементов танцев других народов. Вместе с тем, как полагают вьетнамские искусствоведы, прямого индийского или китайского влияния на национальную специфику танца Вьетнама не было.

Интересен танец, сочетающийся с богатой мимикой, иллюстрирующий песню и так называемый, чистый танец, как пластический аккомпанемент пению ведущей певицы.

В танце реализуется его тесная связь с ритуалами, народными праздниками. Религиозный танец, главным образом, базируется на элементах буддийских обрядов (например, так называемый танец «шесть жертвоприношений»). Но вот шаманский танец имеет связь с добуддийскими верованиями.

На основе, в том числе, традиционной хореографии возникла вьетнамская национальная опера, называемая чео. В ней выразительное пение сопровождается не менее выразительными «па». Национальная опера Вьетнама — синтетический вид искусства, в котором сочетаются пение, речитатив, речь, танец, пантомима, жест.

Коренное население еще одной страны, Лаоса, насчитывающее более шестидесяти народностей, как и многие народы Юго-Восточной Азии, в расовом отношении принадлежит к южным монголоидам. Большая часть населения Лаоса говорит на тайских языках (более половины из них составляет народ лао), около четверти населения — на австроазиатских языках (мон-кхмеры и меоман). Кроме того, в Лаосе живут китайцы и вьетнамцы. Подобный этнический состав, дополненный буддийскими верованиями, естественно, влияет на этнохореографическую традицию.

Танец является составной частью традиционного лаосского театра. Лаосский театр близок театру других стран Юго-Восточной Азии и объединяет танец, музыку, пантомиму и драму. Его истоки — в традиционных ритуалах. Часть из них до сих пор исполняется и на современных религиозных, и сезонных праздниках. Поскольку Лаос находится в имеющем много общего культурном пространстве Южной и Юго-Восточной Азии, то основу драматургического текста составил классический эпос — «Махабхарата» и «Рамаяна». Кроме того, репертуар традиционного театра Лаоса состоит из драматических представлений на основе сказок, легенд, религиозных (прежде всего буддийских) историй и сюжетов. Костюмы, пластика, движения актеров и танцоров, несмотря на следы влияния яванского и китайского театра, сохраняют национальные черты. Актеры выступают в сложных раскрашенных лаковых масках, в строго канонизированных формах передающих характеры персонажей. Само театральное представление, включающее танцы, нередко продолжается целую ночь.

Сопровождающая танец лаосская музыка, несмотря на сильное индийское и китайское влияние, сохранила свою национальную самобытность. Так, среди инструментов наиболее распространен самобытный, не встречающийся в других странах (по крайней мере, в таком виде) хен (состоящий из нескольких бамбуковых трубочек); также популярны флейты, а из смычковых — двухструнная скрипка (сходная с камбоджийской). Среди ударных следует назвать разнообразные барабаны, гонги, ксилофоны. Своеобразен вон — сложный инструмент, состоящий из шестнадцати мелких бронзовых гонгов, смонтированных на подковообразной раме. Составленный из подобных инструментов оркестр сопровождал воинственные танцы, обряд «изгнания злых духов» и т.п.

В народных танцах Лаоса ведущая роль принадлежит ритму, который отбивают бамбуковыми кастаньетами,

трещотками из расщепленного ствола сухого бамбука, а также бронзовыми или серебряными колокольчиками.

Население Камбоджи (Кампучия) сравнительно однородно по своему составу. Около трех четвертей его составляют кхмеры (австроазиатская семья языков). В расовом отношении они принадлежат к южным монголоидам.

Что касается танцевальной традиции Камбоджи, то она необычайно богата, имела связь с Таиландом, Индией, островом Ява (Индонезия). В древних храмах, прежде всего так называемого Ангорского периода (время расцвета классического периода Камбоджи), сохранились надписи, в которых упоминаются имена танцовщиц, певцов и музыкантов.

В Камбодже имеется несколько видов театральных представлений, частью которых являются и танцы. В основе одного из них лежат традиции средневекового сиамского балета. Танцы сопровождаются хоровым пением. Сюжетами постановок служили и служат древние легенды и сказки, которых множество, но наиболее популярны около тридцати сюжетов. Примечательно, что основные роли исполняют женщины, но в труппе имеется двое мужчин-танцовщиков, которым отводилась роль демонов, шутов или зверей. Во время танцевально-театрального действия мужчины выступают в масках, а женщины — без масок, но с собственным гримом. Большое значение имеют костюм и различные украшения. Изучение танцевально-театральной роли продолжается до десяти лет.

Танцы Камбоджи размеренны, отличаются изяществом. Для камбоджийского танца характерны выпрямленный корпус, согнутые колени и разведенные носки. Особенно выразительны руки, кисти рук. Руки и пальцы камбоджийских танцоров (как, впрочем, и индийских), которые тренируются с детства, в результате постоянных упражнений способны выполнять самые удивительные движения, жесты. Рисунок танца складывается из изящных, отточенных телодвижений. Вместе с тем кхмерские танцы производят разное впечатление: одни плавные, размерен-

ные, наполненные безмятежностью и поэзией, другие, исполняемые в несколько конвульсивной манере, напоминают танцы кукол-марионеток.

Традиционная этнохореография камбоджийцев имеет много общего с индийскими классическими танцами, поскольку развивалась на их основе. Вместе с тем этнохореография Камбоджи обладает и отличительными чертами. В кхмерском классическом танце смысл жестов расширяется в зависимости от комбинации с различными движениями и позами. Так, на знаменитых ангорских рельефах при изображении танцующих апсар (небесные богини танца) часто повторяются два жеста, исполняемые и в кхмерском балете. В то время как в индийском классическом танце эти жесты имеют вполне определенный смысл, в кхмерском означают несколько иное. Например, есть жест, называемый «брахма хаста»: средний палец соединен с кончиком большого, указательный согнут, другие пальцы выпрямлены. В индийском классическом танце он означает «жертвоприношения при подношении цветов и гирлянд». В кхмерском классическом танце жест «брахма хаста» символизирует сбор цветов. В кхмерской хореографии жест «арала хаста» (большой и указательный пальцы вытянуты почти перпендикулярно ладони, остальные пальцы согнуты) означает призыв или приказ. В индийском классическом танце «анджали» — жест приветствия (ладонь сложена с ладонью, локти подняты к плечам). Хотя данным жестом в индийской традиции приветствуют всех, при этом есть вариации: если ладони подняты на высоту головы, то это означает приветствие богов, перед лицом — учителей, перед грудью — брахманов. Ритуальные приветствия, исполняемые в начале кхмерских танцев, называются по-кхмерски «сампас». В них, как и в индийских, — это проявление тех же чувств уважения или преданности, но в кхмерских танцах не демонстрируются различия в ранге тех, кого приветствуют. Выступления традиционного кхмерского балета происходят в сопровождении оркестра и женского хора. Распо-

лагаясь рядом с оркестром, женский хор развивает сюжет в песне, раскрывая либретто.

Собственно народный танец в Камбодже чрезвычайно демократичен. В свадебном танце, называемом ленг-трот, сохраняются даже пережитки древнего охотничьего магического танца. Самый популярный из танцев называется лам-том. Он обычен на любом празднике. Его танцуют парами, но не прикасаясь друг к другу. Па и жесты содержат элементы классического балета, но при этом в лам-том движения рук важнее движений ног.

Собственно оркестр представлен инструментарием, истоки которого восходят к глубокой древности (отдельные инструменты изображены на барельефах древних храмов Ангора). С тех пор музыкально-инструментальная культура не изменилась. В основе ее лежит ритм, поэтому главное место в оркестре, сопровождающем танец, принадлежит ударным инструментам — барабанам (сампхо, чхай-ям), двойным литаврам (ско-тхом), цимбалам, гонгам. Мелодическая часть отдается гобою (пэй о, пей-пок, прапей) или тростниковой флейте (кхлой). Струнные инструменты — это лютни (та диеу, тяпей и та кхе), а также инструменты типа скрипки (тро-че, тро-сао, тро-кмае).

В другом государстве Юго-Восточной Азии, Таиланде (старин. Сиам), в расовом отношении население достаточно однородно. Оно представлено в основном южными монголоидами, хотя есть некоторая часть австролоидов (сенои, мокены, горные мон-кхмерские народы, веддоиды). В отличие от антропологического, этнический состав населения, напротив, весьма пестрый. Тем не менее основное ядро составляют тайские народы (тай или сиамцы). Остальное нетайское население Таиланда по языку относится к австроазиатским (моны, кхмеры, куи, лава, семанги, сенои, вьетнамцы, мео, ман), австронезийским (малайцы, мокены), китайско-тибетским, тибето-бирманским (карены, бирманцы, лаху, акха, лису, китайцы) народам.



Тайская (сиамская) культура первоначально развивалась под сильным внешним влиянием культуры монов и кхмеров, которые до тайцев владели территорией Таиланда. Поэтому через монов и кхмеров жители Таиланда восприняли многие элементы культуры Индии, в том числе буддизм в его южной ветви — хинаяна (или тхеравада).

Влияние культуры Индии, буддизма проявляется, в том числе, в наличии классического театра, а органической частью действия тайского театра являются танцы. Как и в Индии, основным источником сюжетов для представлений тайского классического театра, сложившегося к XV в. служит эпическая традиция (поэма «Рамаяна» или, как это звучит по-тайски, «Рамакиен»).

У тайцев существует несколько видов театра. Первый из них это театр «кон», или театр пантомимы, где сценическое действие передается с помощью подчеркнута стилизованных движений, танцев и музыки. Актерами являются только мужчины, выступающие в масках, которых насчитывается свыше ста разных видов. Маски определяют характер и функции героев эпоса: ярко-зеленая — царевич Рама, золотая — Лаксман, белая — Хануман, красная — Сугрива и др. Актеры не произносят текста, его читают за сценой. Когда разыгрываются танцевальные эпизоды из «Рамакиан», каждый жест и движение актера, естественно, имеют символическое значение. Представление сопровождается народным оркестром и хором.

Другим видом театра является «лакон», в котором актеры выступают без масок, но в гриме. «Лакон» — тайская классическая драма, также сложившаяся к XV в. Сюжеты театральных постановок черпались из буддийских «джатак» (рассказов о жизни Будды). В театре «лакон» есть два вида. Первый известен как «лакон най», где роли исполняли женщины, и он функционировал при тайском дворе. Второй, «лакон нок», ставил представления вне дворца. Исполнителями ролей здесь были и мужчины, и женщины. В «лакон но» текст произносился ак-

терами. Небольшой хор играл вспомогательную роль (пояснял действие, давал характеристику героям).

В представлениях «лакона» сочетаются традиционно-классические эпизоды с народной комедией, близкой к балагану. Разновидности «лакона» «лике» и «нора» — это современные народные представления.

Третий вид драматического театра — «рабам», балетные интермедии между актами драматических постановок «кон» и «лакон».

Как и в Индии и других странах Юго-Восточной Азии, в тайском театре значительная роль отводится танцам. Так, основным элемент «лакона» — это танец, так называемый сиамский танец, в котором пластика пальцев рук доведена до совершенства. В тайской хореографии имеется определенное количество поз, движений, жестов, которым, естественно, придается определенная смысловая нагрузка.

Все представления сопровождаются игрой оркестра и пением сидящих в стороне певцов, что доказывает неразделимость собственно традиционной хореографии и песенно-инструментальной музыки. Традиционная тайская музыка родственна китайской, чему способствует и сходство музыкальных инструментов: китайские барабаны (клонг тьад), китайская скрипка (сау дуанг и сау о). Впрочем, в оркестре также обычен индийский тимпан (в Таиланде он называется таион). Среди национальных инструментов преобладают ударные, которые делятся на ударные ритмические и ударные мелодические. Ударные мелодические представлены ксилофонами, гонгами (вонг яй, вонг лек — инструменты разного размера, но одинаковой конструкции). Ударные ритмические — это также барабаны и гонги. Есть также духовые (гобои) и струнные (щипковые с тремя струнами и смычковые с двумя струнами). В оркестре бывает от пяти до двадцати музыкантов, играющих без дирижера. Дирижера заменяет исполнитель на маленьких цимбалах — чинге. Основную мелодию

музыканты заучивают на слух и разнообразят ее во время исполнения импровизацией.

В Мьянме (бывшей Бирме) преобладающее население — это южные монголоиды. Население разговаривает на языках, относящихся к двум большим языковым семьям — китайско-тибетской (почти 90% их составляют народы, говорящие на тибето-бирманских языках — это качины, чины, нага). Меньшинство бирманцев говорит на языках австроазиатской языковой семьи: это моны, ва, палаун, мяо, яо, а также живущие на южных бирманских островах маукены (мокен, селун).

У бирманцев, как и у их соседей, имеются глубокие корни древнего танцевально-музыкального театра, в частности одного из них, актерского. В свою очередь бирманская музыка тесно связана с танцами и театром. Ее истоки восходят к древнейшим религиозным ритуалам, которые сопровождалась танцами и музыкой. Задолго до утверждения буддизма в Бирме был распространен языческий культ натов (духов). С почитанием натов связан ритуальный обряд «нат-пве», включавший в себя танцы и декламацию в сопровождении музыкальных инструментов. Цель ритуала «нат-пве» — заклинание тридцати семи змеобразных богов (вера в них возникла еще в добуддистский период).

Следы древних языческих культов до сих пор очевидны и в бирманских буддистских церемониях с их ритуальными танцами, исполнявшимися танцовщицами, впадавшими в состояние, подобное трансу.

Театрализованные представления, куда включен и танец, были составной частью бирманских религиозных и народных праздников, которые ведут свое происхождение от культовых обрядов, а также трудовых процессов (в частности, они подсказали характер движения и ритма).

Первые упоминания о театральных представлениях в Бирме относятся к XI в. Народные танцы, музыкальные, песенно-танцевальные интермедии, комические сцены, пантомимы, карнавальные шествия уже в это время со-

ставляли важную часть празднично-обрядовой жизни бирманцев.

Высокого развития музыкально-театральное и танцевальное искусство Бирмы достигло в эпоху так называемого Паганского государства (XI-XIII вв.). На настенных рисунках в храмах сохранились изображения, представляющие театрально-музыкальные сцены. Надписи указывают, что музыканты и танцовщики являлись в то время неизменными участниками различных торжеств и церемоний.

К XV в: в Бирме развивается жанр народного театра «нибаткинг» — мистерия (драматическое действо) со сказочным или религиозным сюжетом. Текст этих представлений нередко заимствовался и строился на основе священных буддийских текстов. Нибаткинг как народный театр составляли труппы бродячих актеров. Сценой для представлений служили легко транспортируемые повозки, занавес и декорации при этом отсутствовали. Зрители сидели на циновках или просто на земле. Наряду с бродячими актерами практически в каждой деревне существовали актеры-любители, устраивавшие подобные же представления.

В конце XVIII в. появляется придворный театр. Здесь использовались языки пали и санскрит, которые были понятны только аристократии, и ставились пьесы и с религиозным сюжетом и на темы из придворной жизни. В представлениях, основанных на речитациях, рассказывалось о деяниях духов и правителей. В придворном, дворцовом театре зрительница смотрела на актеров со специального возвышения.

В театре нибаткинг актеры пользовались костюмами и атрибутикой, соответствующей королям, придворным, монахам и др. Кроме того, исполнители ролей колдунов, духов, животных носили маски. Масса условностей и предписаний сопровождала творческую деятельность театра нибаткинг. Так, актерам запрещалось надевать золотые

туфли (признак священности особы правителя), целоваться на сцене и др.

Среди актеров были и мужчины, и женщины.

О связи театра нибаткинг с древнейшей ритуальной практикой говорит тот факт, что перед началом представления актеры приносили жертвы духам и пели ритуальные гимны. Актер, исполнявший в пьесе роль Будды, должен был поститься в течение суток перед представлением.

На бирманский народный и придворный театр оказали влияние искусство Китая и особенно Индии и Сиам (совр. Таиланд). Когда в XVIII в. Бирма была завоевана Сиамом, бирманские исполнители попали под воздействие строго регламентированных традиций сиамского театрального и музыкально-танцевального искусства. С этого времени в Бирме широкое распространение получили пьесы и сцены на сюжеты классического древнеиндийского эпоса «Рамаяна», повествующего о приключениях царевича Рамы. Этот тип придворного театра назывался «Рамаиза» или «нандвинза» (дворцовая драма). Театр нандвинза отличался пышностью и торжественностью постановок, высокой техникой искусства.

Непеременными элементами представлений нибаткинг и нандвинза были музыка, пение и танец.

Танец, как часть бирманской национальной театральной традиции, до сих пор излюбленный вид искусства в Бирме. Обычно танцорами являются мужчины, их танцевальные приемы основываются на упомянутом выше старинном танце «нат-пве», который в древности, тем не менее, исполняли женщины.

Характерная позиция бирманского танца — это наклоненная вперед спина и согнутые колени. Лица танцоров при этом изображали застывшую стереотипную улыбку. Движения кистей, как и в танцах других народов Южной и Юго-Восточной Азии, подчинены старинным правилам и соответствуют установленным позам. Это же касается языка жестов, отличающегося утонченностью.

Одна из основных особенностей бирманского театра — слияние в одном представлении элементов драмы, музыки и танца. В бирманские театральные представления входили музыкальные и песенно-танцевальные интермедии.

По этой причине любое театральное зрелище обязательно включает балетные номера, как сольные, так и групповые. Национальные бирманские танцы отличаются четкой ритмичностью. Исполнитель иногда сам себе аккомпанирует на музыкальном инструменте, хотя более типично сопровождение оркестра.

В старинном дворцовом бирманском театре оркестр, располагавшийся позади актеров, исполнял перед каждой сценой музыкальное вступление (во время сценического действия оркестр использовался редко). Дирижер оркестра, как правило, являлся и главой театральной труппы. Музыка в спектакле строго регламентирована: точно известно, какая часть оркестра (состоящего из трех-десяти музыкантов) должна сопровождать речитатив, тот или иной танец, устанавливалась последовательность музыкального сопровождения сцен.

Главную роль в бирманском оркестре играет набор барабанов. Один из них, большой барабан, подвешивали на специальной подставке. В то же время в карнавальных шествиях, очень популярных здесь, используется поясной барабан в форме песочных часов или рюмки, а также целая система других барабанов разной тональности. В оркестре есть и трещотки — куски сухого ствола бамбука, расщепленные в длину не до конца (так называемые ози). Большой оркестр включал несколько ксилофонов, на которых музыканты играют палочками из сухого твердого дерева. В оркестре также используются медные или латунные гонги, цимбалы и колокольчики. Главные духовые — это флейта с раструбом (сона или зурна) и флейты-дудочки (различной длины и формы). У народов мяой яо до сих пор сохраняется свой традиционный тип флейты, длина которой может достигнуть двух метров.

Малайзия — многонациональная страна, население которой как в этническом, так и в антропологическом отношении отличается большой пестротой. Более половины ее жителей составляют малайцы (австронезийская языковая семья). Малайцам по языку близки яванцы, банджары, минангкабау, бути. Живут также народы, отдаленно родственные так называемым даякским народам (ибаны, дусуны, клемантаны и др.). Около 40% населения Малайзии составляют китайцы. Есть также дравидийский народ тамилы, а также народы, относящиеся по языку к индоарийской ветви индоевропейской языковой семьи (панджабцы, бенгальцы). Есть также ведды (сенои Малаккского полуострова), семанги.

Разнообразно население и в антропологическом отношении. В стране живут представители трех рас. Австралоидная представлена веддоидным аборигенным населением Малаккского полуострова. Это также сенои, даяки и семанги, являющиеся негритосской ветвью той же расы. Есть народы, принадлежащие к монголоидной (малайцы, китайцы) и европеоидной расам.

Каждый из народов Малайзии сохраняет свою национальную культуру, свои обычаи и обряды. Много яркого и своеобразного можно найти в обрядах, празднествах, театрализованных представлениях и, конечно, танцевальном искусстве. У малайцев, китайцев и других народов Малайзии распространены национальные формы кукольного и актерского театра. В представлениях играют актеры-мужчины (исполнявшие роли доблестных витязей, полубогов-полулюдей, совершавших удивительные подвиги), использующие традиции танцевального искусства.

В северных районах западной Малайзии на театральное и танцевальное искусство несомненное влияние оказало творчество народов соседнего Таиланда. Здесь танцовщики выступают в старинных, расшитых золотом платьях, в остроконечных, напоминающих тайские буддийские пагоды, головных уборах. В то же время многие современные народные танцы малайцев напоминают танцы,

характерные этнохореографии острова Суматра (Индонезия). Они наполнены жизнерадостностью, молодостью, задором, лукавством и отражают, прежде всего, повседневную жизнь.

В Малайзии популярны трудовые танцы, имитирующие тот или иной вид деятельности.

Одна из крупнейших стран Юго-Восточной Азии — Индонезия. Индонезия включает и западную часть острова Новая Гвинея, называемуюся Ириан-Джая. В Индонезии живут народы, говорящие на австронезийских (яванцы, минангкабау, батаки, даяки и др.), папуасских (тидорцы, тернатцы, маринд-аним и др), китайско-тибетских языках (прежде всего, китайцы). Население Индонезии складывалось на достаточно однородной расовой основе. Дело в том, что большинство жителей этой страны принадлежит, к южноазиатской группе (в антропологическом отношении занимающей промежуточное положение между монголоидами и австралоидами). В Индонезии также проживают представители австралоидной расы (папуасско-меланезийской группы).

По причине этнической пестроты, культура Индонезии самобытна и многолика. Многочисленные населяющие ее народы хранят древние традиции, которые различаются в разных частях страны. В Индонезии различаются две крупные этнокультурные области — западная и восточная.

Западная Индонезия охватывает территорию, где живет основная часть населения страны (Большие Зондские острова и остров Бали). Для этого региона в целом характерен и более высокий уровень развития (по сравнению с восточными районами). Считается, что именно здесь сформировалась своего рода «исконная индонезийская культура». Тем не менее в Индонезии действует оправдавший себя девиз, избранный для ее герба: «Единство в многообразии». Танцевальные традиции очень отличаются друг от друга, также как отличаются друг от друга этнические культуры, частью которых они являются.

Ввиду изолированности островов многие танцы в Индонезии сохранили свои оригинальные, самобытные, прежде всего ритуальные, истоки и формы. Так, на острове Бали практически повсеместно можно видеть народные танцы, которые теперь, правда, чаще исполняются местными жителями деревень для туристов. Это такие танцы, как легонг кратон, баронг крис, барис, кечак. В наши дни некоторые прежде ритуальные танцы исполняются ночью для туристов. К примеру, танец кечак исполняется именно ночью при свете факела.

Необычайно разнообразны костюмы, стили музыкального аккомпанемента, техника и пластика движений. Здесь можно видеть, как строгие придворные драмы Центральной Явы, использующие сложную полифоническую музыку, так и архаичные ритмизированные танцы, характерные для этнохореографии Ириан-Джаи.

Как известно, на генезис этнотанца влияют разные факторы — социальный, характер трудовой деятельности, окружающий мир (природа), религиозные воззрения. Все эти факторы можно видеть в народном танце Индонезии.

Так, весьма многочисленны народные танцы на темы сельского труда, исполняемые на празднике урожая, которые известны в разных местах и под разными названиями — ранггук (Джамби), агилис (Мадура), бунчис (Западная Ява), курунг-курунг (Южный Калимантан), пакарена (Южный Сулавеси) и др.

Для Индонезии типичны танцы, в которых демонстрируются качества достойного воина — доблесть, героизм: барис (Бали), емблек, куда кепанг (Ява), ледохава (Саву), леко сено (Тимор). В последнее время популярны стилизованные под танец боевые единоборства: таковым является, например, пенчак силат.

В танце барабах инданг, популярном в Западной Суматре, отражаются характер и повадки зверей и птиц.

Как и в других традиционных культурных системах, на формирование ее своеобразия оказывали влияние су-

ществующие религиозные воззрения. Так, жители острова Ява в большинстве своем мусульмане, но в реальной религиозной практике у них присутствует влияние древних анимистических верований, а также индуизма и буддизма. То же можно сказать и обо всех остальных народах Индонезии. Ритуальными танцами являются: сангхьянг дедари (Бали), санджанг (Баламбанган), пантил (Мадура), себланг (Баньюванги), тубан (Кедири). Танцами с ярко выраженным мусульманским содержанием и колоритом являются саман (Аче), джапин (Южный Калимантан, Риау). Есть танцы, которые исполняются только в храмах Бали. Таковым является танец бедое кетаванг с острова Соло, исполняемый только в особых случаях. Многие популярные народные танцы сохранили религиозное содержание и по-прежнему являются отражением древних магических представлений. Таковым является, например, танец куда лимпинг.

Заметное место занимают яванские танцы. Яванский классический танец сложился в VIII-XIV вв. при дворе яванских правителей на основе синтеза древних анимистических ритуалов Явы и индуистско-буддийских канонов, проникших из Индии. Фактически до начала XX в. он во многом оставался аристократическим, так как не бытовал в народной среде. Но со временем, тем не менее, в соответствии с известными законами диалектического взаимодействия народной и верхушечной культуры классические танцы Явы стали достоянием и народной традиции. Именно в народной среде он приобрел черты непосредственности, органичности. Благодаря этому танцы стали не только отражением популярной танцевальной драмы, но в них было привнесено и социальное звучание. Так, некоторые танцевальные драмы утратили первоначальный религиозный характер и приобрели легкие эротические нотки. Например, таковым является танец таябан (нгибинг).

Танцовщицы для яванского классического дворцового танца отбирались только из знатных семей. Характерной

особенностью классического танца является своеобразное сочетание вычурности, чопорности, грации поз и движений, призванных отразить утонченность придворных чисто аристократических вкусов. Двигаясь с заданными хореографическими образцами, танцовщицы часто застывают, фиксируя позы, с опущенными глазами. Медленные ритмические движения, своеобразные позы медитации, мелодия амелана (оркестра), аккомпанирующего танцу, оказывали на зрителей своеобразное гипнотическое воздействие. Разумеется, важное значение в яванском классическом танце придается движениям рук, ног, головы, корпуса, языку жестов (кодифицировано восемь мудр). Необходимы годы тренировок, чтобы добиться владения телом, которые демонстрируют исполнительницы танцев, в частности, таких как бедайя или серимпи.

Многие яванские классические танцы повествуют о борьбе богов, принцев и героев.

Индонезийские танцы различаются по регионам. Так, народными танцами знаменит остров Ява. Это и народный девичий танец бедайя. Примечателен классически изысканный серимпи. Популярны и особые танцевальные пантомимы. Примером является пантомима баронган. Она изображает сражение мифического зверя Баронга, олицетворяющего доброе начало, с чудовищем, именуемым Гендруво. Классические яванские танцы отличаются медленным темпом, они насыщены богатой символикой. Для исполнения танцев острова Явы, как, впрочем, и Бали, необходима многолетняя тренировка, а их отличительной чертой является высочайший артистизм.

На Яве очень популярны театральные зрелища, составной частью которых были танцы. Любое зрелище в Индонезии, в частности на Яве, называется «ваянг», к которому добавлялось уточняющее слово, в зависимости от того, о каком театре идет речь (например, ваянг пурво — театр теней или кукол, вырезанных из кожи). В театре ваянг-топенг (театр масок) исполнители выступают в масках и

пользуются средствами пантомимы и танца, а ведущий рассказывает существо представления.

Кроме богатой традиции кукольных театров, театра актеров в масках, называемого ваянг-топенг, на острове Ява популярен и театр актеров без масок (ваянг-вонг). Ваянг-вонг является самой известной формой яванской танцевальной драмы. В ваянг-вонг руководствуются строгими правилами относительно движений и мимики. Дело в том, что стиль ваянг-вонг сложился под влиянием марионеточных представлений (театра марионеток), поэтому для него характерна неподвижность торса, сочетание легких и отрывистых движений с определенными положениями коленей и локтей. Представления ваянг-вонга длятся многие часы, даже дни.

Разновидностью ваянг-вонга является традиционная музыкально-танцевальная драма на героико-исторические и эпические сюжеты. Кстати, знаменитые «Рамаяна» и «Махабхарата» индонезийцы исполняют как в виде кукольного представления, так и балета.

Вместе с тем наряду с героями древних мифов и эпоса в спектаклях-на ролях слуг выступают шаржированные клоуны, воплощающие народную мудрость и жизнелюбие.

В индонезийском театре теней (театр марионеток) зрителей сажают как по одну, так и по другую сторону ширмы. Если выступают танцоры и танцовщицы, то ими руководит даланг (рассказчик, ведущий, кукловод, кроме того, он с помощью гонга делает вместе с оркестром-гамеланом акценты на наиболее значимых местах представления). Эти выступления танцоров и танцовщиц могут и не иметь отношения к сюжету кукольного представления, а только создавать атмосферу, настроение. Между прочим, существует и внешнее сходство балетных и кукольных образов, т.е., танцовщицы и танцовщики гримируются и одеваются под классические индонезийские кукольные персонажи. Например, в ваянг-кулите (театр плоских кожаных кукол) они танцуют, имитируя движения этих кукол.

Сами танцоры выступают под руководством колдуна, который доводит их до полного исступления. Погруженные в транс, исполнители на какое-то время превращаются в диких зверей, отнюдь не безопасных для окружающих. Для многих артистов такая мистерия заканчивается глубоким обмороком.

В настоящее время танцоры обычно собираются в коллективы полупрофессионального характера, которые выступают на праздниках и семейных торжествах. В яванском народном танце главное — это уметь достичь полной концентрации, что позволяет только большой профессионализм. Яркий пример тому танец джатиладан (ярандор). В нем отражается специфика яванской народной танцевальной и драматической культуры. Собственно, это не просто танец, а целое действо, руководимое дукунами (колдунами). В определенный момент по ходу исполнения актеры (ими могут быть и мужчины и женщины) впадают в подобие транса и начинают бесноваться, как будто в них вселились демоны. Поэтапно это выглядело следующим образом. Сначала это были танцовщицы, которые плавно двигались по площадке, держа в руках расписных деревянных лошадей. Постепенно танцовщицы входят в состояние отрешенности. Дукуны усаживают танцовщиц в круг. Некоторое время они сидят, уронив голову на грудь, затем, после щелчка кнутом, девушки падают на спину и погружаются в транс. Колдуны-дукуны помогают им подняться, и танцовщицы начинают, как во сне, двигаться по площадке, подчиняясь, тем не менее, ритму, который задает гамелан (оркестр). Кроме того, танцовщицы входят в образ животного (в данном случае это лошадь), берут корм из рук дукунов, становятся на колени и пьют предложенную воду. Дукуны между тем внимательно наблюдали за своими подчиненными, чтобы те в состоянии транса не причинили вреда ни себе, ни зрителям. Постепенно, одну за другой, танцовщиц дукуны уводят или относят с глаз публики и приводят их в чувство. Когда на сцене остается одна танцовщица, дукун

пытается привести ее в чувство прямо на сцене. Зрители убеждены, что в нее вселился злой дух, но, в конце концов, и ее дукун приводит в чувство. Затем на пустой площадке появляются мужчины-танцоры, и все повторяется. Когда танцовщики истово имитируют лошадей, на площадку нередко вскакивают наиболее впечатлительные, неуравновешенные зрители, но благодаря дукунам постепенно порядок восстанавливается и танец-действие доводится до конца.

Подобный танец, вне всякого сомнения, является доказательством живучести древних ритуальных истоков индонезийского народного танца. Не случайно, что при его исполнении весьма велика роль дукунов. Удивительно, что в Индонезии, где 90% населения являются мусульманами, дукуну, т.е., колдуны, пользуются иногда большим уважением, чем муллы. Верующие приписывают дукунам способности общения с духами, управления ими.

Вторая по значимости школа классического танца — балийская — сложилась на основе мистериальных действий под влиянием индийских и яванских канонов. Действительно, остров Бали славится не только красотой природы, но яркой национальной культурой своих жителей, балийцев. Своеобразие традиционной культуры Бали объясняется также тем, что он — единственный в Индонезии очаг индуизма, где присутствует также значительный слой первобытных верований. Неудивительно поэтому, что многочисленные обряды сопровождают всю жизнь балийцев, а в год их насчитывается до двухсот. Традиционное искусство органично вплетено в жизнь этого народа, поэтому почти каждый балиец является танцовщиком, музыкантом. На характер танца влияет музыка. Стремительная и громкая балийская музыка отличается, например, от мягкой и спокойной яванской.

Поэтому и балийский танец отличается от яванского энергией, силой, стремительностью, очевидным духом соревнования. Балийский танец насыщен быстрыми,

сложными движениями, требует длительной подготовки. Балийские танцовщицы движутся зигзагообразно по кругу, руки согнуты на уровне плеч локтями вверх. Голова втянута. Неожиданная смена направления движений, выверенность резких шагов — особенность балийской хореографии.

Почти все балийские танцы — сюжетные, многие из них включают пантомиму и клоунаду (баронган, легонг). Исполняются они, как правило, на открытой площадке около храма (пура) или в нем во время религиозных церемоний либо праздников. Среди танцев Бали наиболее известен легонг. Это танец пантомимического характера. Во время его исполнения в движении находится все тело танцора. Обычно он исполняется двумя юными девушками в украшенных цветами пышных одеждах, в изящных головных уборах, с веерами. В настоящее время модернизированный вариант легонга — джовет — становится общественным танцем: танцовщица стиля легонг исполняет танец с партнерами.

Подтверждением мозаичности традиционной культуры Индонезии является также культурный мир острова Суматры, Калимантана, Ириан-Джая (западная часть острова Новая Гвинея).

На Суматре живет народ минангкабау. Здесь сильно влияние как индийской, так и мусульманской культур. На Суматре к числу аборигенов принадлежат также батаки, которые еще в XIX в. даже слыли каннибалами. Духовная культура батаков испытала весьма сильное влияние древних анимистических верований. Это же касается таких народов Суматры, как батины, кубу и др., которые всего несколько десятилетий назад вели полуоседлый образ жизни, занимаясь собирательством. Танцы острова Суматры (а также Малуку и большинства других островов) характеризуются грациозностью и очарованием. Их отличает также то, что они исполняются не под аккомпанемент традиционного инструментального ансамбля-оркес-

тра (он называется гамелан, см. далее), а под звуки других музыкальных инструментов.

На Калимантане его западное и восточное побережье в течение последней тысячи лет было освоено малайцами, при этом коренные жители, даяки, были оттеснены в глубь острова. Здесь они вплоть до недавнего времени занимались своим древним подсеčno-огневым земледелием, охотой и собирательством. Поэтому их культура, в том числе и этнохореография, сохранила черты, присущие первобытному строю. Для даяков типичны мужские боевые пляски, в прошлом посвященные охоте за головами. Женские танцы даяков характеризуются замедленностью и скованностью движений. Популярны комические танцы-бурлески, имитирующие движения тех или иных животных.

На Молуккских островах популярен чекалеле — старинный воинский танец, исполняемый в быстром энергичном темпе под аккомпанемент барабанов и гонгов или под звуки большой раковины и бамбуковых флейт. Танец сопровождается мужской хор, а танцоры одеты в воинские наряды и вооружены щитом и копьем. Танец длится несколько часов и сопровождается воинскими кличами. Здесь же исполняется старинный обрядовый смешанный танец мужчин и женщин, называемый маро.

В Ириан-Джая, где живут папуасы, распространена традиционная папуасская культура, проанализированная нами выше.

В целом же у жителей этих островов — Суматры, Калимантана, Ириан-Джай, — древние обрядовые традиции представляли синкретическое целое.

Национальный индонезийский оркестр вместе с национальными танцами создают яркое экзотическое зрелище. Обычно представления индонезийского классического театра идут в сопровождении оркестра (гамелана). Полный оркестр насчитывает до пятидесяти и даже восьмидесяти музыкантов, и без него не обходится ни один праздник. В оркестре преобладают ударные инструменты различного характера. Это гонги, барабаны, инструмен-



ты, напоминающие металлофоны и ксилофоны. Своеобразным инструментом является бонанг. Он представляет собой тонально подобранные бронзовые полые сосуды разного размера, подвешенные отверстиями вниз на шнурах, натянутые на деревянной раме. В индонезийский оркестр гамелан входят также струнные и смычковые (например, двухструнный ребаб, напоминающий небольшую виолончель). Духовые представлены вариантом флейты. Важную роль в оркестре играет также англунг — музыкальный инструмент, состоящий из набора бамбуковых трубок, подвешенных на специальной деревянной раме. Размер (диаметр и длина) трубок подобраны таким образом, что звуки, издаваемые ими при легком встряхивании, образуют мелодичную звуковую гамму. Один из индонезийских музыкантов, определяя роль гомелана, утверждал, что в его музыке нет ни начала, ни конца, его звучание вызывает ассоциации, связанные с созерцанием лунного света или струящейся воды. Яванский танец славится ровным потоком медленных движений, которые оставляют умиротворяющее, завораживающее впечатление. Звучание гамелана усиливает этот эффект.

В современной Индонезии обычными являются современные массовые танцы — пендет, джангер (Бали), повсеместно исполняемый джовет, гандрунг (Баньюванги), кету тилу (Ява).

Но жизнь в современной Индонезии преподносит сюрпризы индонезийскому танцу. Так, в этой стране по требованию мусульманского населения разрабатывается законопроект по борьбе с порнографией, в котором один из пунктов — запрет на публичное обнажение тела, эротические танцы. За это предполагается карать не только танцоров, но и зрителей. Примечательно, что эротика согласно законопроекту — это не порнография, что вполне может быть понятно, а просто раскачивание бедер.

В настоящее время многие древние танцы находятся под угрозой исчезновения, поскольку танцоров, которые их исполняют, становится все меньше. Тем не менее древ-

ние традиции этнотанца и драмы сохраняются в различных танцевальных школах, которые пропагандируются не только на уровне любительства, но и средствами государственной поддержки и пропаганды. Так, хореографическая подготовка осуществляется в целом ряде специальных учебных заведений. Таковыми являются Консерватория музыки и танца в Денпасаре и Суракате, Институт художественного образования (Джакарта).

Несмотря на то, что Филиппины населяют достаточно разные народы (тагалы, висайя, биколы, илоки и др.) и в стране идет активный процесс этнической консолидации под влиянием современных общественных процессов в мире, этнокультурное своеобразие и особенности сохраняются достаточно стойко.

Коренное население Филиппин очень музыкально. Все эти народы имеют одну общую черту — они необычайно артистичны. Ни одно их празднество не обходится без народных песен, музыки, танцев и своеобразных стихотворных импровизаций. Почти у всех народов наиболее популярный музыкальный инструмент — гитара, точнее, множество ее местных разновидностей.

В музыке и танцах христианизированных народов чувствуется испанское влияние, но многие песни и мелодии сохраняют малайскую основу. Кроме того, есть влияние и индонезийской, и арабской, и мусульманской культуры (на юге страны). Наконец, сохранились и домусульманские, доевропейские традиции.

Вместе с тем, при значительной общности культуры и национальной психологии всех филиппинцев, у любого народа есть свои наиболее характерные черты. У каждой провинции есть свои народные танцы. Так, тагалы отличаются открытостью, гостеприимством, как и все филиппинцы — природным артистизмом. О тагалах говорят, что это нация поэтов, художников, музыкантов. Большими любителями музыки, песни, танцев являются и биколы. Славятся музыкальностью и любовью к танцам висайя.

У них почти в каждой деревне изготавливаются музыкальные инструменты из бамбука и дерева.

Своеобразны в этнокультурном отношении народы мусульманского юга, в частности моро. Моро тщательно оберегают традиции своей культуры, которая сохранила весьма сильную местную домусульманскую основу. В то же время культура моро впитала многие элементы индонезийского и арабского происхождения. Как и все филиппинцы, моро очень музыкальны. Их музыка сохранила близость к индонезийской, а танцы испытали воздействие индийской, яванской и арабской этнохореографии. Моро изготавливают собственные музыкальные инструменты. Это прежде всего кудьяпи (разновидность двухструнной гитары) и кулнтан (он представляет собой восемь выстроенных в ряд металлических гонгов).

Как уже отмечалось, на Филиппинах есть народы, сохранившие значительный слой традиций доевропейского периода. Речь идет, прежде всего, о народах, живущих в труднодоступных горных районах. Эти горные народы и племена (ифугао, калинги, апайао) живут изолированно, слабо связаны друг с другом. По этой причине и в культурном отношении представляют пеструю мозаику. В их духовной культуре сохранились старые традиции, несмотря на попытки обратить их в христианство (такие попытки делали еще испанцы). Очень самобытна музыка и танцы горных народов, не затронутых европейским влиянием. Ритуальными танцами сопровождаются религиозные церемонии и торжественные события. Музыканты сопровождают танцоров, играя на металлических гонгах, обтянутых кожей, барабанах, носовых флейтах. Особой выразительностью и оригинальностью отличаются напоминающие пантомимы военные, свадебные танцы ифугао.

### 3.4. Центральная и Восточная Азия

Центральная и Восточная Азия представлена здесь такими странами, как Китай, входящий в его состав Тибет,

а также Корея, Япония, Монголия. У них есть как общие, так и специфические черты, связанные с особенностями исторической судьбы. Не в последнюю очередь своеобразие культуры этих стран связано с особенностями ведущих занятий населяющих их народов. Так, культура Монголии, в отличие от остальных перечисленных стран, развивавшихся главным образом на основе земледелия, формировалась в структуре культуры кочевого скотоводства. Вместе с тем есть одна важная общая составляющая духовности этих стран — все они испытали значительное влияние буддизма, а Китай, Корея, Япония в разной степени еще и конфуцианства.

Другая общая составляющая заключается в том, что все эти страны населены народами монголоидного антропологического типа.

В национальном отношении Корея практически однородна с точки зрения этнического состава. Правда, как и во многих других странах, в Корее есть и отдельные, особые этнографические группы (например, жители острова Четджудо, которые говорят на особом диалекте корейского языка), не нарушающее, однако, моноэтничности страны. Корейский язык принадлежит к так называемым изолированным языкам (правда, есть мнение, что его можно отнести к алтайской языковой семье).

Музыка и танцы играют важную роль в жизни корейского народа. Любовь к музыке и танцу была присуща корейцам на протяжении всей их долгой истории. Многие танцы были забыты или утрачены в период колониального режима. Но уже в 80-е гг. XX в. стал возрождаться интерес к полузабытым танцам. Часть их, в соответствии с местной традицией, даже признаны «национальными сокровищами духовной культуры», а их исполнители удостоены звания «человек — сокровище культуры».

Традиционный корейский танец можно подразделить на шесть типов: придворный, шаманский, буддийский, конфуцианский, народный танец и танцевальное представление в масках.

Для придворного танца характерны грациозные, степенные движения. Они отражают средствами хореографии эмоциональную сдержанность, присущую конфуцианской системе мировосприятия и образа жизни.

В противоположность придворным, корейские народные танцы являются отражением быта, труда и верований простых людей (сельский танец, танец в масках, шаманский танец).

Танцоры в масках и ярких костюмах исполняют отдельные танцы или разыгрывают целые представления. Подобные действия включают и сольные, и групповые народные танцы. Их сопровождает инструментальная музыка, а также песни, прибаутки, иногда используется также и форма диалога.

Хотя по религии корейцы являются буддистами, большая часть их традиционных праздников связана с древним земледельческим календарем. Так, начало весны и посевного периода отмечается приготовлением хлеба (из пяти злаков) и исполнением танцев, в которых имитировалась уборка богатого урожая: таким образом как бы призывались силы плодородия, обеспечивающие этот богатый урожай. В далеком прошлом сельские жители отмечали и окончание посевных работ, сбор урожая песнями и плясками, которые и легли в основу народной музыки и танцев, популярных в наши дни.

Так, разновидностью танцевального представления на юго-востоке Кореи было шествие, устраиваемое в первые дни Нового года. Эти танцы в масках назывались «танцы, изгоняющие черта». Кроме трех основных персонажей в масках (двое из них представляли так называемых янбам — «дворян», а один изображал «охотника»), возглавлявших процессию, шла огромная толпа танцоров в фантастических костюмах и гротескных масках. Среди них находились и многочисленные музыканты, игравшие на барабанах, гонгах, трубах, флейтах, цимбалах. Процессия, проходя по деревне, останавливалась перед домами наиболее зажиточных крестьян, ее участники заходили,

танцуя, к ним во двор. Там они выкрикивали возгласы, смысл которых сводился к изгнанию духов и призыву «тысячи благодатей». Хозяин дома должен наградить танцоров деньгами и зерном, которые потом нередко использовались на нужды деревенской общины.

Отличительная черта корейского народного танца — это гармоничное сочетание пластики движения и музыкального сопровождения. В народных танцах демонстрируется гармония динамичности и утонченного спокойствия одновременно. Им может быть также присущи быстрота, живость, красочность и энергичность.

В классических танцах Кореи иная, чем в народном танце, динамика движения: для выражения сложных общечеловеческих, философских идей нередко используются и специфические асимметричные движения (рук, ног, тела).

Корейский танец нередко наполнен символикой, отражаемой, в том числе, с помощью использования предпочтительных цветов в костюме. Так, очень часто присутствуют красный и синий цвета, означающие, символизирующие борьбу добра и зла. Подобный тщательный подбор цветовой гаммы особенно характерен для ритуальных танцев.

Примером танца, заключающего в себе значительную символику, является, например, танец с барабанами. В нем средствами хореографии отражается проблема выбора, стоящая перед молодым буддийским монахом — остаться монахом или отдать предпочтение мирской жизни. В танце отражается, прежде всего, этот драматический момент. Перед тем как принять решение, монах должен изгнать из себя всех злых духов. Для этого он бьет в барабан: считается, что звуки барабана изгоняют злых духов, освобождая и очищая человека.

Как и в танцевальной культуре других народов мира, корейский народ в этнохореографии выражал свои заветные думы и переживания, высмеивал ханжество, глупость и т.п. Образцом подобного народного танца является танец

«сальпхури» (в переводе означает «дыхание жизни»). В нем передаются душевные переживания и чувства скорбящей женщины. По этой причине данный танец обычно исполняют женщины с большим и, возможно, сложным жизненным опытом. Женщины танцуют «сальпхури» в традиционном белом наряде.

Традиционная корейская музыка называется «кугак». Она имеет общие культурные корни с традиционной музыкой Китая и Японии. Вместе с тем, несмотря на некоторое внешнее сходство, кугак существенно отличается от музыки других стран Восточной Азии. Дело в том, что корейская музыка имеет тройной ритм (три удара в такт), в то время как для китайской и японской музыки характерен двойной ритм. «Кугак» подразделяются на две основные категории: «чонак», или музыка для высших слоев общества (т.е., придворная), и «минсогак», или народная музыка. Для «чонак» характерна размеренная, торжественная и сложная мелодия, которая исполнялась во время придворных церемоний. Связанная с жизнью народа, «минсогак» включала в себя такие жанры, как народные песни, крестьянская музыка, песенно-драматический жанр «пхансори» и шаманская ритуальная музыка.

Как своеобразна корейская национальная музыка, так же своеобразны и национальные инструменты. Среди национальных корейских струнных инструментов популярны каягым (тринадцатиструнный инструмент, отличающийся богатством тембровых средств) и комунго (струны комунго делают из крученых шелковых нитей).

Сложный и разнообразный этнический состав населения Китая складывался в процессе длительного развития, взаимодействия и смешения многих народов. Вместе с тем в настоящее время почти 93% всего населения страны составляют ханьцы, которые являются носителями языка, относящегося к китайско-тибетской языковой семье. В состав Китая уже полвека входит Тибет (центр мирового

ламаизма), а также другие народы, родственные народам Индокитая.

На своеобразии этнической культуры в Китае оказали распространенные здесь традиционные религии — буддизм, конфуцианство, даосизм. Поэтому на характер танца повлияли, конечно, и религиозные верования: часть танцев появилась исключительно как ритуальные. С древности танцы исполнялись на праздниках, связанных с окончанием полевых работ, рыболовством, охотой и т.п. Они носили подражательный характер, поэтому народный китайский танец как таковой часто носит характер пантомимы. Таковым можно считать «танец дракона». Он означал конец зимы и исполнялся на празднике в феврале. Правда, в наши дни его можно видеть и без связи с календарными праздниками.

Как и в других странах с древней историей и цивилизацией, истоки китайской танцевальной культуры восходят к ритуальным представлениям, которые еще в глубокой древности частично трансформировались в драматическое искусство. Можно считать, что искусство танца на территории современного Китая зародилось еще в эпоху неолита (IV тысячелетие до н.э.). На керамических сосудах эпохи неолита, обнаруженных на западе Китая, изображены цветные фигурки танцующих персонажей. Изображение представляет групповые танцы, участники которых, взявшись за руки, танцуют какой-то круговой танец.

Танцы существовали с глубокой древности. Они имеют общие корни с другими видами зрелища — театром и цирком, поэтому эти три вида искусства и сейчас тесно переплетены. В праздничных шествиях и народных зрелищах (типа янгэ), носящих танцевальный характер, танец был и является органической частью китайского традиционного театра.

Еще в древности правители Китая учитывали большую роль хореографии в организации религиозной и общественной жизни. Так, в период правления династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.) была предпринята

попытка сбора, записи и систематизации народных песен и танцев. В это время ритм танцу задавали ударные инструменты, причем в этих наиболее древних танцах музыканты и танцоры часто выступали в одном лице.

В начале III в.н.э. завоевывается северный Китай. Следствием этого стало знакомство китайцев с этнохореографией, танцами народов Центральной Азии. Произошло смешение этих танцев с танцами ханьской эпохи. В таком виде и сочетании этнохореография просуществовала до средневековой династии Тан (618-907 гг.). В эпоху Тан этнохореография переживает новый расцвет. Благодаря стабилизации политической ситуации китайский танец вступил в период беспрецедентного расцвета. Были основаны специальные службы, учреждения, обязанные собирать лучшие танцевальные таланты со всей страны, что было необходимо для потребностей двора, для исполнения танца «Музыка Десяти Движений». Это было грандиозное имперское действо, включавшее китайские, корейские, индийские, персидские, центрально-азиатские и другие танцы. Оно состояло из замысловатых техник телодвижений танцоров, одетых в разноцветные праздничные костюмы в окружении не менее впечатляющей бутафории.

С появлением профессиональных групп танцоров число их членов достигало пяти-шести человек, почти всегда это были мужчины. Они исполняли и женские танцы (например, «танец лотоса»), и знаменитый «танец львов». Примечательно, что «танец львов» был популярен и у непрофессионалов, его могли исполнять местные деревенские танцоры. Во время танца двое танцоров (в львиной маске и специальном костюме) исполняли роль львов, а третий — дрессировщика с мячом, которым он дразнил «льва». Популярными были и являются сейчас «танец с лодкой» (танцор надевал на нижнюю часть торса специальный атрибут в виде лодки и имитировал движения лодки и гребца), «ловля бабочек», «собиратели чая» и др.

Китайский театр сложился в VII-X вв. Основа сюжетики — средневековая история, средневековая китайская литература. В китайской национальной драме объединены разговорная речь, пение, элементы циркового искусства и, что важно, танец.

Китайский танец обладает собственным уникальным словарем, семантикой и синтаксической структурой, движениями рук, ног, тела, которые дают возможность танцору выражать мысли и чувства.

В самом деле, опера и драма в Китае имеют ярко выраженную стилизованную, полную условностей форму. В них пение, игра на инструментах и сценическое движение составляют неразрывное единство мастерства китайского актера. В китайском драматическом театре сохраняются многочисленные приемы и примеры классического национального театра, вместе с тем сам танец в чистой форме находится в подчиненном положении. В китайском театре почти нет декораций, поэтому движения и жесты несут большую смысловую нагрузку. Столь же важны и разнообразные аксессуары: каждый из них, будь то кресло, стол, шест, корабль, зонтик или веер, представляет собой доступный для зрителей символ. К примеру, свеча в вытянутой руке обозначает, что действие происходит в темноте, хотя при этом сцена может быть залита ярким светом. Огромную роль играет, например, женский костюм, особенно его рукава — обычно из белой шелковой ткани длиной до одного метра. Танцовщицы должны уметь манипулировать ими, имитируя, например, струящиеся потоки воды.

Приемы мужского и женского танца в корне различны. Для исполнения мужского танца типичны расставленные ноги и растопыренные пальцы рук. В женском танце отмечено семь его типов, каждый со своей жестикуляцией и своим костюмом. У танцовщиц обычно прямая спина и семенящие, почти незаметные шагжки, но всегда выразительны движения головы.

Еще в далекой древности китайский танец разделился на два следующих вида — гражданский и военный.

В гражданском танце средствами хореографии отражались повседневная жизнь и занятия. Так, в одном из танцев танцоры держали в руках перья, символизирующие пищу, добытую на охоте. Постепенно некоторые из танцев эволюционировали и стали частью периодических императорских священных ритуалов, а также других действий, связанных с религией.

Интересна эволюция и военного танца. При исполнении его танцоры держали в руках оружие и в едином совместном движении делали шаги вперед и назад. Позже подобная схема этого танца стала основой военных тренировок.

Кроме этой общей этнохореографической традиции, у каждого национального меньшинства Китая есть собственные формы народного театра.

Так, на юго-западе Китая существует яркая форма анфифонного пения и соревновательного типа танца.

На Тайване под влиянием островной жизни в качестве элемента ритуала создали вариант линейного танца, в котором танцующие держались за руки.

Традиционная китайская музыка использовалась при совершении ритуалов, для музыкального сопровождения пения, танца и как аккомпанемент в музыкальной драме. Представления происходили в сопровождении оркестра из ударных, струнных и духовых инструментов.

К самым распространенным музыкальным инструментам можно отнести цинь (струнный щипковый инструмент, в котором семь струн одинаковой длины натянуты над резонатором), хуцинь (двухструнная скрипка с резонатором в форме барабана, обтянутого кожей), пипа (четырёхструнная лютня). Основными духовыми инструментами считаются продольная флейта сяо, боковая флейта ди, особый духовой язычковый инструмент шен (он представляет собой ряд трубок различной длины с металлическими язычками). Важную часть китайского оркестра

составляют ударные инструменты (барабаны различной величины и формы, гонги и кастаньеты), которые позволяют создавать любой, даже самый сложный ритм. Интересен литофон — инструмент с набором каменных плит, подвешенных на деревянной раме. Все эти инструменты создавали причудливый ритмический рисунок музыкального произведения.

Народные танцы Китая в целом отражают образ жизни и обычаи людей, обладают общей художественной ценностью и составляют бесценное сокровище культурного наследия его народов.

В Тибете, центре ламаизма (разновидности буддизма) известностью пользуется тибетская мистерия «Танец Дьявола в обличье Красного тигра». Весьма вероятно, что ее происхождение связано с древним ритуалом изгнания злых духов старого года и привлечения добрых духов наступающего года. Танец духов исполняется на канате, поэтому требует исключительного, почти акробатического мастерства. Исполнители демонических танцев, подобно суфиям Передней Азии, кружатся до потери сознания.

Кроме того, у тибетцев есть своеобразные танцы с мечами. Не защищенные ничем, даже одеждой, танцоры двигаются среди обнаженных мечей и копий с большой ловкостью и мастерством.

В монастырях Тибета во время проводов старого года и встречи нового исполняются ритуальные танцы, составляющие особое действо, называвшееся Чам. Чам исполняется в честь эпических героев монголов, прежде всего Гэсера, горных божеств (например, Тхантона, Каченджунга); Будда и бОтхисатвы редко бывают персонажами Чама. Большинство представлений Чам имеют строго установленную форму, которая почти не меняется с течением времени. Обычное условие для его успешного исполнения — хорошая погода, которую заранее предсказывают оракулы или создают ее своими магическими действиями. Чам обычно исполнялся во дворе монастыря перед празднично разукрашенным фасадом храма, который

образовывал задник сцены. Храм на период исполнения Чама служил артистической, где участники, исполнители переодевались и откуда они выходили на публику для исполнения танцев. Вход закрывался занавесом. Когда танцоры были готовы, служители раздвигали занавес. Танцоры двигались по двум кругам, обозначенным в центре площади. Согласно буддийско-ламаистским правилам и ритуалам, обычно двигались посолонь (движение по ходу солнца, *старинн.*). За пределами круга располагались зрители, причем для наиболее уважаемых из них были приготовлены специальные места. Исполнителями Чама были в основном послушники, но другие роли (воины, шуты), как правило, исполняли миряне. Монахи, которые изображали главных персонажей Чама, в течение нескольких дней вели особый образ жизни — созерцали те божества, роль которых они должны будут исполнять, отказывались от некоторых видов пищи. Что касается участников-мирян, то они соблюдали сексуальное воздержание.

В ряде монастырей запрещено посторонним присутствовать на репетиции Чама. По этой причине в некоторых из монастырей (например, в традиции школы Сакьяпа Чам) репетиции проходили тайно, ночью и никто из непосвященных не должен при этом присутствовать. По этой причине, когда представители школы Ньингмапа стали осуществлять публичные выступления, это вызвало недовольство школы Сакьяпа, представители которой считали, что мистический танец не должен стать обыденным. Но в конце концов и они стали выступать публично.

Основные элементы представлений Чама — это танцы, которых насчитывается несколько: танцы с мечами, которые исполняют миряне; танец, исполняемый в черных шапках (танцоров бывает 13, 17, 21 или 23); танец с барабанами; танец скелетов — «хозяев кладбища», «хозяев смерти»; танец, исполняемый танцорами в зооморфных масках — птицы, оленя, яка, льва; танцы стражей сторон света, в которых участвуют четыре или восемь человек.

При исполнении танцев был важен жест — маска покрывала лицо и его выражение не было видно. Именно по этой причине поза, жест были канонизированы. Кульминационный момент Чама — умерщвление так называемого линга. Линг — это изображение на бумаге или фигуре из теста, которую рассекают на части — семь, девять или тринадцать (в Тибете существует представление именно о таком числе частей жертвенного животного). В свою очередь, когда исполнялся новогодний Чам, совершался ритуал изгнания старого года с его злыми духами и несчастьями и убажания духов-хранителей, чтобы они берегли удачи и счастье будущего года.

В первый год Нового года в столице Тибета, Лхасе, обычно проходят народные гулянья, частью которых были массовые танцы. Одним из них был круговой танец, исполняемый группами из четырех женщин, каждая из них держала в руках кожаный ремень с колокольчиками: женщины ритмически пританцовывали, пели, сопровождая все это звоном колокольчиков. Затем к ним присоединялись мужчины, также с пением и притоптыванием в лад танцу женщин.

Не менее значительна была роль танцевальной традиции в других праздниках Тибета (празднества начала первого лунного месяца, первое полнолуние и др.). Огромную роль играло использование практик вхождения в транс.

Япония является мононациональной страной. Язык японцев определяется как изолированный (или, по некоторым классификациям, относящимся к алтайской языковой семье). Предки современных японцев (корейцы) прибыли с материковой Восточной Азии и застали здесь коренных жителей, айнов. Айнов в Японии сейчас немного, но они придают черты своеобразия этой стране, ее культуре.

В традиционном японском танце еще со средних веков стали формироваться различные стили, направления, школы.

Японские танцевальные стили сложились под влиянием внешних традиций, а также религии. Это, прежде всего, национальная религия японцев синтоизм, а также буддизм, конфуцианство.

В целом же традиционные формы японского танца подчинены строгим каноническим правилам и характеризуются символизмом движений и жестов, без знания которых понять смысл действия практически невозможно. Непосвященному зрителю остается только восхищаться внешним великолепием костюмов исполнителей и строгой ритмичностью музыки, завораживающими движениями танцоров.

В Древней Японии танец назывался «ками асоби» («игра богов»). Японцы верили, что во время танца бог проникает в человека и заставляет его танцевать. Это старинное поверье особенно связано с традициями исполнения танцев в японских храмах. Танец играет огромную роль в культе синтоизма. Так, во всех более или менее крупных синтоистских храмах есть подиумы с которых, например, начинался театр но (ногаку).

Самый известный японский театр кабуки в качестве одного из прародителей имел старейшую японскую танцевальную форму — кагура. Кагура — основа храмовых танцев синтоистской религии. Это, прежде всего, культовое представление. Оно связано с мифом о танце богини Ама-но Удзумэ. С его помощью она выманивала из небесного грота обиженную на людей богиню солнца Аматерасу — именно после этого лучи снова стали согревать землю. Хотя представления кагура впервые упоминаются в летописях IX в., взывание к богам посредством танца практиковались в Японии и раньше.

Кагура — древнее танцевальное искусство. Первоначально оно было только религиозного характера, но уже в средние века стало формой народного творчества, хотя и у крестьян танец кагура также был символом богопочитания. И сегодня кагура считается народным, деревен-

ским искусством. Тем не менее кагуру исполняли и при императорском дворе, и в крупных синтоистских храмах.

Свое театральное оформление это древнее музыкально-танцевальное действо приобрело в конце XIX в. Со временем в Японии появились самодельные труппы, пропагандировавшие древний танец. Кагура знал и худшие времена — в 80-е гг. XX в. исполнители народных танцев остались без приемников, поскольку не нашлось молодых людей, желающих танцевать и исполнять пантомиму, надевая при этом парики, маски, тяжелые костюмы. Тем не менее народный танец возродился. В Хиросиме нашлись люди, которые восстановили традиционную форму кагуры, поэтому в Японии сейчас даже говорят о втором рождении этого вида этнохореографии.

Кагура — не театр в собственном смысле слова, поскольку это скорее самодельность — участники его не профессиональные артисты. Каждый танцевальный сюжет кагура — это миф и сказка. В танцевальных постановках отражается также религиозная сюжетика, согласно которой в результате борьбы силы добра побеждают зло. Также много спектаклей, театрализованных танцевальных постановок, где средствами танцевальных символов отражается проблема взаимосвязи человека и природы. В те далекие времена, когда складывалась кагура, зависимость от природы японского крестьянина была необычайно велика. Поэтому все полевые работы обязательно сопровождалось восхвалением и благодарением богов. Народные ритуалы, красочно оформленные, составили основу своеобразия и притягательности кагуры.

Наиболее традиционный сюжет — любовное и усердное выращивание риса японскими крестьянами. Для получения хорошего урожая важно рациональное использование воды — и недостаток ее, и чрезмерность для риса опасны. Конечно, эта технологическая сторона земледелия в танце получает образную форму. В кагуре сначала воспроизводится, как сильное наводнение уносит дочерей у родителей, в другом случае это может быть поглощающий



их восьмиглавый змей. Чудовищем захвачено семь девушек, а восьмая ожидает своей очереди. Родители в отчаянии, но с небес спускается божество с намерением убить змея. В этой части кагуры родители и дочь исполняют совместный танец, молясь об успехе. После этого исполняется танец-поединок, в котором победу одерживает бог.

Гагаку — совокупность песен и танцев Древней Японии (ритуальных танцев и музыки кагура, народных песен). В середине VII в. в Японию с материка было завезено народное театральное искусство сангаку, включавшее комический миманс саругаку.

Первым национальным японским Танцем и стал саругаку, берущий свое начало в древних синтоистских и буддистских празднествах.

На формировании своеобразия японского этнического танца сказались и указанное выше внешнее влияние. Как бы то ни было, средневековой Японией из Китая были заимствованы два народных танца: бугаку и сангаку. Один из них до сих пор исполняется при императорском дворе.

Кроме того, в придворном танце, называемом бугаку, помимо китайского также заметно индийское и корейское влияние. До конца Второй мировой войны его исполнение ограничивалось императорским двором. Величественный и мужественный, этот танец является обобщенным изображением какого-либо исторического события. Движения ног в нем представлены обильно, как ни в каком другом японском танце. Но этому стилю предшествовали кагура — форма, заимствованная из Китая, и гагаку — танец в масках, ставший частью буддистского ритуала.

Как отмечалось, традиционное танцевальное искусство Японии возникло в древности прежде всего как элемент религиозных ритуалов. Вместе с тем на протяжении столетий танец развивался в тесном контакте с различными жанрами музыкального и театрального искусства.

Японские танцы традиционно делятся на «май» (для них характерна ритуальная сдержанность и строгость) и «одори» (основаны на более привычных, приближенных к повседневной жизни, движениях).

Исследователи полагают, что танцы направления «май» («вращение») берут свое начало в движениях храмовых прислужниц, которые кружились в ритуальных танцах с ветвями священного дерева «сакаки» и бамбука в руках. Согласно поверьям, подобные движения способствуют плодородию земли. Со временем эти движения и жесты утратили свое религиозное значение, и прежде ритуальный танец стал исполняться и на сцене — исполнительницами с веерами в руках.

Дальнейшее развитие направления «май» привело к формированию хореографического искусства театра но («ноо», «ногаку»). Как и древние ритуалы, от которых они произошли, танцы в структуре «но» и «май» исполняются обычно одним или двумя актерами. Они кружатся по сцене с веерами или подобными предметами.

К XV в. уже упоминавшийся танец бугаку стал неотъемлемой частью японского театра но. Но — вид представления, основанный на целой системе условностей и символов. Это изысканная форма, законченное, совершенное по форме зрелище. В диалогах и пении зрителю объясняется основная коллизия пьесы, танец же используется как высшая форма выражения драмы. Для разрядки в традиционном представлении театра «но» играется также «кёген» — одноактная комедия. Ногаку — общее название но и кёген.

Но и кёген появились практически одновременно и мирно соседствуют в рамках одного представления, хотя по стилистике и содержанию эти два жанра совсем не похожи. Как отмечалось, театр но — это театр возвышенных переживаний и титанических страстей. Но — это театр высокой трагедии, хотя содержание пьес далеко не всегда трагично, важны чувства. Кёген — это незатейливая комедия, грубоватый сарс, основанный на простой

шутке, даже скабрёзности. Как отмечают исследователи, но — элегантен, поэтичен, кёген — прозаичен и просто-народен.

Как отмечалось, пьесы кёгена традиционно исполняются в качестве интермедий в классическом спектакле театра но. Подобная ситуация характерна и для западной культуры. Так, в Древней Греции классическая трагедия перемежалась грубыми драмами Сатира, а в средневековом театре в религиозную мистерию вставлялись фарсы (франц. «вставка», «начинка»). Закономерно, что впоследствии фарсовые сцены стали признаком большой европейской классической комедии. Иная судьба у кёген: он выдержал испытание временем и сегодня исполняется почти так же, как пятьсот лет назад. Таким образом, в театре но уживаются два стиля — высокий и низкий.

Специфику театру ногаку придают маски, изготовлявшиеся из древесины и покрывавшиеся лаком. Существует более двухсот типов масок, соответствующих определенным действующим лицам театра но. Кёген также использует маски, но их число относительно невелико.

Традиционный оркестр но состоит из трех барабанов (маленького, среднего и большого) и бамбуковой флейты. Музыка в но очень важна и начинается звучать до появления актеров, настраивая зрителей на соответствующий лад. Но основная функция оркестра — аккомпанирование танцам и пению актеров. Периодически музыканты подключаются к действию возгласами, как бы подзадоривая актеров.

Вообще, особое звучание японскому танцу придают народные напевы и голоса народных инструментов. Это сансин — традиционный струнный инструмент, кото — традиционный японский струнный инструмент, фуэ — японская флейта, тайко — барабаны, кокую — смычковый инструмент.

Термином май (май) (танец) обозначаются, все движения актеров на сцене. Они предельно регламентированы и содержат около двухсот ката (фигур, поз), каждая из

которых передает то или иное чувство или состояние. Но в целом пластика но скупа, изящна и в высшей степени условна. Например, воздетые вверх руки обозначают печаль, легкий наклон головы в сочетании с поднятой ладонью соответствует бурным рыданиям, а прикрытое веером лицо символизирует глубокий сон.

Историки театра утверждают, что непосредственным предшественником театра ногаку были народные театральные жанры, комический миманс, называвшийся саругаку и дэнгаку. Саругаку (букв., «обезьянье искусство») сформировался около XI в. и поначалу был зрелищем простонародья. Его представления соединяли устную импровизацию, танцы и песни, в основном комического характера. Бродячие актеры, исполнявшие саругаку, совершенствовали свое мастерство, поэтому со временем их стали приглашать выступать сначала на храмовые праздники (для привлечения прихожан), а затем и перед аристократической публикой. Более богатые храмы обзаводились даже собственными труппами. Понятно, что репертуар саругаку делался все более строгим, утонченным. В XV в. произошло объединение саругаку с другим народным жанром, дэнгаку («деревенское искусство»). Дэнгаку зародился во время исполнения магических обрядов, а также из танцев и песен японской деревни.

В ту же эпоху появляется сельский по происхождению, более подвижный танец дэнгаку — танцоры в забавных костюмах с барабанами, висящими на шее, двигаются под звуки флейт, ударных и инструментов типа кастаньет. Дэнгаку — это популярный танец для развлечения, в то время как театр но оставался эзотерической формой искусства для образованного общества.

Направление «одори» («прыжок») возникло под влиянием буддийских идей секты «дзёдо». Эта секта имела широкое распространение в средние века среди простого народа. В ритуально-культурной практике «дзёдо» основной акцент делается на повторяющемся пении простых молитв («ненбуцу»). Их исполняли группы верующих,

которые периодически подпрыгивали в ритме аккомпанировавших им колоколов. Так появился танец, достаточно простой по характеру движений, называвшийся «ненбуцу од ори». Вплоть до возникновения театра «кабуки» в период Эдо, од ори оставались именно такими видами танца. Исполнители этого типа танца уделяют максимум внимания музыке, а не символическому значению жестов, столь важному обычно для восточных танцев. Этот тип танцев и сейчас существует в каждом районе Японии в виде народного танца «бон одори».

Испытавший буддийское влияние танец «нембицу-одори» зародился около X в. н. э. Его назначение — утешение исполнителями с помощью танца душ умерших. Наиболее часто его исполняют летом. Участники танцев водят хоры на открытом пространстве, иногда формируют длинную цепочку танцоров, которые заполняют улицы японских городов. Считается, что в это время домой возвращаются духи предков. Чтобы выразить им свое почтение, местные жители исполняют танец-приветствие, после которого удовлетворенные души умерших якобы вновь отправляются в мир иной. Особенно грандиозным является праздник Кадзэ-но-Бон, имеющий трехсотлетнюю историю. Во время его исполнения юноши и девушки, одетые в короткие кимоно, образовав цепочку, проходят по улицам, танцуя под мелодии народных песен. В период возникновения праздника, что имело место в так называемую эпоху Эдо (1603-1868), танец исполнялся 1 сентября в «несчастливый» день, когда была высока вероятность тайфунов. Но по мере того, как танец стал дополняться молитвой, он стал называться Кадзе-но-Бон («кадзе» — «ветер», «бон» — буддийский день поминовения усопших). Существует три вида танца бон — мужской, женский и ритуальный (во время его исполнения обязательна молитва о хорошем урожае).

До XVII в. в Японии не было общенародной танцевальной драмы. Его роль выполнял театр кабуки. Кабуки — простонародный вариант театра но. Эти два традицион-

ных японских театра существенно отличаются друг от друга. В то время как но опирается на строгие правила, театру кабуки присуща большая свобода и динамичность во всем — в принципах постановки, в игре актеров и, конечно, танцах. Если театру но характерна некая скупость, сдержанность, недосказанность, побуждающая зрителей к размышлению, то кабуки развивался по-другому — он полон жизни, всякого рода преувеличений, даже переходящего в своего рода гротеск. В театре но используются строгие, канонического типа деревянные маски, а в кабуки употребляется весьма причудливый грим. Вместе с тем актер кабуки применяет актерскую технику, имеющую истоки в театре но. Это проявляется в том, что и в театре кабуки нередко присутствуют изысканность и строгая выразительность поз но, особенно когда актер застывает в подобных позах в самые кульминационные моменты исполняемой драмы. Кроме того, как в но, так и в кабуки женские роли исполняют мужчины. Техника актеров основана в таком случае на стилизованном воплощении женских образов. Это, конечно, требует тщательного изучения как японской театральной традиции, так и глубокого проникновения в женскую психологию.

Танец «кабуки» первоначально считался разновидностью «одори», так как происходил от «ненбицу одори» и исполнялся под аккомпанемент популярных песен. Данный вид танца впервые появился в начале VII в. Его исполняла в Киото, древней столице Японии, труппа танцовщиц под руководством настоятеля храма Идзумо. Но после 1626 г. специальным правительственным указом, направленным на сохранение общественной морали, было запрещено участие женщин в кабуки. После этого в кабуки стали играть сначала мальчики, а когда и это было запрещено, — совершеннолетние актеры-мужчины. С развитием танца кабуки эта форма танца одори в значительной степени обогащалась элементами таких жанров май, как «кусэмаи» — танец с речитативом, разнообразными формами но и кёген. Но одновременно танец кабуки все

теснее сплетался с драматическим сюжетом, превращаясь в театральную форму, дошедшую до наших дней.

Танец, обозначаемый термином «нихон бую», или классический японский танец, сейчас относят к искусству кабуки и его производным, а не к древним и средневековым жанрам. В настоящее время имеется более ста пятидесяти школ классического танца кабуки, сохранивших лучшие художественные стили актеров и танцоров кабуки, живших в разные эпохи.

В то время как в театральных представлениях но и кабуки все актеры — мужчины, женщины-танцовщицы — гейши — выступают для развлечения собравшихся на пирах и собраниях. Они обучаются с детства приемам национального танца, обычно связанным с театром кабуки, и обходятся без декораций и особых костюмов. Примером является танец с веерами — танец майко (учениц гейш).

Весьма популярны народные танцы, смыкавшиеся с бытовыми, — танец рыбаков (с зонтиками), танец собирательниц хвороста, праздничный танец ханагаси (исполнители танцуют в соломенных шляпах с алыми цветами).

Своеобразен танец с мечами (так называемая школа Итто-рю).

Традиционный танец Японии в представленных выше формах бережно сохраняется, однако происходит и развитие. Так, в 50-е гг. XX в. появился танец буюто. Он известен далеко за пределами Японии и стал узнаваемым для зрителей как символ этой страны. И хотя буюто не имеет столь древней истории развития, как другие танцы Японии, он производит впечатление экспрессивностью поз, чувственностью обнаженного тела.

У японцев, как и у других народов традиционной эпохи, большое место занимали шествия ряженных, использование при этом ритуальных танцев. Так, с символикой и магией древних обычаев и обрядов, когда имели место танцевальные шествия в масках, связан «Праздник цветов» — праздник зимнего солнцестояния. В центре действия были торжественные обряды с цветущими или веч-

нозелеными ветвями. Накануне праздника дома, селения украшали гирляндами бумажных вырезок, мужчины чистили и подновляли огромные маски дьявола. Во время этого праздника на краю деревни зажигали большой костер, из синтоистского храма выносили священный алтарь. Во главе процессии находился священник храма, который при большом стечении народа окунал зеленые ветви в котел с кипящей на костре водой. Вокруг костра совершались различные церемонии, а также исполнялся танец — мужчины танцуют с деревянными мечами в руках, мальчики в кимоно фиолетового цвета с коронами на головах и также с деревянными мечами в руках, которых сменяют юноши. В это время звучат барабаны и флейты.

Когда над селением опускаются сумерки, среди танцующих появляются двое мужчин в масках и костюмах красного и зеленого цвета, в руках у них топоры. Они выпивают sake. Постепенно темп танцующих убыстряется. Один из танцующих мужчин, одетый в красный костюм с красной маской на лице, топчет снопы рисовой соломы. Юноши, танцуя вокруг костра все быстрее и быстрее, приходят в экстаз. В руках юношей и молодых мужчин пучки рисовой соломы и зеленые ветви. Приближаясь к костру, юноши стараются окунуть их в кипящую воду, затем окропляют окружающих дождем горячих капель. Кроме того, некоторые из них бегут по улицам селения, окропляя дома, деревья, людей. Магические приемы, представленные здесь, — это «помощь» угасающим к концу года силам природы. И это только один из примеров подобного рода народных празднично-танцевальных и ритуальных действий.

В соответствии с современными направлениями хореографии, японские хореографы при постановке западных пьес, в том числе классических, совмещают технику японского классического танца с достижениями хореографов Запада. Но есть и обратные примеры. Например, знаменитый Морис Бежар поставил одну из классических пьес кабуки с использованием стиля испанского фламенко.

Монголия — практически мононациональная страна, так как более девяти десятых населения составляют монголы. Основа материальной культуры — кочевое скотоводство.

Монголия — страна богатой культуры, которая в 2006 г. отметила свое 800-летие. Основная религия — ламаизм (разновидность буддизма).

О древних истоках монгольской этнохореографии свидетельствуют их фольклорные традиции. Так, в знаменитом эпическом памятнике монголов «Сокровенное сказание» упоминается о танцах. Среди них называется и описывается танец вокруг так называемого шаманского дерева (саглагар мод). Исследователи полагают, что этот шаманский танец вокруг дерева повлиял на современный бурятский танец (он называется ёхор), что неудивительно, так как буряты и монголы имеют общие языковые и культурные корни.

При дворах монгольских ханов в торжественных случаях исполнялись различные танцы, причем не только монгольские, но и других народов, в которых могли участвовать до сотни танцоров и танцовщиц.

На западе Монголии распространены танцы, которые были приспособлены для исполнения в юрте («ак-сал», «биелэх»). В этих народных танцах представлены элементы театрального действия. Таковым является «биелэг» — танец тела. «Биелэг» — это также и мелодрама. Он чаще всего исполняется под аккомпанемент морин-хура, тобшура, а также губного инструмента.

Вообще же монголам были известны разные виды танцев. Это, прежде всего, массовые пляски во время семейных и общественных праздников. Тогда же исполнялись и индивидуальные танцы.

По стилистике, системе выразительных средств монгольские танцы также разнообразны. Значительное число танцев основывается на подражании повадкам животных, воспроизведении средствами хореографии охотничьих сцен и др. Так, монгольский фольклор сохранил сведения

о старинных танцах, воспроизводящих поведение, повадки животных и птиц (тетерева, журавля, перепелки, ястреба, ворона, изюбра, марала, танец человека-змея и др.). Своеобразен монгольский народный танец мянгат.

Некоторые из танцев, в том числе так называемый танец царь-птицы (хан-гарид), использовались ламами для организации религиозных мистерий — «цам». Вообще же ламаизм не поощрял светских танцев, признавая лишь религиозные танцевальные мистерии.

Для монгольских этнических танцев характерна своя техника — ноги танцора движутся на носках под ритм, звуки музыкальных инструментов. Кроме того, наиболее активна часть тела выше талии, прежде всего плечевой пояс и руки.

Своеобразны монгольская инструментальная музыка, песни (в том числе те, что сопровождали и танец). Песни монголов — это лиро-эпические восхваления родного края, коня (любимого объекта восхищения и почитания кочевника-скотовода). Типичны также лирические, любовные песни, дорожные, пастушеские и т.п. Монгольская песенно-инструментальная музыка протяжная и мелодичная. Величавая протяжная песня требует от певца высокого мастерства: он должен обладать, по крайней мере, двухдиапазонным голосом. Своеобразно и горловое пение («хормий»).

Музыкальные инструменты сопровождают песни и танец. Впрочем, судя по древним сказаниям и легендам, использовались они и во время облавных охот и перекочевок: ими загоняли в ловушки диких зверей, собирали скот. Инструменты делятся на смычковые (моринхур, шанза), ударные (барабан, цан), духовые (разного вида и назначения трубы, например, напоминающую флейту) (рис. 30).

Самый древний популярный национальный инструмент — струнный смычковый моринхур. Согласно легенде, он был сделан из гривы и хвоста крылатого коня, издававшего при полете чарующие мелодии. Некоторые исполнители горлового пения применяют оригинальные

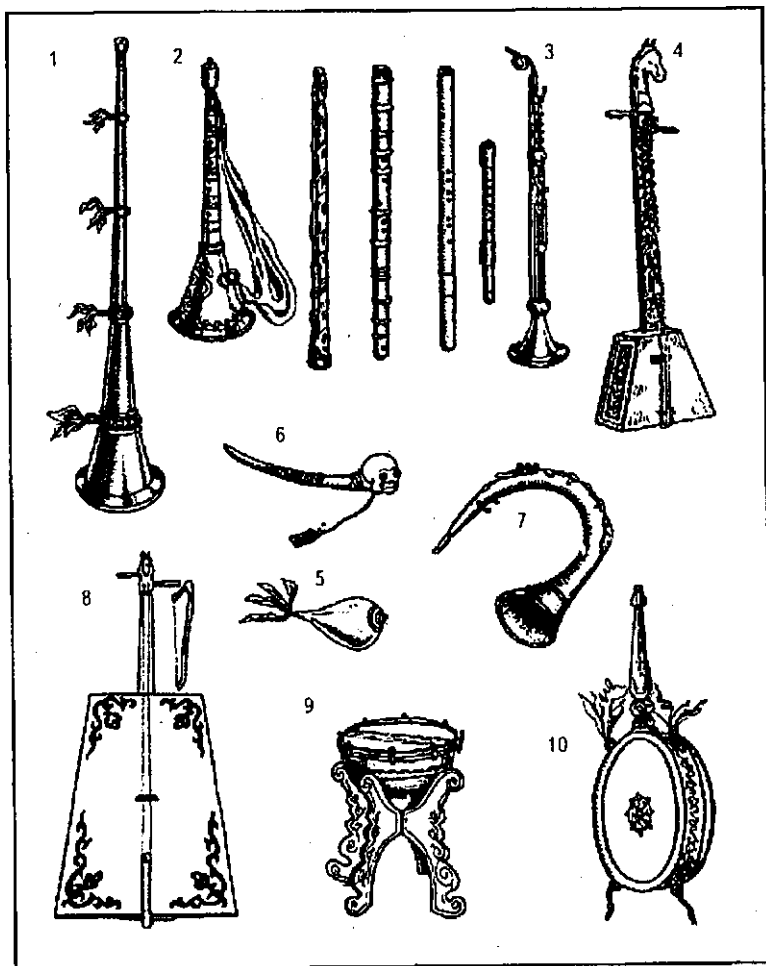


Рис. 30. Музыкальные инструменты Монголии:  
 1 — монгольская туба; 2 — флейта; 3 — бишгур;  
 4 — моринхур; 5 — труба из раковины; 6 — пастушеский  
 рожок; 7 — охотничий рог; 8 — моринхур  
 контрабасовый; 9-10 — барабаны

средства и способы для издания разных звуков. Так, при помощи небольшой чашки, дудки или камышинки певцы придавали особое звучание своему горловому пению.

Танцевальное искусство современной Монголии использует традиционное этнохореографическое наследие. Сама этнохореография входит составной частью в известный фестиваль традиционных народных развлечений «Наадам» (в Улан-Баторе).

Таким образом, этнохореография Азии, как и танцевальная культура других народов, является отражением разных сторон их жизни, мировоззрения, в том числе и религиозного. Азиатская этнохореография представляет замечательные образцы народного представления о прекрасном.

### *Контрольные вопросы*

1. Назовите причины разнообразия этнохореографической традиции народов Передней Азии.
2. Охарактеризуйте влияние арабской и мусульманской культуры на этнохореографию народов Передней Азии.
3. Дайте характеристики общеарабского танца дабка, мужских и женских танцев народов Передней Азии.
4. Раскройте мировоззренческие основы и содержание суфийских танцев.
5. Дайте анализ танцев Израиля, объясните истоки этнохореографии еврейского народа.
6. Охарактеризуйте особенности этнической истории и культуры народов Южной Азии, повлиявшие на специфику ее этнохореографии.
7. Назовите индийские трактаты по искусству и хореографии, имена их авторов.
8. Проанализируйте этнохореографическую традицию Индии, стили индийского классического танца, его символику.
9. Дайте характеристику ритта.

10. Проанализируйте четыре стиля индийского классического танца.
11. Дайте определение и раскройте содержание понятий мудра и хаста.
12. Охарактеризуйте роль караны в индийском танце.
13. Проанализируйте этнохореографию Пакистана.
14. Дайте анализ роли джатра в танцевальном искусстве Бангладеш.
15. Раскройте специфические черты танцевального искусства Шри-Ланки.
16. Охарактеризуйте своеобразие этнохореографии Непала, Бутана.
17. Покажите на конкретных примерах взаимосвязь разных видов народного творчества и этнохореографии народов Азии (эпос, декоративно-прикладное искусство, песенно-инструментальное творчество).
18. Охарактеризуйте пути и способы влияния и взаимовлияния этнохореографии народов Азии.
19. Дайте характеристику роли костюма и танцевальной атрибутики в этнохореографии народов Азии.
20. Проанализируйте связь танца с обрядами жизненного цикла народов Азии.
21. Раскройте синкретическую природу ритуальных действий народов Азии в связи с этнохореографическими традициями.
22. Раскройте суть терапевтических и общеукрепляющих свойств классического танца Южной Азии.
23. Дайте характеристику индийского и китайского влияния на этнохореографию народов Юго-Восточной Азии.
24. Охарактеризуйте этнохореографию народов Вьетнама.
25. Проанализируйте влияние на этнотанец традиционного лаосского и камбоджийского театра, роль атрибутики.
26. Охарактеризуйте особенности женского танца у народов Вьетнама и Лаоса.

27. Раскройте специфику влияния традиционной культуры Индии и индийского классического танца на кхмерскую (камбоджийскую) и тайскую (сиамскую) этнохореографию.
28. Дайте характеристику роли национальных инструментов, национальной певческой традиции в этнохореографическом искусстве народов Азии.
29. Отметьте основные направления и формы влияния буддизма и традиционных религий на этнохореографию народов Юго-Восточной Азии.
30. Охарактеризуйте роль добуддийских верований в становлении этнохореографии Юго-Восточной Азии (на примере традиционной религии Мьянмы).
31. Назовите основные виды тайского (сиамского) классического театра и дайте оценку роли и места в них танца.
32. Дайте характеристику этнотанцевальной традиции Индонезии с учетом региональных особенностей и общепобуддийского влияния.
33. Укажите основные отличия этнотанцевальной традиции островов Ява и Бали в Индонезии.
34. Охарактеризуйте роль оркестра — гамелана в танцевальной традиции Индонезии.
35. Выделите характерные черты этнохореографии Филиппин.
36. Проведите общее сравнение традиционных техник классического танца народов Южной, Юго-Восточной, Центральной и Восточной Азии.
37. Отметьте основные направления влияния традиционных религий на этнохореографию народов Азии.
38. Дайте характеристику различий символики в этнохореографической традиции народов Центральной и Восточной Азии.
39. Назовите разновидности традиционных танцев народов Центральной и Восточной Азии и охарактеризуйте их природу.
40. Дайте характеристику типов корейских танцев.

41. Проанализируйте роль танца в традиционной китайской культуре.
42. Проведите анализ традиции Чам в Тибете.
43. Дайте характеристику специфики японской танцевальной культуры в ее связи с театром «ногаку» и «кабуки».
44. Охарактеризуйте значение традиции кагура в японской этнохореографии.
45. Дайте анализ основных черт этнохореографии Монголии.
46. Проведите анализ связи музыкально-инструментального сопровождения танцев народов Азии.
47. Продемонстрируйте на конкретных примерах влияние на этнохореографию народов Азии их традиционных занятий.
48. Раскройте важнейшие стороны взаимодействия этнохореографии и властных структур государств народов Азии.

### Литература

1. Алиев Г.А. Роль культурных традиций ислама в процессе развития ранних форм азербайджанской хореографии. — М.: МАКС Пресс, 2001.
2. Ан Сон Хи, Ткаченко Т., Львов Н. Корейский танец. — М.: Искусство, 1956.
3. Богаткова Л.Н. Хоровод друзей. — М.: Детгиз, 1957.
4. Демин Л.М. Искусство Индонезии. — М., 1965.
5. Жиенкулова Ш. Танцы друзей. — Алма-Ата, 1989.
6. Иванов И. Сферы. Японские танцы кагура // TvKultura.ru.
7. Ионова Ю.В., Джарилгасинова Р.Ш. Праздники, игры, развлечения. Народы Восточной Азии. — М.; Л., 1965.
8. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Новый год. — М., 1985.

9. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. — М., 1989.
10. Китайские народные танцы: Сборник. — М.: Искусство, 1957.
11. Концерты мастеров искусств Бирмы. — М., 1956. — С. 13–19, 21, 25, 28–31.
12. Культура Непала: традиции и современность: Сборник статей / Под ред. Т.Е. Морозова. — СПб.: Алетейя, 2001.
13. Лам То Лок. Традиция и современность во вьетнамской хореографии. Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 1988.
14. Лаптева И. Чхау: танцы Индии // Азия и Африка сегодня. 2001. — № 8. — С. 80.
15. Майдар Дамгинжавын. Памятники истории и культуры Монголии. — М., 1987. — Гл.7.
16. Оплиц М. Магический бубен // Этнографическое обозрение. — 1998. — № 6.
17. Сергеева Т. Цам — танец-загадка (о ритуальном танце, исполняемом монахами буддийских монастырей) // Наука и религия. — 2001. — № 2. — С. 21–23.
18. Театр современной Японии. — М., 1977.
19. Ткаченко Т.С. Вьетнамская народная хореография. — М.: Искусство, 1985.
20. Федорова Л.Н. Афганский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. — М.: Наука, 1986.



## Раздел IV. Африка

Африканский континент в культурно-историческом отношении можно разделить на Северную (арабскую) Африку (сюда же частично следует отнести и Северо-Восточную Африку) и Африку южнее Сахары (или собственно Африку). Подобное разделение объясняется тем, что эти два региона имели разные пути исторического развития.

В самом деле, в древности территория Северной Африки была под влиянием античной, эллинистической и римской культуры, а также какое-то время испытала воздействие византийской культуры. Еще раньше, в Древнем Египте, развивалась цивилизация древневосточного типа. Кроме того, как и в Передней Азии, в раннее средневековье в Северной Африке имело место арабское завоевание. В силу этой причины на территории Северной Африки утвердилась культура, в том числе и этнохореографическая, характерная для арабских стран.

Что касается территории Африки южнее Сахары, то она до эпохи Великих географических открытий оставалась в изоляции от остального мира (за исключением Восточной Тропической Африки, имевшей контакты с арабами, а также частично с Южной Азией благодаря индийским мореплавателям). В силу подобной обособленности от остальных частей Старого Света этнохореография Африки южнее Сахары (черная Африка) сохранила свои самобытные, во многом древние, черты и признаки.

### 4.1. Истоки этнохореографии Африки

Первым доказательством доисторического происхождения танца в Северной Африке являются знаменитые наскальные фрески в Тассилин-Аджер (плато в Алжирской Сахаре). Тассилин-Аджер — один из древних центров обитания человека в Сахаре. Кроме памятников материальной культуры (неолитические орудия, керамика) здесь представлен крупнейший комплекс наскальной живописи,

содержащий десятки тысяч изображений людей и животных, выполненных минеральными красками (преимущественно охрой) в разные исторические периоды (самые древние относятся к VIII тысячелетию до н.э. и отражают традиции раннего охотничье-собирательского общества). Среди этих изображений выделяются ритуальные сцены, включающие танцы (в частности, охотничьи пляски) (рис. 31). Анализ изображений показывает, что танцоры имеют определенную атрибутику (например, ритуальные маски).

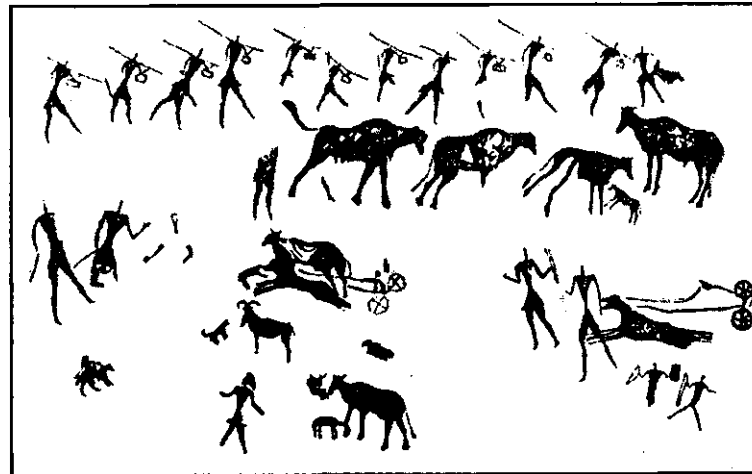


Рис. 31. Тассилин-Аджер. Наскальная живопись Аджерфу. Около середины II тысячелетия до н. э.

Следующий этап в развитии этнохореографии Северной Африки связан с эпохой древнеегипетской цивилизации. Танец в Древнем Египте, как и в других древних обществах, являлся больше, чем просто развлечение. В великой культуре Древнего Египта без музыки и танцев не обходился ни один праздник. Музыкальные и танцевальные выступления были важной частью его светской и религиозной жизни.

Эта важная сторона жизни древних египтян нашла отражение в памятниках культуры и искусства. Значимость музыкально-танцевальной культуры и в повседневной, и в ритуальной жизни древних египтян подтверждает значительное количество сохранившихся музыкальных инструментов, представленных в музеях мира.

На многих изображениях пиршеств, которые обнаружены на внутренних сторонах древних гробниц, представлены сцены, отражающие исполнение танцев. К примеру, памятники, относящиеся еще к Додинастическому периоду истории Древнего Египта (IV тысячелетие до н.э.), сохранили изображения женских фигур, богинь или жриц, танцующих с воздетыми вверх руками (рис. 32). Эти и подобные им сцены показывают важность танца в структуре древнеегипетских ритуалов и празднеств.



Рис. 32. Сосуд с росписью, представляющей танцующих персонажей. Древний Египет. Середина IV тысячелетия до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей

Доказательства того, что древние египтяне ценили и любили музыку и танцы, содержит и древняя литература. Так, с эпохи древности сохранился литературный папирус, в котором представлены сатирические образы осла, льва, крокодила и обезьяны, которые играют на музыкальных инструментах.

Танец и музыка проникали во все социальные слои Древнего Египта. Музыканты и танцовщицы были неотъемлемой составляющей пиров и религиозных праздников (рис. 33). Обычно танцевальные группы нанимались для выступления на званых обедах, пирах, а также религиозных церемониях в храмах. Эти танцевальные группы, каков бы ни был их статус, включали танцоров, акробатов, музыкантов, певцов (рис. 34).



Рис. 33. Музыкантши. Фрагмент росписи с изображением пира. Гробница Рехмира в Фивах. Древний Египет. XVIII династия (XV в. до н.э.)



Рис. 34. Музыкантши. Фрагмент росписи гробницы Нахта в Фивах. Древний Египет. XVIII династия. Конец XV в. до н.э.

У богатых древних египтян жены, наложницы и рабыни, как правило, были обучены музыке и танцу. Вместе с тем исследователи полагают, что, начиная с эпохи Среднего царства (XXI-XVIII вв. до н.э.), среди танцовщиц появляется много нубиек (из Нубии, территории у южных границ царства), а также, очевидно, азиаток (что является следствием проникновения культур в силу разных причин, в том числе и военного проникновения в Египет).

Изобразительное искусство Египта эпохи Нового царства (XVI-XI вв. до н.э.)ставляет образы танцовщиц — стройных, грациозных, в достаточно открытых по стилю костюмах. Костюм танцовщицы, если она не танцевала

обнаженной, как правило, представлял собой короткую юбку, дополненную перекрещенными на груди полосками ткани, или длинное прозрачное одеяние. Он дополнялся украшениями, в частности воротником-ожерельем, серьгами, париком, с широкой лентой на лбу, на бедрах танцовщиц нередко был прикрепленный жемчужный пояс.

Возможно, в роли танцоров выступали и карлики. Известны свидетельства (в частности, скульптура, надписи) о высоком положении, ими занимаемом. При жизни они развлекали фараонов.

Исполнение танца часто сопровождалось возжиганием благовоний, размахиванием зелеными ветками (так отгонялись злые духи).

Народ выполнял свою трудную повседневную работу нередко под ритм песен, а развлекали его уличные танцовщицы. Обычно профессиональные танцовщицы и музыканты выступали на больших и малых общественных по значимости мероприятиях. Они также путешествовали от города к городу, от поселения к поселению, развлекая жителей. На праздниках активно участвовали и зрители: они пели и аплодировали в ритм звукам египетского оркестра.

Если суммировать известные данные относительно древнеегипетского танца, то можно сформулировать, выделить несколько его видов.

Прежде всего, это так называемый подвижный танец. Его также можно назвать кинетическим танцем, поскольку он исполнялся по ходу движения танцоров. Он предполагает умение создавать из беспорядочных, порой подсознательных, движений достаточно цельное танцевальное действие. Активным участником его являлась публика, которая хлопала и кричала в ритм танца.

Спортивный или акробатический танец исполнялся соло, в паре, трио и др. (рис. 35).

Следующим был танец-подражание. Согласно некоторым данным, древние египтяне в своих танцах подража-

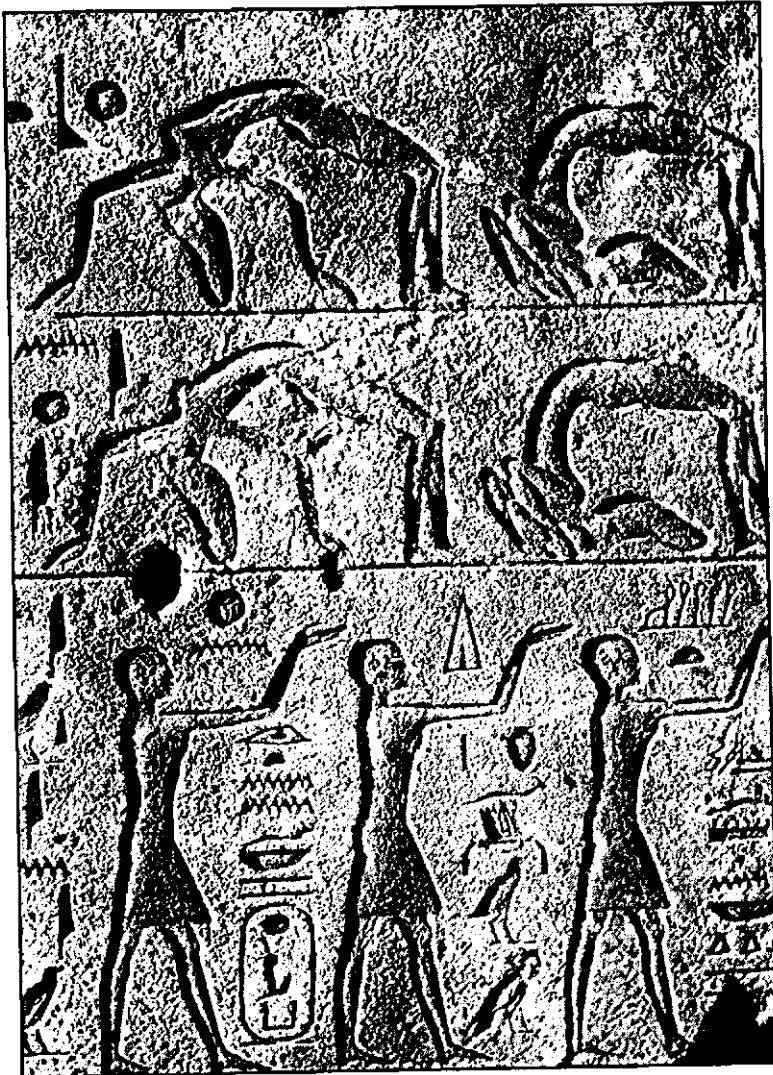


Рис. 35. Рельеф пилона храма в Карнаке. Древний Египет.  
XVIII династия. XV в. до н.э.

ли не только животным и птицам, но и явлениям природы, например, воспроизводили порывы ветра.

Профессиональные танцы были следующим видом древнеегипетской этнохореографии. К их числу могут быть отнесены военные танцы, которые исполнялись, очевидно, под звуки барабанов, удары оружия друг о друга. Известны изображения танцев музыкантов, которые танцевали во время игры на музыкальных инструментах. Характер выразительных средств танца зависел от инструмента, на котором музыкант-танцор играл.

Выделяются также мужские и женские танцы.

По количеству участников танцевальные действия, древнеегипетские танцы делились на групповые, парные, одиночные и др.

По их содержанию, направленности, согласно исследованиям специалистов, танцы Древнего Египта можно условно поделить также на религиозные и нерелигиозные.

Нерелигиозные танцы — это танцы, исполняемые на праздниках, на улице, в гаремах. К этой же группе можно отнести воинские и другие танцы, не связанные напрямую с религиозной обрядностью.

Религиозные танцы, напротив, обеспечивали и сопровождали ритуальную сторону жизни древних египтян. Так, особые танцовщицы (и плакальщицы) в венках из тростника обычно сопровождали похоронные процессии (рис. 36). Поэтому плакальщицы, изображения которых часты в искусстве Древнего Египта, также выступали в роли танцовщиц (рис. 37, 38). Были распространены религиозные танцы, связанные с культом Осириса, Исиды, священного быка Аписа и т.п.

В древнеегипетском танце, с точки зрения техники исполнения, руки, как правило, мягкие, плавные, открытые. Вместе с тем использовались также характерные отрывистые движения с зажатыми кулаками. Специфическая черта древнеегипетского танца — использование акробатики. Сохранившиеся изображения показывают, что танцоры на самом деле выполняли различные пируэты и



Рис. 36. Плакальщицы. Фрагмент росписи гробницы в Фивах.  
Древний Египет. XVIII династия. XV в. до н.э.

даже некоторые акробатические элементы. Так, на древнеегипетских рисунках, на росписях и рельефах гробниц и храмов многие танцовщицы изображены в спортивных позах, таких как колесо, стойка на кистях, мостик (см. рис. 35). Все это подтверждает, что танцоры изумляли своим мастерством — кручеными прыжками и причудливыми изгибами тел. Изучение изображений танцовщиц с точки зрения хореографии показывает, что древние художники в своих рисунках последовательно передавали основные хореографические позиции, что позволяет воспроизвести сами танцы.



Рис. 37. Плакальщицы. Рельеф из гробницы в Мемфисе. Древний Египет. Середина XIV в. до н.э.  
Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



Рис. 38.  
Плакальщица у катафалка.  
Фрагмент росписи гробницы Хеви в Фивах.  
Древний Египет. XVIII династия.  
Первая половина XIV в. до н.э.

Движения в древнеегипетских танцах получили название исходя из сути того, чему танцоры подражали. Такими движениями были, например, «выгон животного», «добыча золота», «удачный захват лодки» и др.

Примечательно, что на древнеегипетских изображениях исполнители танцев, мужчины и женщины, никогда не представлены вместе. Наиболее распространены изображения групп танцовщиц, выступающих в паре.

Несмотря на самодостаточность, Древний Египет испытывал и влияние извне (Эфиопии или Нубии, Судана, Палестины, Сирии). В эпоху Нового царства (около XV в. до н.э.) древние египтяне доставили ко двору баядерок (храмовых танцовщиц) из Индии, которые привнесли в египетский танец элегантность, гибкость, утонченность.

На обычных для Древнего Египта многочисленных религиозных и светских торжествах танцорам, певцам и музыкантам аккомпанировали четыре основных типа музыкальных инструментов. Прежде всего, это идиофоны (самозвучащие инструменты): трещотки, систры, тарелки, колокольчики. Такие инструменты наиболее типичны при исполнении религиозных культов, обрядов и церемоний. Мембранофоны (ударные с мембраной): особенно использовались на пирах, общественных сборах тамбурины, а в военных ритуалах и процессиях — барабаны. Были представлены аэрофоны (духовые) — флейты (флейта из тростника считается самой древней), двойные кларнеты и гобои, трубы, горны. Их использовали главным образом при исполнении военной музыки. Хордофоны (струнные) — это арфа (традиционная для Древнего Египта), лютня, лира (считается, что их принесли с собой завоеватели из Азии).

#### 4.2. Этнохореография Северной (арабской) Африки

Древнее наследие не исчезло полностью с приходом в средние века арабов, принесших вместе с завоеванием культуру и религию ислама. Поэтому современный культурный облик традиционной Северной Африки — это куль-

тура арабского мира. Вследствие этого многие проявления ее, в частности в области этнохореографии, отмеченные в связи с арабскими странами Передней Азии, характерны и для Северной арабской Африки.

Народные традиции Северной арабской Африки представлены культурами Египта и стран Магриба (арабское название направления на запад от Египта) — Тунис, Алжир, Мавритания, Марокко, Ливия.

Традиционное искусство народов Египта ассоциируется с различными театрализованными представлениями, включающими песни, танцы, празднества, религиозные обряды. Иными словами, разные элементы национального фольклора являются, как правило, необходимым дополнением к традиционному танцу. Без них невозможно восприятие искусства традиционным сознанием.

Утверждение национальных ценностей, принадлежности к арабо-мусульманскому миру в этнохореографии реализуется в распространенности целого ряда танцев, многие из которых имеют свои аналоги в танцевальной культуре арабских народов Передней Азии.

Египет считается родиной так называемого «танца живота», который также называют «восточный танец», по-арабски — «раке эль шарки». В его современном виде танец является частью традиционной культуры народов Северной арабской Африки и Передней Азии.

О происхождении «танца живота» («раке эль шарки») высказывались разные теории. Так, есть мнение, что танец живота состоит в родстве с восточным трансным ритуалом «гедра» («гэдра», «гуэдра»), представляющим собой многочасовой «танец благословения», основанный на простых движениях и ритмах, таких как стук сердца, шаги, хлопки в ладоши (см. далее Марокко).

По другой версии, в основе танца живота лежит древний танцевальный обряд зар или стамбли, до сих пор имеющий место в традиционной культуре Сомали, Эфиопии и Египта. Он исполнялся для так называемого

«изгнания беса» из одержимого. В роли одержимого выступает тот, кто исполняет танец, т.е., женщина.

Считается, что этот танец связан и с обрядом деторождения, был своего рода гимнастикой для рожениц.

Первоначально танец исполнялся во время различного рода закрытых семейных праздников. Поэтому чужим людям, а тем более чужеземцам, он не был известен. И только в XIX в., когда началась европейская колонизация, а с ней и активное проникновение европейцев, танец постепенно начинают исполнять и для них как развлечение.

Профессиональных танцовщиц называли «открытыми», поскольку они демонстрировали свое искусство на улицах и площадях, на свадьбах и праздниках. В арабских странах, включая Египет, «открытые танцовщицы» имели скверную репутацию, поскольку зарабатывали себе на хлеб и как куртизанки. Такие танцовщицы вместе с музыкантами, им аккомпанирующими, обычно принадлежали к одной семье.

Как бы то ни было, европейцам, в частности французским хореографам, танец пришелся по вкусу. Они несколько изменили его, сделали более сложным и динамичным и превратили в элемент шоу. Так у европейцев появилось новое развлечение, восточный танец, отчасти сменивший канкан, до этого повсеместно распространенный в клубах.

По-другому этот восточный танец также называется «белли-дансе» («танец белли»), т.е. танец той части тела, которая находится от пупка до бедра. Возможно, что название этого вида танца происходит от «беллад», что означает в переводе с арабского «родина», «родные места»; также его называют «шааби».

Танец имел в Египте повсеместное распространение. Обычно его исполняли женщины в доме для подруг. С точки зрения техники исполнения в основном это были движения бедер, движения же рук были довольно просты и бессистемны. Танцевали босиком. Традиционная одежда для танца — белая галобей (одежда типа широкой рубахи) с платком на бедрах и платком на голове.

Таким оказался путь народного арабского танца. Кстати, в Турции, которая не является арабской страной, подобный танец исполняется не под турецкую, а под арабскую музыку. Кроме того, есть мнение, что «танец живота» был несколько дополнен турками: наряду с египетскими движениями тазом, бедрами, верхней частью тела и рук добавилась роль живота.

Однако очень важно и следующее. До первой четверти XX в. отсутствовало понятие арабского танца. Это не значит, что танцев не было — были и танцы, и танцовщицы, но они танцевали только на свадьбах на женской половине. После некоторых политических изменений в Египте страна открылась миру, а вместе с ней и танец. Правда, танец при этом несколько изменил природу. Теперь он стал определенно танцем обольщения мужчин, привлечения их внимания к себе, хотя при этом нельзя было переходить границы приличия. Жест получил символику. Выделяется несколько наиболее важных жестов для разных ситуаций. Так, два сомкнутых пальца (ими прикасаются к губам, ушам, сердцу) означают любовь. Очень важно выражение глаз: традиционно женщины Востока закрывали лицо, оставляя только глаза, и от их выражения, внутренней силы, передаваемой ими (страсть, нежность, ласка и т.п.), также можно судить о содержании танца и таланте исполнительницы. Взгляд, означающий скромность, направлен на ноги мужчины: считалось, что нельзя смотреть прямо в глаза мужчины (кроме своего мужа) и т.п.

Танец живота имеет несколько стилей исполнения — египетский, ливийский, тунисский, персидский и даже греческий.

Профессионалы выделяют в основном два — шавази и баллад.

В настоящее время танец живота исполняют как женщины, так и мужчины (с тем же смыслом танца — привлечь внимание противоположного пола).

Сейчас восточный танец (танец живота) широко популярен во всем мире. Еще в 1893 г. американец Сол Блум

привез вариант восточного танца в Северную Америку, назвав его «танцем живота». Он сумел привлечь внимание публики, шокировав непривычной для нравов того времени традицией исполнения танца — полуобнаженное тело, откровенные жесты. Но именно это и обеспечило в дальнейшем популярность восточного танца.

Египетские танцы различаются по ритму, характеру используемого танцевального реквизита.

Так, интересен танец стиля «саиди» (от названия исторической области Верхнего, т.е., южного, Египта; так называется все, что имеет отношение к этой исторической области). Здешние мужчины, пастухи и воины, носили с собой длинные бамбуковые палки, «асая», которые использовали, в том числе, и как оружие. Мужчины этой области Египта весьма колоритны. Если верить некоторым сообщениям, они любят выращивать очень длинные усы. Существует даже поговорка: самый достойный мужчина на свои усы может посадить орла. Исторически здесь сложился мужской танец под названием «тахтиб», в котором имитировались сражения на палках.

От этих колоритных мужчин не отстали и женщины. Они также танцуют с тростью, но танец у них более женственный, энергичный, игривый (так называемый «раке эль асая» — «танец с тростью»).

В древности одним из важных регионов Египта была так называемая Нубия (часть ее в древности простиралась и до областей, где сейчас находятся современные Эфиопия и Судан). Она располагалась на юге, в Асуане, одной из наиболее интересных областей Египта. Более темное (близкое по цвету кожи к негроидам) население, живущее в Нубии, отличается веселым нравом, любовью к танцам, ритму. Их отличает также пристрастие к групповым и массовым танцам.

Действительно, так называемый нубийский танец — это, прежде всего, групповой танец. В основе техники его исполнения — движения бедер, а также рук. В основном

танцуют под быстрый ритм, напоминающий ритм халиджи. Основное инструментальное сопровождение осуществляют ударные — бубен (он называется доф) и тарелки из тростника (хус).

На стыке Египта и Ливии, у границ с пустыней Сахарой в городе, носящем название Сива, живут бедуины. Они отличаются от египтян, говорящих на арабском, своим особым языком (берберским). Имеют они и свою особую традиционную культуру, частью которой является танец. Танец, который называется сива, основан на использовании движения бедер. Он сохраняется в настоящее время профессиональными танцорами. Традиционная одежда этого стиля — галобя до колен, шаровары, платок на голову, закрывающий половину лица. Танцовщице важно почувствовать платок не только как элемент костюма, но и своего рода часть тела. Женщины также любят использовать много украшений для рук.

Еще один бедуинский стиль танца — хагала (от слова, в переводе означающего «подпрыгивать»). Этот энергичный танец, также основанный на использовании движения бедер, дополняется хлопками в ладоши, а у мужчин также и прыжками. В этом отношении мужской вариант хагалы напоминает дабку. Традиционный костюм, используемый танцорами, — это платье и юбка с множеством воланов.

Своеобразием культуры отличается египетская Александрия. Считается, что современная Александрия — это скорее средиземноморский, нежели арабский город. Возможно, это влияние исторической судьбы города, связанного с именем знаменитого Александра Македонского (по-арабски звучит как Искандер). Типичный для этих мест танец «эскандарани» отличается зажигательным, игривым характером. Традиционный костюм для танца — платье и накидка (мелайя, часть национальной одежды женщин).

В Египте есть также весьма необычный танец «шамадан» («раке эль шамадан») — танец с канделябрами, который



исполняют прежде всего на свадьбах. Танцовщица несет на голове большой канделябр с зажженными свечами, как бы освещая таким образом путь молодым в счастливую жизнь. Танцовщице необходимо, танцуя с канделябром, тем не менее, включить в танец движение бедер, груди, мягкий шаг. Талантливые танцовщицы демонстрируют при этом потрясающую технику владения телом. Костюм этого танца составляют шаровары и длинное платье с обтягивающим верхом и широким низом (или может быть популярный ныне топ).

К стилю найма акеф относятся танцы египетских цыган (их называют гавейзи, и живут они в южном Египте). Их танцевальный стиль заметно отличается от охарактеризованного выше стиля саиди. Традиционный инструмент, используемый ими, — цимбалы. Интерес к танцам проявили европейцы, работавшие в Египте в XIX в. и искавшие развлечений. Однако местные египетские власти посчитали нравы, ассоциировавшиеся с гавейзи, не вполне согласующимися с исламскими принципами, и в 1834 г. они были изгнаны из Каира в Саиди, в г. Йена на юг Египта. Впрочем, уже через несколько лет в Египет перебрались мужчины-танцоры, изгнанные из Турции султаном Махмудом, и восполнили, таким образом, потребность европейцев в восточном танце. Примечательно, что европейские зрители не сразу понимали, что перед ними не женщины, а юноши.

Особое место среди египетских музыкальных инструментов, сопровождающих танцы, занимает арабский барабан, табла. Известно до девяти различных ритмов таблы. Баран звучит на улице, базаре, свадьбе и т.д. Не случайно табла считается сердцем восточной музыки и танцев.

Этнохореографическая культура таких стран Магриба, как Алжир, Марокко и Мавритания, во многом сходны.

В Алжире, где восточный «танец живота» запрещался французскими колониальными властями по моральным соображениям как неприличный, он тем не менее сохранился. В городах района Атласа он исполнялся до девяти

вечера молодыми девушками, чаще из бедных семей, подобным образом зарабатывающими себе и своей семье на жизнь. Вместе с тем европейцы, не отягощенные заботами о нравственности, находили этот танец благородным, имеющим художественную ценность, несмотря на несомненную эротичность.

Марокко, как и другие страны Востока, богат разнообразным фольклором, обычаями, традициями. Среди традиций этой страны велико значение народного танца.

Один из интересных, необычных фольклорных танцев Марокко, как и в Египте, называется гедра. Это особый, с древними корнями танец, исполняемый под музыку, вводящую исполнителя в состояние транса. Родиной танца считается юго-западная пустынная область Марокко. Свое название он получил от названия барабана, которое в переводе означает «горшок». Этот барабан своеобразен — его делали из обычного кухонного горшка, который сверху был обтянут козлиной кожей. Считается, что в данном типе музыкального ударного инструмента отразились как традиции Ближнего Востока, так и собственно Африки. Во время исполнения танца гедра используется только этот инструмент, а также пение и хлопки зрителей. Во время исполнения танца постоянный, монотонный ритм, этот король африканской и арабской музыки, приобретает характер гипнотического ритма.

Танец является центральной частью ритуала, посвященного богу и имеющего также целью благословение друзей, семьи, общества. Некоторые специалисты полагают, что танец гедра имел магическое содержание, поскольку своим завораживающим ритмом способен привлечь мужчину, находящегося далеко от места исполнения танца.

Танец описан весьма подробно, как с точки зрения техники исполнения, так и отчасти мистического содержания. Танец построен на смене эмоций, диалектике противоположностей. Вначале женщина, исполняющая танец, своей специфической позой олицетворяет темные, хаоти-

ческие, космические, безличные, лишённые какой-либо формы силы. Затем она подключает к исполнению ритм, который постепенно становится бурным, как бы символизируя становление космической, вселенской гармонии. Движения рук и тела выражают страсть, драму, красоту, радость, горе — весь возможный набор человеческих эмоций. Танец заканчивается возвращением в исходную ситуацию.

Женщина исполняет гедру одна в кругу. Сначала она стоит на коленях, полностью покрытая черной вуалью. Постепенно руки танцовщицы начинают как бы разрывать мрак хаоса, появляясь из-под черной вуали. Двигаются руки танцовщицы, ее пальцы. Постепенно женщина начинает танцевать все быстрее, двигаясь из стороны в сторону. Она движется волнообразно, вращается, наклоняется вперед, изгибает спину таким образом, что касается головой земли. В какой-то момент вуаль спадает, и зрители могут видеть лицо танцовщицы, но глаза ее закрыты. В самый кульминационный момент ритм обрывается, и женщина падает в изнеможении на землю. На какое-то время наступает полная тишина, которая сменяется танцем новой танцовщицы.

Важнейший элемент этого танца — традиционный костюм, он совершенно не похож на костюм танца живота. Используемая в гедре вуаль представляет собой очень большой кусок ткани, который крепится спереди на двух булавках с длинной, свисающей с них цепочкой. Специальный головной убор украшен ракушками и бахромой ручной работы. В волосы танцовщицы вплетаются ленты, чтобы удерживать головной убор, сделанный из декоративной проволоки. Костюм скрывал все части тела, кроме рук, чем концентрировал внимание на них.

Другой подобный марокканский (первоначально мистический) танец зар служил для умиротворения духов или изгнания нечистой силы.

Среди марокканских традиционных танцев следует назвать и женский танец шикхат. Первоначально он обычно

исполнялся на свадебных церемониях (для женщин). Позднее из своего рода обрядового танца (связанного в данном случае со свадебным церемониалом) он трансформировался таким образом, что мог исполняться женщинами и в связи с другими социально важными событиями.

Танцы очень популярны и сейчас, особенно в сельской местности (праздник урожая, свадьбы, религиозные праздники).

Надо иметь в виду, что музыка Марокко, сопровождающая, в том числе, и традиционный танец, существует в нескольких видах: арабская, берберская и классическая.

Своеобразны история и судьба классической марокканской музыки, которая носит название андалузской и является результатом арабского завоевания Испании в средние века. Она сложилась в Испании, в исторической области Андалузия (Андалусия) в X-XV в. После ухода арабов из Испании, их возвращения в Африку они принесли с собой арабизированные мелодии Андалузии, ставшие для Марокко примером национальной классической музыки. В состав оркестра обычно входит таг (разновидность тамбурина) или дарбуг (дарбаг, глиняный воронкообразный тамбурин) и три вида струнных инструментов: ребаб (главный инструмент), кеманча (сейчас часто заменяется европейской скрипкой) и флейта (оуд). Андалузская музыка — это не только собственно музыка, но и текст, который исполняется на манер классической арабской поэзии.

Национальные оркестры сопровождают не только этнические танцы, но они обычны на свадьбах, похоронах, обрядах обрезания и т.п.

Арабская и берберская музыка являются собственно этнической музыкой Марокко. Берберская музыка, даже сильнее чем арабская, привязана как к танцу, так и к тексту. Она имеет региональные особенности. Ритм создают перкуссионные инструменты, барабаны и тамбурины, а мелодию ведет флейта или однострунный ребаб.

Традиционные берберские и арабские танцы сохраняются в различных областях Марокко в местных региональных формах. Большинство публичных танцевальных выступлений сопровождается музыкой и посещается всеми жителями окрестностей.

В Тунисе, как североафриканской стране, также популярны элементы этнохореографии, отмеченной выше. Однако, как и в целом в Африке, здесь сохранились некоторые архаические обычаи.

Одним из древних институтов традиционных обществ являлись так называемые тайные союзы (мужские и женские). По мнению ученых, они были отражением эпохи смены материнского рода на отцовский. Сопровождаемые специфическими обрядами, союзы имели и свои ритуальные танцы. Все это более типично для стран Африки южнее Сахары, но следы, отголоски этого явления были известны и в Северной Африке.

Это касается, например, так называемых девичьих ритуальных боев, сражений-игр, когда-то составлявших часть того института, который назывался женским тайным союзом.

Древнейшее сообщение о сражении-игре, включающее элементы танца, в Африке мы находим, в частности, в «Ливийском логосе» Геродота. Геродот пишет, что ежегодно на празднике богини озера Тритонида, где жили берберские племена мах лиев и авсеев, девушки, разделившись на две партии, сражаются друг с другом камнями и палками, причем нередко девушки умирают от ран. Самую храбрую из них с триумфом возили вокруг озера на колеснице. Все это сопровождалось особыми танцевальными движениями и жестами.

Обычай девичьих боев, хотя и в несколько видоизмененном виде, сохранился до наших дней и в Ливии, в оазисе Гат у берберов. Здесь находилась солончаковая равнина, куда приходили девушки собирать соль. Собранную соль старухи продавали на базаре, но каждая девушка оставляла

себе по куску соли и хранила весь год: считалось, что эта соль, растворенная в воде, приобретала целебные свойства.

Это занятие освящалось особым ритуалом, игрой-сражением девушек. При исполнении этого женского обрядового боя (сражения-игры), девушки делились на две группы, каждую из которых возглавляли старухи — одна с красным знаменем (знамя войны), а рядом с ней другая, в белой маске из глины (с блюдом на голове), кстати, лающая по-собачьи. Каждая из двух групп также имела своего кузнеца (принадлежащего к низшей ремесленной касте), бьющего в барабан.

Собрав достаточно соли и вооружившись палками, вырезанными из лимонного дерева (тибарит), на которых красными, черными и белыми красками был нарисован специфический орнамент, состоящий из ломаных линий, девушки начинали воинственный танец, называемый инкутид. Обе группы во главе со старухами сближались и становились друг против друга. Девушки скандировали особую песню и ударяли в землю босыми ногами (два раза одной ногой, один раз другой, затем ногу меняли). Они били друг друга коленями, задевали палками, скрещивая и разводя руки перед грудью. Эти жесты девушки сопровождали восклицаниями и попытками отобрать красное знамя друг у друга.

Похожие сражения-игры, но между группами юношей, известны у некоторых народов Юго-Восточной Африки. Более того, такие ритуальные побоища на ежегодном празднике в честь Осириса в Египте описаны еще Геродотом. Но у берберов, как уже отмечалось, ритуальные сражения устраивали девушки.

Для современных жителей Ливии также типична общеарабская дабка. Это зажигательный фольклорный, преимущественно мужской танец.

В Северной (арабской) Африке еще с XIX в. были широко известны бродячие комедианты, своего рода скомоорохи, которых называли мухабиззинами. Они давали представления чаще всего на базарных площадях. Это были

фарсы с буффонадой, потасовками, музыкой, песнями и, конечно, танцами.

### 4.3. Северо-Восточная Африка и Судан

В этом историко-культурном регионе Африки расположены Эфиопия, Сомали, Судан (частично), характеризующиеся сильным влиянием мусульманской духовной культуры (Сомали, Судан) и христианства (Эфиопия), что соответственно сказалось на этнохореографии.

Судан — это историческая область южнее Сахары, а не только одноименная страна. Он включает территории близкие по культуре стран. Эта территория с запада на восток протянулась от Атлантического океана до Эфиопского нагорья. С точки зрения климатической, природно-географической она представляет собой переходную зону от тропических пустынь Сахары к экваториальным лесам побережья Гвинейского залива и впадины Конго. Собственно Судан — это государство, почти половину населения которого составляют суданские арабы. Кроме этого, есть нубийцы и представители других народов. Две трети населения — верующие мусульмане, что сказывается как на культуре в целом, так и на традиционной хореографии.

Сомали по этнической структуре близко Эфиопии, хотя, как уже отмечалось, в отличие от нее, является мусульманской страной.

Большинство населения Эфиопии относится по языку к семито-хамитской (афразийской) языковой семье и представлено такими народами, как амхаре, тигре, тиграе, кафа, сомали и др.

Замечательное танцевально-музыкальное искусство Эфиопии достойно тщательного изучения.

Что касается собственно этнохореографии, то в танцах народов Эфиопии много общих черт, хотя есть и местные особенности.

Так, своеобразны и реалистичны движения трудовых плясок эфиопов, отражающих многие процессы труда —

обработка полей, сбор урожая, прядение приготовление пищи и т.п.

Во время праздников в Эфиопии обычно исполняются и другие различные танцы — военные, героические, лирические и др.

Эфиопские пляски представляют собой нечто среднее между быстрыми, темпераментными, полными огня танцами народов Тропической Африки и отличающейся более плавными движениями этнохореографией Передней Азии и Северной Африки.

Эфиопия издавна славится своими бродячими певцами — азмари. Они обычно аккомпанируют себе на мэсэнко (однострунная виола), кыраре (шестиструнная лира) и бэгэнэ (десяти-двенадцатиструнная лира).

Как уже отмечалось, Северо-Восточная Африка является областью, где существовало и существует взаимодействие культур. В Эфиопии этот процесс начинался еще в далекой древности и продолжается до наших дней. Это было место, где встретились древнеегипетская (Нубия), эллинистическая, византийская, арабская, а в новое время и европейская культуры.

В частности, широко известен факт сильного эллинистического влияния в Эфиопии. Это проявлялось в отголосках греческой театрально-зрелищной традиции, явно присутствующей в эфиопской этнохореографии. Что касается древнеегипетской традиции, то она выражалась в том, что храмы определенных богов, кроме многочисленного штата жрецов, имели музыкантов, танцовщиц.

На территории Нубии, когда-то бывшей частью современной Эфиопии, существовало древнее царство, называвшееся Мероэ (сер. VI в. до н. э. — IV в. н.э.). В храмовом искусстве этого государства к III в. н.э. появляются оригинальные черты, отличающие его от древнеегипетского. Это касается и такой части народного искусства, как этническая хореография.

До христианизации страны языком богослужения в царстве Мероэ в V-VI вв. был мероитский язык, извест-

ный, впрочем, лишь правящей элите. В храмах Мероитского царства разворачивались мистериальные (религиозные) действия, в которых участвовали кроме чтецов (читавших сакральный текст) музыканты, певцы, танцовщицы и танцовщики. В регулярно проводившихся мистериях, обрядово-ритуальных плясках участвовали также и знатные люди. Известно, что сам царь Мероэ периодически исполнял священную пляску в храмах бога Амона в городах Напате и Мероэ — двух столицах своего царства. Согласно верованиям, предполагалось, что боги, представленные здесь же скульптурными изображениями, являются зрителями обряда. Это одно из подтверждений того, что в традиционных обществах, в том числе и африканских, не было жесткого разделения на зрителей и исполнителей.

В средние века в Нубии укрепилось христианство (например, в Кордофоне, Дарфуре, ныне входящих в состав Судана и др.), языком богослужения которого был греческий. Однако уже к XIV в. началась «африканизация» христианства. В результате, хотя число храмов и не увеличивалось, количество верующих значительно возросло.

Исследователи полагают, что обрядово-театральные, христианские мистерии при этом переместились из храмов на улицы и площади, окружавшие церковь.

Правда, на территории современного Судана, часть которого входила в состав Нубии, христианство не получило распространения, в отличие от Эфиопии. В Эфиопии христианство не только укрепилось, но и приобрело своеобразные черты, отличающие его от остального христианского мира (так называемое монофизитство — направление в христианстве, основывающееся на идее божественной природы Христа, в отличие от представления о нём, как о боге и человеке, характерном, например, для православия).

С точки зрения ритуально-обрядовой, монофизитство Эфиопии характеризуют красочные, в большой мере карнавальные, шествия, сопровождавшиеся разнообразным

пением, игрой на музыкальных инструментах и, конечно, плясками. Основу подобного шествия составляет дэбтера — это группа, исполнявшая роль хора. Группа состояла из книжников-чтецов священного текста, певцов, танцоров. Члены дэбтеры используют барабаны, которые называются кэберо, потрясают систрами (погремушками). Участники религиозного обряда ударяют о землю посохами, хлопают в ладоши, притопывают ногами и, выстроившись лицом друг к другу в два ряда, исполняют несложный танец.

Использование подобных театрально-танцевальных форм было связано не только с христианством монофизитского толка, но и с культом эфиопского императора, называвшегося нагаши (негус). При этом следует подчеркнуть, что почитание нагаши имело место не только в средневековой Эфиопии, но и в новое и новейшее время истории этого государства (вплоть до падения монархии).

По свидетельствам различных источников, появление императора всегда сопровождалось особым церемониалом, где пляска (и свиты, и присутствующих священников) была обязательным элементом. Так, по данным одного из исторических письменных источников XVII в., описавших подобное танцевально-обрядовое действие, духовенство, знатные женщины приветствовали императора Иясу I пением и несложной в хореографическом отношении пляской (сопровождаемой размахиванием ветвей оливы).

Литургия (богослужение) в монофизитской церкви Эфиопии также сопровождалась, кроме всего прочего, и древними, языческими по истокам военными плясками. Эти военные пляски когда-то были связаны с обрядами инициации (посвящения) или с другими отголосками языческих традиций и обрядов. Теперь же, в христианском обряде, они использовались, опираясь на сюжеты Библии, например, для воспроизведения сцен распятия Христа.

Кроме того, во время важных событий (прибытие императора, военная победа и др.) литургия, военные пляски, стрельба из ружей, эротические песни и шествия —

все сливалось в праздничном карнавальном действе. Вместе это напоминает сцену из Ветхого Завета, когда царь Давид и народ танцевали вокруг ковчега (2 Книга Царств, глава 6, стихи 5, 15, 16).

Неудивительно, что и другие различные торжественные моменты в жизни жителей Эфиопии, в большей или меньшей степени, повторяли отмеченное выше. Это было, например, во время праздника по случаю окончания сезона дождей (новый год). Он соответствовал христианскому празднику Крестовоздвижения (конец сентября) и назывался Маскаль («Крест»). Смысл названия вполне прозрачный — накануне расцветали желтые цветы кустарника, называемого маскаль. В старину этот праздник открывал сезон вооруженных нападений на соседей, полудня, торговых экспедиций, поэтому в празднике заметна военная составляющая. В настоящее время военный элемент в карнавальном комплексе Маскаля столь явно не присутствует, однако ночное торжество носит подчеркнута мужской характер (женщин почти не видно). Ночью по всей Эфиопии звучат военные песни, исполняются пляски с шестами (символизирующими копья, дротики), а мужчины мечут в огромный костер, как дротики, зажженные шесты.

Важнейшими и неизменными элементами такого зрелища были воинственные сольные выступления, определяемые исследователями этой традиции как фахр и военный танец-игра (в науке известны под названием фантазия).

Фахр — это произносимое воином самовосхваление с перечислением его боевых заслуг. Оно сопровождается определенными каноническими выражениями, жестами, мимикой, изображающими сражение с врагом. Фахр обычно произносится на пиру или после него.

Впрочем, музыкальный и танцевальный элементы в фахре занимают подчиненное положение по сравнению с литературным текстом.

В отличие от фахра, в фантазии танец, жест, мимика составляют основу. По сути, это музыкально-танцевальные сюиты, изображающие сражения. Они неоднократно описывались в XIX - XX вв. русскими и европейскими путешественниками по Восточной Эфиопии и Сомали.

Так, отмечалось, что у сомалийского племени исса исполнялась такая фантазия — танец-игра. Во время его танцоры изображали победу одного воина и поражение другого. Танцевальные движения несложные — под торжественную военную песню мужчины в такт подскакивали сразу обеими выпрямленными ногами и топали о землю всей подошвой. Иногда участие в сюите-фантазии принимали и женщины: образовав отдельный круг, они приплясывали, хлопали в ладоши, издавая при этом оглушительное высокое тремоло. Зрителями фантазии являлись женщины и дети.

Традиции исполнения фантазий, сходные с сомалийскими, известны в Эфиопии у народа волята и других этнических групп.

Примечательно, что при этом ощущение себя воином у данных народов реализовывалось в специфической форме, где присутствовала своего рода театральность поведения даже в бою, который дополнялся особым боевым танцем, исполняемым перед врагами. В качестве примера для сравнения можно привести этнохореографию горного народа мажи севера-востока Африки (юго-запад Эфиопии): молодые воины, нападая на противника, исполняли замысловатые движения телом и копьём.

В Эфиопии существовали многочисленные категории населения (ритуально нечистые), которые не допускались внутрь церкви. Они не участвовали в таинствах богослужения, но принимали самое живое участие в карнавально-церковных празднествах и ритуальных танцах, которыми богата традиция народов Эфиопии.

Наряду с монофизитским христианством, в Северо-Восточной Африке были издавна распространены различные синкретические религии, т.е., сочетавшие, так или иначе,

разные верования. Литургия этих культов и верований также представляла собой, главным образом, синтезированные театрализованные зрелища, частью которых были традиционные танцы.

Важнейшей частью социальной и религиозной жизни многих традиционных обществ были тайные мужские и женские союзы. Были они и в Северо-Восточной Африке, где встречаются, например, ассоциации половозрастных групп девушек. Они напоминают традиционные женские союзы, весьма характерные для Западной и Центральной Африки.

Например, союз Мвеят у гураре Эфиопии устраивал инициации (обряды посвящения) и пляски, как их часть, при участии барабанщиков-танцоров из касты кузнецов.

У достаточно многочисленных мусульман Северо-Восточной Африки имелись также сакрализованные зрелища. Исследователи полагают, что таковыми можно считать действия, во время которых имело место исполнение духовных поэм членами суфийских братств (зикр) или орденов. Имеются в виду братства Ансарий в Судане, Салахийя в Сомали и др. Исполнение суфийских поэм — часть общей народной театрализованной культуры араб-исламского мира. В них находит отражение уже охарактеризованная нами в связи с этнохореографией Передней Азии идеология суфизма.

Элементом сакрализованных зрелищ были также сражения-игры юношей (на копьях, палках, бичах), которые широко распространены в Северо-Восточной Африке у народов Южного Судана, южной и западной Эфиопии (а также в северной Уганде и других странах). Юноши упражнялись в военном деле, тем самым готовясь к битвам. Как ни странно, подобные сражения-игры, в одном случае, были приурочены к началу или окончанию сезона дождей, в другом — к празднику инициации (посвящения), что более логично. Сражения, игры также часто сопровождали магические обряды вызывания дождя и зажение священного огня.

Сомалийцы в праздники и часы отдыха устраивали массовые танцы с пением. Кроме того, поводом для праздника с танцами было окончание сбора урожая, рождение сына, окот верблюдицы (что для сомалийцев-скотоводов очень важно) и др. Танцы они сопровождают хлопками в ладоши, притопыванием, стуком двух дощечек одна о другую. Танцуют и под бой барабана (он называется дурбан), звуки бубна, а также извлекаемые из морской раковины.

Своеобразны и танцы народов фулани, схожие с танцами кочевников туарегов, показывающих на праздниках танцевальные игры и скачки.

В странах Северо-Восточной Африки окончание больших муссонных дождей и наступление сухого сезона считается началом нового солнечного года. Этот момент отмечается особым праздником огня, составной частью которого были новогодние костры, карнавальные игрища опять-таки с элементами военных ритуалов.

Так, в Сомали этот новогодний праздник отмечается в сентябре. Примечательно, что, согласно традиции, наступление сухого сезона служило знаком того, что создавались благоприятные условия для военных действий. Поэтому новогодний праздник был также сигналом к очередному набегу на соседей, а зажигаемый в новогоднюю ночь костер ассоциировался с пламенем войны. Во время самого праздника в первую ночь нового года перед каждым домом сомалийцы зажигают костер, и глава семейства, вооружившись копьем и щитом, начинал пляску у костра, перепрыгивая через него и время от времени вводя копьё в пламя. Этот танец служил сигналом к началу многодневного пиршества, сопровождаемого другими плясками. Во время этих театрализованных действий молодые воины в полном вооружении шествуют (или маршируют) от одной деревни к другой, исполняя пляски и особые песни.

Фантазии, театрализованные музыкально-танцевальные представления, напоминающие эфиопские, исполнялись

в Сомали всего несколько десятилетий назад. Исследователи отмечают, что они часто были связаны и с реальными историческими событиями, только отраженными средствами народной хореографии. Но обычно в танце, а также песне, его сопровождающей, был заключен военный сюжет. Это характерно, прежде всего, для сомалийцев, ведущих кочевой образ жизни: именно в среде кочевников-скотоводов в прошлом были наиболее частыми столкновения с соседями (борьба за лучшие пастбища и водные источники).

Примером подобного, военного и по своему происхождению, и по содержанию танца, является «Бахле». Танец назван именем одного из предводителей местных воинственных племен. Кочевники часто совершали набеги на своих соседей, поэтому центральной частью «Бахле» и других подобных музыкально-танцевальных композиций (фантазий) были именно военные пляски. Их исполняли на круглой площадке, образованной зрителями, обступившими исполнителей. Во время исполнения фантазии в середину круга поочередно выходили двое мужчин и начинали танцевать — притопывать и кружиться, всё убыстряя темп. Также поочередно в круг входили молодые девушки в ярких национальных одеждах и тоже начинали кружиться. Этот танец, сопровождаемый к тому же монотонным пением зрителей, длился непрерывно, менялись только исполнители. Зрители принимали участие в фантазии и в других формах — неожиданными выкриками и хлопками они подбадривали участвующих в танце. В то время как женщины лишь грациозно кружились в центре круга, танцоры-мужчины менялись редко, отдавая всего себя танцу. Считалось, чем дольше мужчина находился на танцевальной площадке, тем больше это делало ему честь. Это был своеобразный сомалийский перепляс, который неопытному танцору нелегко было выдержать. Поэтому чем продолжительнее был танец, тем сильнее проявлялся темперамент как его исполнителей так и зрителей. Даже для неискушенного зрителя в этом

танце чувствовалось что-то воинственное и напористое. Он и возник сначала как танец воинов, ибо требовал не только умения, но и силы, выносливости, ловкости. Подобные танцы продолжались обычно до глубокой ночи.

Со второй половины XX в. фаخر и фантазии становятся концертными номерами в выступлениях профессиональных и полупрофессиональных ансамблей.

В танцевальной культуре Северо-Восточной Африки и Судана есть черты, которые делают эти районы органичной частью Тропической Африки. И эта черта — ритм.

Особенно ярко черты, близкие этнохореографии Тропической Африки, выражены в танце Судана. Действительно, наряду с отличающимися прихотливостью хороводами, танцами арабских скотоводов-наездников (например, это характерно для племени тааиша) бытуют и ритмические танцы (например, у сура), где мужчины во время танца демонстрируют, показывают удаль, ловкость в особых богатых ритмами плясках, неожиданных по технике исполнения, полных динамики и виртуозности.

Наиболее устойчивые ритмы сопутствуют пляскам групп народностей Центрального Судана: сонгай, багирми, канури и т.п., где острота движений и импульс барабана выполнены очень ярко.

В танцах Эфиопии также есть пляски, сходные по форме и содержанию с танцами Тропической Африки. Таким является, например, мужской военный танец, называемый хота. Он исполняется народом оромо, живущим в провинции Волло. Танец исполняется с копьями или палками под аккомпанемент барабана и в сопровождении хора. Хотя интересен тем, что, имея четырехчастную форму, позволяет танцорам реализоваться в полной мере. Это и монотонный хоровод, и сольные выступления, и сильно ритмизированный пляс, и даже танцевальная борьба. Ходом всего танца руководит специальный заводила-запевала, который, кстати, является неизменным персонажем многих зрелищ Тропической Африки.



Есть в Судане пляски шаманов, заклинателей животных, ритуалы переходных обрядов (обрядов инициации), охотничьи пляски. Так, у народа шеллук в южном Судане во время исполнения охотничьей пляски танцоры облачаются в костюмы из шкур диких животных, водружают на голову уборы и надевают украшения, которые так характерны для танцевальных традиций Тропической Африки. Мелодическое своеобразие суданским танцам придавало также сопровождение струнных инструментов (рис. 39).

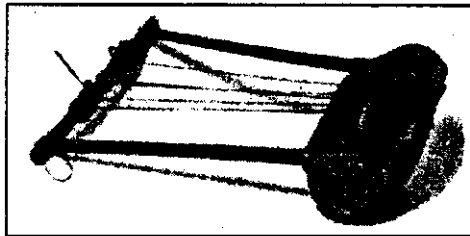


Рис. 39. Струнный инструмент. Дерево, кожа. Судан. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Санкт-Петербург

#### 4.4. Этнохореографическая культура Африки (южнее Сахары)

Африка южнее Сахары традиционно разделяется на следующие историко-культурные и этнографические регионы: Западная и Восточная Тропическая, Центральная, Южная Африка и Мадагаскар.

Этнолингвистический состав населения этой части Африки необычайно сложен. В отличие от сравнительно однородного по языку севера и отчасти северо-востока Африки, остальная часть континента представляет собой чрезвычайно мозаичную языковую картину. Народы, составляющие ее, по численности разные, но наиболее крупные из них — это банту (среди них выделяются такие народы, как суахили, хауса, фульбе, йоруба и др.). В некоторых странах банту составляют подавляющее большинство

ство: например, в Мозамбике, Замбии, Ботсване, Малави — это почти 100% населения. Сюда же могут быть отнесены Зимбабве, Ангола и некоторые другие страны. В Намибии выделяется девять основных этнических групп, среди которых половина, тем не менее, это банту. О других народах мы скажем ниже в связи с анализом конкретных примеров этнохореографии этой части Африки.

Есть здесь и народы, отличные по некоторым антропологическим признакам от основного африканского негроидного населения. Например, отличающиеся низкорослостью бушмены и пигмеи, живущие в Центральной и Южной Африке.

Как уже отмечалось, на специфику культурной, в том числе и этнохореографической, традиции оказывает характер основных занятий народов. Традиционные занятия коренного населения Африки представлены всеми известными хозяйственно-культурными типами — охота, собирательство (например, пигмеи, бушмены), земледелие и животноводство (многие народы Тропической, Центральной и Южной Африки), скотоводство (прежде всего масаи).

Территория Африки (южнее Сахары) является сокровищницей африканской культурной традиции, в том числе и этнохореографии. Именно на основе традиций этого региона можно представить самобытный облик народов собственно черной Африки.

Известно, что большая часть народов Центральной, Западной и Южной Африки до XX в. не имела письменности, позволявшей сохранять и передавать информацию. Письменность здесь заменяли устное народное творчество, музыкальное и танцевальное искусство.

Действительно, исторические предания, легенды, мифы африканских народов часто сохранялись и передавались из поколения в поколение музыкантами-сказителями, нередко дополнявших музыку и слово танцем.

Как и этнохореография других народов, африканская танцевальная культура есть результат многовекового тщательного отбора выразительных средств. Африканская

этнохореография — это своеобразные черты, формы, виды, причем не только отдельных танцев, но иногда и целых законченных танцевально-театральных представлений и традиций разных стран.

Анализ истории этнического танца Африки показывает, что он является частью ее духовной культуры. Народный танец составляет не только специфическую хореографическую информацию, но и интересные данные в области этнографии, фольклора, религии и других составляющих культурных традиций. Иными словами, этнический танец народов Африки есть отражение особенностей их исторического, социального, культурного, духовного развития.

Этнохореография Африки южнее Сахары имеет глубокие и древние истоки. Как уже отмечалось, первые сведения об африканском танце дают наскальные рисунки. Прежде всего, это те, что обнаружены в горных массивах Сахары (VIII-VI тысячелетия до н. э.). Сюда следует добавить также наскальную живопись бушменов (Южная Африка). На этих рисунках представлены фантастические существа, пляшущие люди, облаченные в звериные шкуры, с рогами и в масках (слона или антилопы). Эти и подобные им древние рисунки указывают на связь танца с мифологическими представлениями и ритуальной практикой древних предков жителей Африки.

Африканский танец как таковой складывался на протяжении многих веков, поскольку он занимал важное место в жизни населения Африки. История его происхождения отражается и в устном народном творчестве. Так, у народа бамума, живущего в Камеруне, есть легенда, согласно которой во время танца поссорились два вождя. Один из вождей не пощадил другого, хотя последний научил танцам и самого этого вождя, и его соплеменников.

Нет такого события, по поводу которого не устраивался бы танец. Вся жизнь человека проходит в окружении сложного мира фольклора, ритма, музыки. Создается впечатление, что даже свои первые шаги малыши делают в

танцевальной форме. Кажется, что характерная пластика движения передается вместе с генами, поскольку дети танцуют не хуже взрослых. При том, что в деревнях нет музыкальных школ, практически каждый не только танцует, но и играет на каком-нибудь инструменте. Композиторы также почти все. Влияние танцевально-музыкальной культуры настолько велико, что даже об усопших многие африканские народы вспоминают, прибегая к танцу.

Характеризуя африканский танец, следует отметить, что в нем преобладают приземистые, «стелющиеся» движения. Как отмечают исследователи африканской этнохореографии, их особая техника порождает ощущение, что крепкие ноги танцующих уходят невидимыми корнями в землю. В танце каждый исполнитель как бы слушает землю ногами. Создается ощущение, что по телам танцоров проникает ее мощная энергетика. По справедливому мнению многих исследователей традиционной культуры, в основе африканского танца лежит, прежде всего, ритм. Ритм — основное содержание образов африканского искусства, ритм его формирует, объединяет тело и дух африканцев.

Конечно, это ярче всего проявляется в афронегритянской музыке, но не только в ней. В восприятии африканцев красота должна быть ритмизированной, и если этого не было, то он внедрял вездесущий ритм. Например, широко известен факт джазирования церковной музыки. Танцующие африканцы как бы материализуют ритмическое начало, лежащее в основе мироздания.

Африканский ритм — это жизнь, страсть, энтузиазм и в то же время скрытая напряженность, присутствующая в танце. Известно, что ритм (музыкальный, танцевальный, пластический и т.д.) действует на психофизиологическую природу человека, его чувственность. Африканские ритмы основываются на особенностях человеческой физико-моторики. Африканцы умеют комбинировать и в музыке, и в танце самые простые ритмы. Таким образом создается единый, сложный комплекс.

Для африканского танца характерно сочетание все убыстряющегося темпа и прекращение его на самом высшем темпе. Так, у народа баконго (банту) есть танец, называемый «танец барабана» (хотя его исполнение сопровождается не только ударами барабана, но и песни, и хлопки в ладоши). Танец состоит из трех частей. Начинают его барабанщики, которые выходят на танцевальную площадку. По сторонам от них в два ряда выстраиваются мужчины и женщины (также участвующие в танце, хотя и не столь активно). Распорядитель танцевального действия запевал песню, в такт которой танцующие делали движения бедрами, по команде выкидывая одновременно вперед ногу. Постепенно эти движения они начинают исполнять во все более убыстряющемся темпе, причем в заключительной части темп предельно быстрый. Ряды мужчин и женщин постепенно сближались, разбивались на пары. Партнеры клали руки на плечи друг другу и продолжали танцевать на месте, ускоряя движение. Когда темп достигал апогея, распорядитель танца давал сигнал к окончанию танца.

Один из наших соотечественников так описал свои впечатления: «Как только руки человека касаются барабана, все замирают. Сначала следуют редкие тяжелые удары, возвещающие о начале представления; они убыстряются, становятся равномерными — и какая-то неведомая сила тянет всех в круг, заставляя двигаться в знакомом и понятном телу ритме. Танцующих становится все больше, музыкант быстрее бьет по натянутой коже, все чаще мелькают его руки, вот уже их почти не видно, и не понятно, как возникают эти гулкие звуки... Достигнув невероятной быстроты, дробь внезапно обрывается. Мгновенно останавливаются танцоры, и вновь наступает тишина — до следующего танца».

Основу африканского танца составляет не только ритм, его характерные черты — это синкретизм, а также жанровая цельность пляски и пантомимы. Одним из его вы-

<sup>1</sup> Асоян Б. Все еще удивительная Африка. — М., 1987. — С.122-123. !

разительных средств являются ритуальные, а также акробатические движения и жесты.

Почти у всех африканских народов барабанщики постепенно наращивают темп, но у тутси сразу начинают в бурном темпе. Музыкант одновременно становится еще и жонглером, подбрасывая палочки в воздух: палочки в бешеном темпе вращаются над его головой и, не нарушая ритма, падают на барабан, отскакивают вверх и снова попадают к нему в руки где-то за спиной, чтобы все началось сначала. Удивительно, но барабанщики успевают одновременно обежать вокруг барабанов и даже поменяться местами. Естественно, что долго в таком темпе играть нельзя, поэтому то слева, то справа два-три тамтама замолкают, но музыканты, выбежав в центр полукруга, отплясывают у костров весьма замысловатые танцы.

Среди народов Африки есть те, которые славятся как самые знаменитые танцоры. Исследователи — этнографы, хореографы, искусствоведы полагают, что на всем африканском континенте, столь богатом народными танцорами и музыкантами, нет ничего более эффектного, впечатляющего и виртуозного, чем и танцоры, а также тамтамисты, т.е., барабанщики Бурунди. Тутси по праву называются королями африканского танца



Рис. 40. Артисты национального ансамбля «Королевские тамтамы». Тутси

(рис. 40). Они живут в Бурунди и входят в состав народа бурунди (этнические группы тутси и хуту составляют до 95% населения этого государства). Одетые в туники из леопардовых шкур, символизовавших войну, юноши тутси

двухметрового роста становятся у огромных барабанов под трубные звуки рога и рокот тамтамов, начинают петь.

В Кении славу лучших танцоров давно завоевали камба (банту), пляшущие во все нарастающем темпе и включающие в танец акробатические номера.

В странах Африки отдельные народы особенно выделяются своей этнохореографией. Так, Камеруне живут три крупные этнолингвистические общности (банту, бенуэ-конголезская, чадская), но особенно выделяются носители древней культуры народ фанг (банту). Их танцы представляют собой замечательные примеры, образцы сочетания четкой ритмической пластики и впечатляющего мимического рисунка.

В прошлом подобные празднества, которые сопровождались играми, плясками, обрядами, маскарадами, церемониальными шествиями, устными выступлениями, имели безусловное культовое, религиозно-магическое значение. В настоящее время, однако, в силу закономерных исторических изменений в африканских обществах, они во многом, хотя и не во всем, утратили свое религиозное содержание. Ныне они чаще воспринимаются африканцами как проявление их богатого, самобытного культурного наследия, как различные формы традиционного народного творчества.

Теперь и в общественном сознании африканцев, и в быту магико-ритуальные обрядовые действия, часто обобщенно называемые фестивалями, превратились (например, в Западной Африке) в большие народные праздники всей общины или даже страны. Как и прежде, они проводятся по циклам, через определенные промежутки времени. Сохранившие традиционные формы и содержание, эти праздники весьма часто длятся несколько дней, иногда даже недель. Африканские фестивали родственны европейским мистериям (в средние века мистерии, воспроизводили средствами публичных театральных форм страсти Христовы). В Африке эти действия всегда обогащаются элементами, взятыми из повседневной жизни. Именно они

вносят черты своеобразия в общее празднество, наполненное танцами, играми, плясками лицедеев в масках, выступлениями хора и музыкантов.

Основными исполнителями музыки и танцев являлись музыканты и служители культов, а также группы полупрофессионалов или профессионалов (рис. 41). В Африке и сейчас заметную роль играют бродячие музыканты и певцы, так называемые, гриоты (рис. 42).



Рис. 41. Музыкант ачолы.

Уганда



Рис. 42. Гриот. Нигер

Если это были служители культов, жрецы, то в некоторых случаях они образовывали касты и в таком случае передавали свои функции по наследству. Так, у народа йоруба в Нигерии имелись специальные художественные группы танцоров, барабанщиков, сказителей-ораторов, а также мастеров, изготовлявших танцевальную атрибутику, которые участвовали в фестивалях как организаторы всего, что сопровождает подобные мероприятия — танцевальных выступлений, прологов, собственно музыкально-драматических представлений и др. Все эти группы состояли из людей, которые выступали как наследующие семейное право и соответствующие обязанности.

Вожди африканских племен, правители ранних государств имели в своей свите певцов и танцоров, в обязанности которых входило песнями и танцами восхвалять и самих вождей, и их гостей. В их задачи также входило вдохновлять соплеменников на борьбу с врагами, оплакивать героев, высмеивать недостойных и т.п. В связи с одержанной победой устраивались целые представления, где танцы играли ведущую роль.

Но песенно-танцевальные выступления и игра на музыкальных инструментах у очень многих народов не связаны с кастовой группой исполнителей. Поэтому в игрищах (как ритуальных, магических, так и календарных) очень часто принимают участие все члены общины.

Традиционный танец Африки — это синтетический жанр. Он представляет собой красочный, необычайно яркий сплав звуков, движений, красок. Более того, некоторые африканские танцы представляют собой подлинные, настоящие спектакли.

Своеобразная семантика танцев во всей полноте доступна, пожалуй, только для самих африканцев. Именно они умеют и способны понять их смысл.

Лексика африканского танца необычайно выразительна. Она настолько богата, что легко передает весь диапазон выражаемых танцором чувств и переживаний. Африканский танец использует для этого пантомиму, мимику, смелые образцы акробатики. Все это подкрепляется соответствующим музыкальным стилем.

Африканский танец — это воплощение реалий жизни в пластических образах. Танец подкрепляется вокалом, поэтическим словом, но всегда подвластен самобытному миру африканской музыки с ее особенной, неоднократно отмечаемой ритмической структурой.

Понятно, что все многообразие танцевальных движений определяется импульсом самой внутренней жизни африканца. Сложна и драматургия африканского танца. Но чаще он, как и сама жизнь, развивается по законам контраста. Это значит, что в нем сопоставляются образы!

разных полюсов. В танце исполнителями отражаются бинарные (двоичные) оппозиции (друг — враг, зло — добро, охотник — хищник и т.д.).

Танцы в традиционном африканском обществе, хотя и развивались обособленно и имели специфические средства выражения, жанры и стили, были, тем не менее, отражением общественной практики и художественного опыта народов Африки. Как и у других народов, изучать африканские танцы необходимо в зависимости от их идейно-художественного содержания и других особенностей.

Среди африканских танцев можно выделить собственно фольклорный, народный, этнический танец. Он исполняется как в церемониальных случаях, так и в обыденной жизни, сопутствуя играм, праздникам, обрядам, как их важная составная часть. В таком танце нередко участвуют все члены общины, местные жители, а также присутствующие гости.

Это неудивительно: музыка, ритм, песня сопровождают африканца всю жизнь. «Прислушиваясь к ветру в кронах деревьев и поскрипыванию стволов, охотник тут же «подпоет» лесу. Женщины, толкущие матоке (блюдо из плода банана — *Б.В.*), почти бессознательно так перемежают удары пестиков, что получается музыкальная фраза, которую они еще дополняют песней. Садовник... «подсвистывает» острому лезвию, отсекающему ветки. А сколько раз приходилось видеть, как африканец, просто идущий по дороге, вдруг начинает делать танцевальные па, напевая любимый мотив»<sup>1</sup>.

Разнообразие танцев квалифицировалось не только разными их видами. Оно часто также определялось наличием местных вариантов. Характернейшие черты африканского танца — импровизационность и вариативность. Это достигается высокохудожественными средствами выражения, необычайной пластичностью тела, особой африканской психофизической моторикой, основанной, да и при-

<sup>1</sup> *Асоян Б.* Указ. соч. — С. 120.

водящей, к постоянным эмоциональным изменениям состояния как танцоров, так и зрителей. Иными словами, сходные по форме или виду пляски обогащались красками местного колорита и специфики. Подобная импровизационность африканского танца основывается не в последнюю очередь на личном вкладе в танцевальное действие каждого исполнителя.

Импровизационность и вариативность не вступают в противоречие с другими обязательными чертами африканской этнохореографии. В африканской, как и в любой другой национальной хореографии, сложились строго канонизированные танцевальные традиции. Более того, импровизация в танцевальной традиции не всегда допускалась. По этой причине у африканцев были те, кто считался истинными хранителями, исполнителями и знатоками этнотанцев.

В части церемониальных и ритуальных празднеств африканцев следует отметить наличие строго канонизированных традиций и правил. Наиболее ярко разные виды этих правил проявлялись во время общих народных праздников, бытовых обрядов и ритуалов отдельного рода или семьи.

С точки зрения формы, стиля и композиции африканские танцы можно не сомневаясь отнести к числу тех, что предельно четки по структуре и основаны на строгой традиции. В танцах, являющихся в своей основе коллективным действием, присутствуют графичность и четкая ансамблевая структура. Являясь одной из основных форм художественного выражения эмоционального состояния народа, африканский танец может быть строго классифицирован по месту, характеру и назначению во время аграрных празднеств, обрядовых игр, ритуальных действий, других праздников, связанных с жизнью и бытом народа. Так, выделив религиозные танцы как часть ритуалов, следует обратить внимание на традиционное сущностное значение танца, содержащуюся символику движений и композиции, поскольку они, наряду, воз-

можно, с песней, словом наиболее полно воплощают идею данного ритуала.

Классифицируя африканскую этнохореографию, следует выделить например, танцы лиц определенной группы общества, скажем, стоящих на одном уровне социальной или религиозной иерархии. Также выделяются танцы, объединяющие танцоров по возрастному признаку. Такого рода танцы часто являются элементом религиозной структуры. Танец в этом случае также выполнял свою основную функцию, он служил выражением, демонстрацией общественной значимости этой группы, ее сплоченности.

Однако при строгости, каноничности основных форм выразительных, композиционных и лексических средств африканский танец подкупает непринужденностью и самопроизвольностью которые привносятся танцорами именно благодаря указанным выше элементам импровизации.

Танцы бывают как медленными, так и быстрыми, которые, как видели, для черной Африки являются типичными.

Распространены в Африке как сложные массовые шествия, сопутствующие большим народным праздникам, так и сольные, парные, групповые танцы.

Сольный танец особенно реалистично воплощает разнообразие чувств и эмоций отдельного исполнителя. Африканские танцоры настолько искусны в технике, что скупыми графическими средствами движения тела, варьируя ими, способны выразить общественное и личное, горе и радость, значительное и смешное, т.е., все те же противоположности.

С точки зрения тендера (пола) африканские танцы, кроме того, делятся на мужские и женские. Так, в Камеруне у племени мофу есть женский танец, называемый «королева», есть также женские танцы у батангов Камеруна и многих других народов.

В танцевальных композициях африканцев есть свой рисунок. Так, самыми распространенными составляющими можно считать круг, полукруг, линии, колонны. Они

особенно характерны для трудовых, сельскохозяйственных, воинственных плясок, танцев охотников, девичьих хороводов и парных танцев.

Кстати, что касается современного общества, то древние формы плясок, их композиционный рисунок остаются, но во многом утрачиваются их изначальные ритуальные истоки (рис. 43-45).



Рис. 43. Ритуальный танец.  
Буркина-Фасо

Рис. 44. Ритуальный танец  
колдунов. Нигер

Отличаясь разнообразием, африканские танцы по рисунку, как уже отмечалось, бывают круговыми и линейными.

Так, интересны круговые танцы в Гане и Мали. По традиции жителей этих стран, во время танца участники соблюдают точную форму круга (например, танцы во время праздника Луны в Гане).

В качестве примера кругового танца можно назвать и один из танцев народа балуба (банту). Его обычно начинают несколько мужчин. Они выбегают на середину танце-



Рис. 45. Колдун. Камерун

вальной площадки, в то время как остальные участники под музыку приближаются, образуя круг. Так, танцующие вместе с исполнением песни движутся по кругу один за другим. Кроме того, танцоры все как один кладут руки на плечи или бедра стоящему впереди. Для танца, продолжавшегося до нескольких часов, характерен плавный ритм.

В качестве еще одного примера танца, основанного на использовании принципа круга, можно назвать групповой танец мойо народа балунда (банту). Его непременно сопровождают ударами в ладоши, оркестром и пением. Во время исполнения танца юноши и девушки становятся в большой круг, в центре которого располагается оркестр. Ударяя ладошами в такт музыке и песне, танцующие медленно двигались по кругу в одну сторону. Попеременно то юноша, то девушка выходили в середину, плясали там, а затем медленно приближались к хороводу, хлопали в

ладоши и, выкрикивая слово «мойо», вызывали этим в круг другого танцора.

Рисунок африканского танца может быть построен и на основе шествия. Пример танцевального шествия можно привести из этнохореографии нигерийского народа ибо в танцевально-обрядовом представлении и шествии, называвшемся «Нква ану ива» (церемония, проводившаяся при рождении ребенка), присутствуют круговой пляс и хороводы. Их ведут танцоры, движущиеся, как бы сейчас сказали, против хода часовой стрелки. Разумеется, при этом присутствующие не забывают благопожелания. Они желают новорожденному многих лет счастливой жизни. Между прочим, в погребальных церемониях движение часто определено по условной стрелке часов и символизирует скорбь и путь к смерти.

И в наши дни одним из наиболее распространенных типов народного праздника в Африке является шествие. Обычно это множество рядов-шеренг участников, которые движутся по городку или селению. Шествие может состоять из отдельных групп танцоров, музыкантов, масок, а также развлекающих участников фестиваля рассказчиков.

Интересен танцевальный строй шеренгой. Например, его танцуют в Кабо-Верде. Он исполняется во время карнавала, срок которого вычислялся на основе специального счета по лунному календарю. Во время его исполнения в одну шеренгу выстраивались женщины, а в другую — мужчины. Этот групповой танец примечателен тем, что почти не испытал европейского влияния.

Рисунок африканской пляски из-за его религиозно-ритуальных истоков часто несет символическое содержание. Так, в целом ряде стран, населенных народами банту (Конго, Заир, Габон, Танзания, Зимбабве, ЮАР и др.), бытуют «змеевидные» хороводы. Они являются свидетельством оставшихся, как наследство, тотемистических представлений, связанных с почитанием предков, бытовавших в африканских религиях.

Как правило, любой танец у народов Тропической Африки представляет собой единое целое разнообразных танцевальных диалектов, форм, стилей и видов. Все перечисленное развивалось на основе глубоко народных традиций.

Вместе с тем африканская этнохореография не всегда и не везде находилась в изоляции. Некоторые танцы сложились, в том числе, и под внешним влиянием.

Так, в некоторых восточных районах, охватывающих такие страны, как Танзания, Кения, на Мадагаскаре и в других местах ощущаются косвенные связи с индийским и индонезийским фольклором. В частности, это проявляется в мягких движениях рук и головы, условности жестов и мимики, напевности мелодий, и т.п. Отмеченные черты танца подтверждают указанные выше древние связи с Южной и Юго-Восточной Азией.

Отдельные танцы испытали еще в старину арабское влияние. Это влияние наличествует в танцах народов северной Нигерии, Мали, Чада, где некоторые танцы отличаются тонкой пластикой, плавностью, которая подчеркивается прихотливыми мелодиями арабской музыки.

Своеобразны также формы представлений на городской или сельской площади. Иногда это специально расчищенная поляна. Танцуют в разное время и в разных местах. Так, в Кении и других странах известны обрядовые танцы, исполняемые вечером при свете костра.

Обычно танцующие окружают музыкантов, находящихся в центре площадки. Поэтому зрители на этих праздничных площадках, окружая танцоров и музыкантов плотным кольцом, образуют внешний круг. Однако на празднике редко можно видеть пассивных зрителей, поскольку в той или иной форме они были соучастниками представлений. Нередко в танцах участвует почти все население деревни или члены определенного социального коллектива.

Но среди танцоров и музыкантов, участников праздников были, прежде всего, талантливые самородки, кото-



рые, однако, проходили специальную подготовку. Разумеется, в зависимости от характера праздника, подготовка и репетиции могут быть продолжительными — от месяца до года.

Вопрос о функциях этнического танца Африки один из важных. Исторически традиционная танцевальная культура Африки несла обязательные, основные функции. Одна из таких функций — познавательная. В африканском танце в своеобразной, специфической форме отражалось необходимое стремление человека к познанию природы и окружающего его мира. Африканская этнохореография являлась хранителем народного опыта, составной частью фольклора. Танцы также не только отражали специфическими средствами, например, природные, общественные явления, но и выполняли дидактическую роль, а также реализовывали свою педагогическую функцию.

Разумеется, в танцах Африки реализовывались и эстетическая (народные представления о прекрасном), и другие функции.

Говоря об африканском танце, нельзя не упомянуть о музыке (хоровой, инструментальной), сопровождающей его, о роли и значении танцевальной атрибутики.

Африканский танец довольно часто дополняется хоровым пением. Так, у южноафриканских банту (народы зулу, свази, коса) наряду с танцами песни не просто любимое развлечение, но обязательный элемент многих торжеств и церемоний. При этом хор поет обычно без музыкального сопровождения, но солистам (певцам и танцорам) аккомпанируют музыканты.

Интересный танец-хоровод отмечен у мандиго, малинке, волоф и других народов банту, где важную роль играет хор. Обычно девушка, ведущая хоровод, вызывает в круг участниц по очереди. Танцую, каждая из них должна ответить песней, которую подхватывает весь остальной хор. Сам танец довольно типичен для Африки — он состоит из ритмических движений, балансирования руками, поворотов головы и др.

Образ жизни пигмеев бамбути характеризуется коллективизмом, поэтому песни они поют обязательно хором, а солистами выступают все по очереди. Люди леса бамбути верят, что песня «будит» лес и рассказывает ему об их нуждах, и лес узнает, чем ему надо помочь своим детям — бамбути. Кстати, у пигмеев малыши учатся танцевать и петь, как только начинают ходить.

Один из любимых танцев народа ачولي, живущего на севере Уганды, называется «Луракарака». Обычно он начинается сразу после захода солнца и длится до полуночи. На танцы, как правило, собираются ребята и девушки из близлежащих деревень. Костюм танцоров прост: куски материи на бедрах, пучки страусовых перьев в волосах. В левой руке калebas, в правой — палочки (спицы), которыми они в ритм музыке ударяют по калebasу.

Кроме того, в центре танцевальной площадки устанавливался, большой барабан, который давал сигнал к началу действия. Большинство песен в этой танцевально-песенной церемонии посвящены любви, но тексты их, как правило, короткие и незатейливые.

В Африке существовало и существует большое число самых разных музыкальных инструментов. Их изготавливали из различных материалов — слоновой кости, дерева, бамбука, кожи, металла, рога, высушенных плодов и камней и т.п. Не случайно африканцы говорят, что нет такого материала, который бы не мог быть использован в качестве музыкального инструмента. Как и в этномузикальной традиции многих других народов, по своим акустическим свойствам их можно разделить на четыре основные группы, выделяемые на основе принципа их звучания — вибрации: натянутой кожи (мембранофоны), воздуха (аэрофоны), струны (хордофоны), самого инструмента (идиофоны, например колокольчики или трещотки).

На основе этого строится классический способ классификации этнических инструментов — ударные, духовые, струнные, смычковые и др.

Как уже отмечалось, ритм — основа африканской музыки: она отличается тем, что в ней нет долгих нот. По этой причине формировались и соответствующий состав оркестра, и звучание в нем инструментов.

На первом месте в оркестре следует назвать барабан (тамтам). Чтобы понять значение барабанов в африканском танце, важно подчеркнуть, что музыка барабана не столько его сопровождает, сколько часто является формой ввода в танец. Музыка барабана даже не вполне музыка, а, как говорят африканцы, «джембе» — игра на «ручных» барабанах.

Основной ритмический рисунок африканского этнического танца связан, прежде всего, с ритмикой ударных инструментов.

«Утром я проснулся рано и внезапно: за окном били в барабаны. Я выглянул на улицу. Звук доносился издали и, ударяясь о стены еще спящих домов, заполнял собой весь город.

— Это в церкви, — подсказал мне садовник. — Собирают на молитву...

Я тоже вышел из дому. Тропинка привела меня на зеленый холм, где в окружении деревьев в утреннем солнце светился крест небольшой церквушки. Рядом под навесом лежали три больших барабана, обтянутые рыжей кожей. Тут их называют «джунджу». Прежде их голос звал людей на войну или большую охоту. Миссионеры, прибывшие в Уганду столетие назад, обратили внимание на их популярность, и теперь почти у каждой церкви стоят эти ритуальные музыкальные инструменты»<sup>1</sup>.

Жизнь африканца и в прошлом, и сегодня немислима без сопровождения соответствующих барабанов. Под его звуки человек рождается, женится и умирает. Разнообразных ударных инструментов великое множество. Каждый из них имеет свое название, имя, в том числе на языке конкретного народа, свой, не похожий ни на какой

другой голос, свое место как в повседневной, так и ритуально-обрядовой жизни той или иной общины.

В старину самым важным считался военный барабан. Своими тревожными звуками он предупреждал о приближении врага или других событиях, связанных с военными событиями.

Но более разнообразны иные функции барабана. Например, с помощью барабана собирали на работу. Так, в Буганде с помощью характерных звуков «рабочего барабана» (он назывался «сагала агаламиде», что можно перевести как «мне лентяев не нужно») созывали народ для выполнения тех работ, которые важны для целой деревни.

Особые барабаны были у африканских вождей, правителей. Подобные барабаны обычно готовили особенно тщательно, подбирая им «голос», отвечавший величю хозяина. Неудивительно, что и процесс изготовления тамтамов был закрытым для посторонних и включал особые ритуальные церемонии. Изготовление барабанов составляло секрет мастеров, который передавался по наследству.

В некоторых африканских обществах существовала даже каста хранителей барабанов. Они обычно проживали при дворе и пользовались такими же привилегиями, как и музыканты, которым разрешалось прикасаться к священным инструментам.

Каждый из видов барабанов-тамтамов занимал свое место в своего рода барабанной иерархии. Являясь особыми инструментами, они нередко специально декорировались разноцветными ракушками, бусинами и др.

В некоторые тамтамы дозволялось бить даже костями умершего вождя, которые к тому же покрывали особой резьбой и узором.

Нередко, когда владелец священных тамтамов, вождь или правитель умирал, то все его барабаны обязательно переворачивали вверх дном, поскольку нечаянный звук мог потревожить дух умершего.

<sup>1</sup> Асоян Б. Указ. соч. — С. 120-121.

В такой африканской стране, как Уганда, известны сотни различных типов барабанов. Они разных размеров — от миниатюрных до полутораметровых по высоте. Самым любимым был, однако, тот его вид, что выбивал танцевальный ритм. Не случайно в этой стране говорят, что «барабан делает танец». В Уганде барабаны ассоциировались с членами семьи правителя. Считалось, что с помощью барабанов правители и вожди свободно общались с духами и душами умерших предков. Танцоры общаются с загробным миром, сменив свой внешний облик. Для этого они скрывают лицо под маской, а тело разрисовывают краской.

Также разнообразны музыкальные инструменты южноафриканских банту. Прежде всего, это касается ударных. Барабаны у них представлены двумя основными видами: большой барабан, называемый «нгома», ставят на землю и играют на нем при помощи палок; сравнительно небольшой барабан зажимают между колен и барабанят руками.

У банту Малави даже в самом маленьком селении также обязательно есть барабаны-тамтамы.

В Свазиленде барабаны делают двух типов: один представляет собой деревянный, обтянутый с двух сторон кожей инструмент, а другой есть не что иное, как большой глиняный горшок, сверху обтянутый кожей. До недавнего времени такие необычные барабаны использовались только при исполнении, осуществлении обрядов заклинания злых духов.

Обычны для африканских народов и гонги (рис. 46).

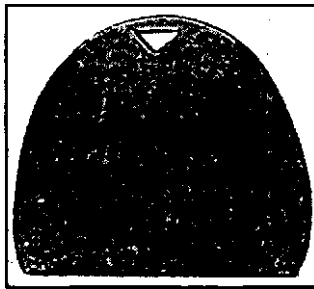


Рис. 46. Гонг. Заир.  
Музеи антропологии  
и этнографии  
им. Петра Великого.  
Санкт-Петербург

Среди разнообразных струнных и смычковых инструментов в качестве Примеров можно охарактеризовать лишь некоторые.

У банту достаточно распространенными считаются смычковые. Так, в Кении популярен вариант скрипки (олуико), который особенно часто можно встретить на побережье. Кроме того, в этой стране среди камба (банту) распространен шипковый инструмент, называемый маримба. У лухья (банту Кении) известна лира (литунга). В Уганде второй по значению инструмент — лира. За ней следует арфа, ее называют «энанга». Арфист выделялся особо — он пользовался всеобщим уважением и непререкаемым музыкальным авторитетом. В традиционном обществе Уганды он обладал даже привилегиями, сравнимыми с привилегиями вождя, поскольку только его допускали в личные покои жен вождя, чтобы те могли насладиться звуками этого инструмента.

У африканского народа свази много оригинальных музыкальных инструментов. Из них наиболее распространены смычковые и струнные инструменты. Всего их насчитывается четыре вида, а самый популярный из них называется лигубу. Инструмент напоминал прикрепленный к резонатору (тыкве-калебасу) лук с натянутой на нем струной (звуки извлекаются движением смычка). Игра на некоторых из подобных инструментов требует нескольких лет профессиональной подготовки.

В оркестре народных инструментов коренных жителей Африки популярны и другие музыкальные инструменты, в частности духовые. Африканские духовые инструменты сами по себе разнообразны. Африканцы используют охотничий рог, тростниковые флейты, окарины (простые глиняные трубы, типа гудков, свистков), трубы из слоновых бивней, рогов животных и древесных стволов и др. (рис. 47). Некоторые народы до сих пор считают, что в звуках флейты живут духи.



Рис. 47. Рог сигнальный  
из бивня. Азанде

В Кении огромный, до двух метров длиной, рог под названием амбу встречается у луо (нилотские народы).

Весьма разнообразны духовные инструменты народа свази. Из рога антилопы куду, например, делается импалампала (громко звучащий охотничий рог).

В западной Кении популярна амадинда — разновидность ксилофона. Под разными названиями ксилофон известен и у других народов Африки (рис. 48).

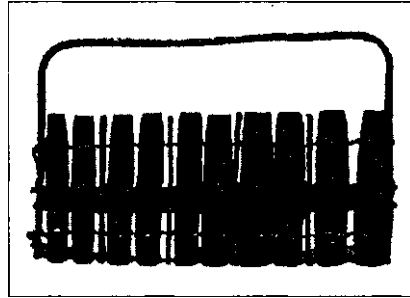


Рис. 48. Маримба

У банту Зимбабве замечателен глубоко самобытный инструмент «мбира», состоящий из деревянного резонатора с металлическими язычками, которые настроены на определенный лад. На мбире играют двумя руками (рис. 49).

Использовались также разнообразные, нередко оригинальные погремушки (рис. 50), трещетки (рис. 51, 52).

Некоторые инструменты (точнее, это можно назвать инструментальным сопровождением) могут быть весьма необычными. Например, в Кабо-Верде при исполнении веселого танца, называемого фунана (в переводе означает «клеить»), кроме основных музыкальных инструментов, какими были, прежде всего, ударные (барабаны), участниками использовались обычные пакеты для продуктов. Для



Рис. 49. Мбира

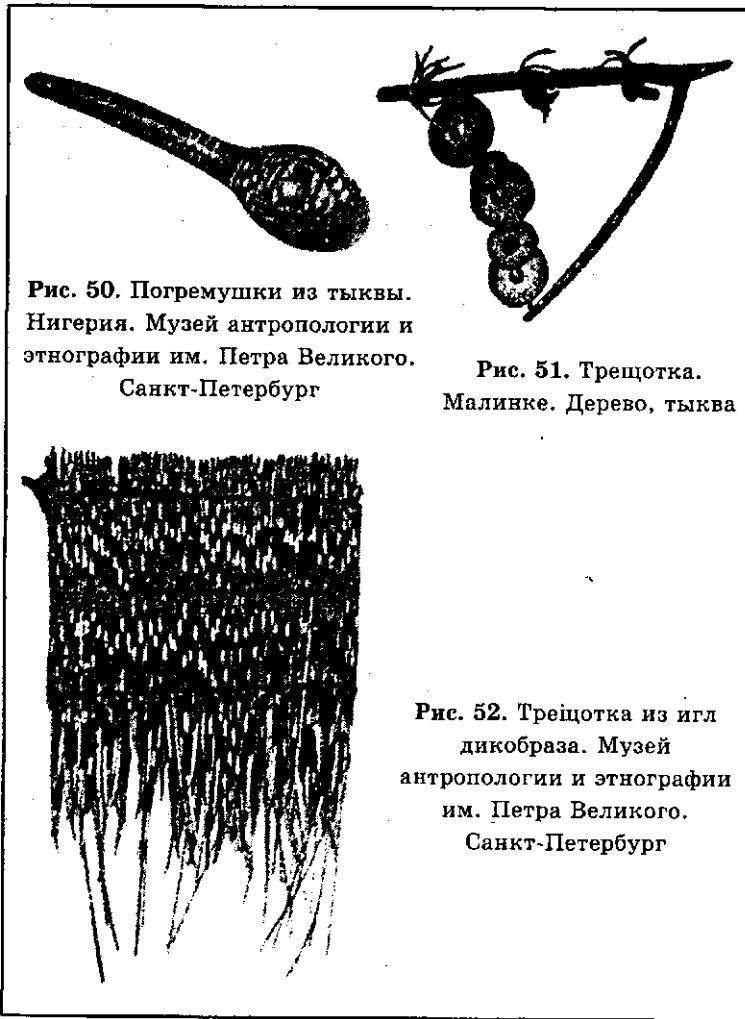


Рис. 50. Погремушки из тыквы. Нигерия. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Санкт-Петербург

Рис. 51. Трещотка. Малинке. Дерево, тыква

Рис. 52. Трещотка из игл дикобраза. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Санкт-Петербург

создания танцевального ритма могли прибегать к ножам, ложкам и т.п. (рис. 53).

Использовали и заимствованные инструменты, например древнеарабский инструмент уд (рис. 54), и общерас-

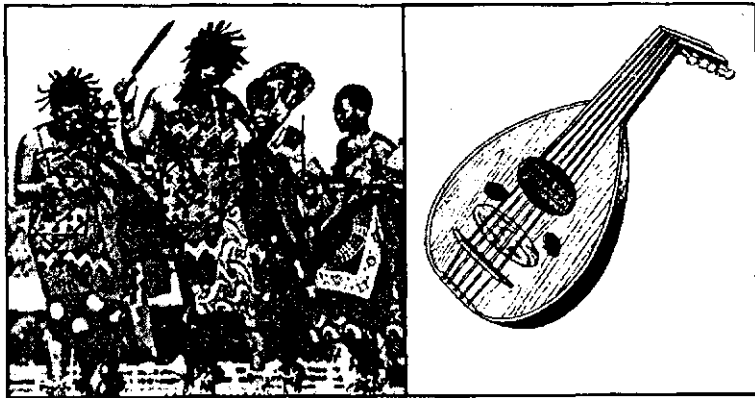


Рис. 53. Женский танец с ножами. Свазиленд

Рис. 54. Уд, музыкальный инструмент лютневого типа

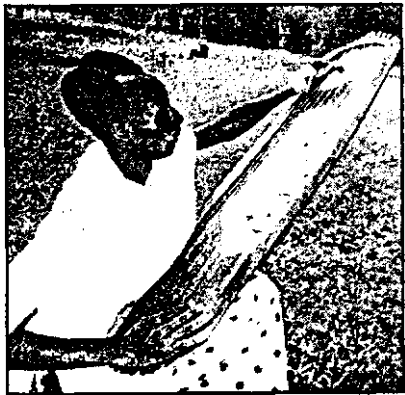


Рис. 55. Тутси, играющий на ситаре

пространенные музыкальные инструменты, имелся свой вариант ситара (рис. 55).

У бамума Камеруна есть свой весьма необычный инструмент — мешки из буйволиной кожи, наполненные железками, которые издают лязг, напоминающий ритмические удары.

Своеобразным аккомпанементом к танцу могут быть также специальные, оригинальные африканские костюмы

и атрибутика. Это костюмы, сделанные из особой травы, своим шуршанием создававшие своеобразный звуковой фон, колокольчики, имитирующие звуки природы, и др.

Сопровождение танцев возгласами, прищелкиванием языком, улюлюканьем и другими звуками являются неизменными и обычными составляющими африканского этнического танца.

В африканских танцах подчеркнута слитность массового движения его участников не только с помощью особой лексики, ритмики, но и аккомпанементом с помощью хлопков, притопывания.

Танец может сопровождать как отдельный инструмент (как видели, это, прежде всего, барабан), так и целый оркестр (рис. 56).

Так, живописные танцы мангбету (адамау Заира, второй по численности народа после банту) сопровождаются оркестром, состоящим из деревянных гонгов, металлических колокольчиков, рожков из слоновой кости, кожаных муфт и барабанов, а также своеобразного ксилофона и арфы.



Рис. 56. Фольклорный ансамбль туарегов

Аналогичная картина и в Уганде. Здесь кое-где можно слышать настоящие оркестры, составленные из традиционных инструментов: барабанов, лиры, деревянных ксилофонов, арф, флейт, труб и трещоток. Подобные оркестры часто сопровождают свадебные торжества.

Как уже видели, музыка и танец в Африке неразрывно связаны с религией. Танцы Африки не только и не сколько развлечение, сколько одно из главных звеньев, соединяющих, по представлению африканцев, мир живых с

потусторонним миром, миром духов и предков. Поэтому звуки инструментов, движения в танце, разнообразная атрибутика, прежде всего, танцевальные маски, — все наделено, согласно их верованиям, магической силой.

Народы Африки используют в фестивальных играх сюжеты мифов и легенд. Так, у йоруба имеются пляски, посвященные богам, во время исполнения которых танцоры надевают маски-наголовники и таким способом воплощают характеры разных персонажей, например бога грома Шанго, главного божества Обатала и др.

Как видели, в процессе исторического развития и взаимодействия культур народов Африки производился не только отбор специфических выразительных средств этнического танца. При рождении и исполнении танцев законченные хореографические постановки, спектакли, дополненные музыкальными и театральными формами, часто создавались благодаря обогащению разнообразными аксессуарами. Эти аксессуары и атрибутика первоначально создавались самими танцорами, а позже особыми мастерами декоративно-прикладного искусства.

Танец — синтез всех искусств. Например, в Камеруне обычно все племя работает над оформлением танца: ткачи, кузнецы, резчики по дереву, декораторы, татуировщики. И даже мать массирует тело сыну перед его выходом в круг. Используются также ритуальная окраска, татуировка. Находили и находят применение также костюмы, ходули, колокольчики, различные украшения, оружие, щиты и др. (рис. 57).

Обычно также обыгрывание в пляске танцевальных аксессуаров. Они органично дополняют и сами являются естественной частью африканской этнохореографии. Красочность и выразительность танца подчеркивается использованием знаменитых африканских масок. Африканские маски (иногда весом до 6-8 кг) (рис. 58) бывают не только ритуальными, культовыми, но и игровыми. Использование их началось очень давно. Найденные в районе озера Чад древние терракотовые статуэтки, названные «замас-

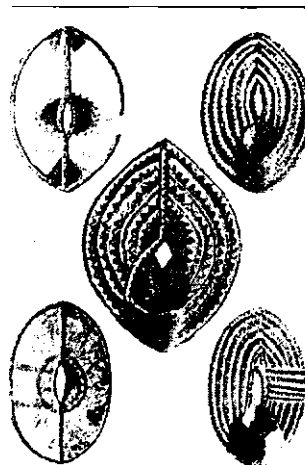


Рис. 57. Щиты для обрядовых танцев. Масаи

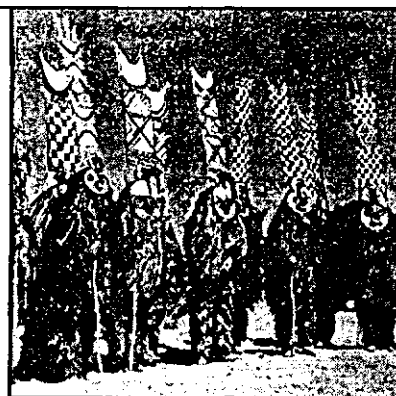


Рис. 58. Ритуальные костюмы и маски с вертикальными планками. Бобо. Буркина-Фасо

кированными танцовщиками», представляют собой человеческие фигуры с головами животных. Исследователи предполагают, что это указывает на наличие уже в далекой древности масок, как неперемного атрибута танца.

В африканских танцах каждая маска исполняет свою роль. Обычно танец в маске сопровождается сложными фигурами, в которых танцор демонстрирует характер самого танца, подчеркивает доброе и злое начало, отраженное в масках. Так, маска племени ньоро (баньоро, Уганда) надевалась в танце, изображавшем борьбу против духа Каумпули — бога чумы. Маска народа торо (баторо, Уганда) изображала людоеда, который якобы охотился за маленькими детьми. Костюмы и маски концентрируют внимание на религиозной сущности танца. Личность самого танцора в этом случае безразлична, а его мастерство второстепенно, ибо первичен религиозный смысл исполняемых движений.

Танцоры народа тесо (итесо, Уганда, Кения) раскрашивают лицо красной глиной и на тело набрасывают

шкуру животного. Грудь украшают бусами, ракушками, кусочками кожи. Украшены руки и ноги танцоров. На левую руку надет браслет из бус, а к правой привязан хлыст, сделанный из коровьего хвоста. На щиколотки правой ноги они прикрепляют небольшие железные колокольчики. В правой руке танцоры держат особый танцевальный посох.

Одно из самых удивительных зрелищ — танцы масок народа догон в Мали (рис. 59). Многие их танцы представляют своеобразные этнохореографические спектакли, в которых отображаются различные стороны жизни народа — сельскохозяйственные работы, охота, исполнение религиозных ритуалов и т.п. (рис. 60). По этой причине танцевальные маски догонов представляют собой стилизованные изображения лиц людей (рис. 61), животных (рис. 62), птиц, мифических персонажей (рис. 63).

Известны также танцы масок Нигерии. Здесь живет более двухсот различных народов, составляющих население. Среди них особенно выделяются йоруба исполнением своих знаменитых танцев в масках.

Африканские танцоры используют в своей танцевально-обрядовой культуре так называемые гротескные маски. Согласно традиционным верованиям, такие маски призваны вселить в сердца людей чувства испуга, зависимости от того или иного культа и связанного с ним сверхъестественного существа. Так, в Нигерии у народа ибибио исполнялись такие танцы в гротескных масках. Считалось, что если во время исполнения обрядового танца в такой маске зрители, участники действия позволяют себе насмехаться, подшучивать над танцором, то это может вызвать гнев предка. Африканцы верили, что танцор в гротескной маске был ее имперсонатором (заместителем). Когда танцоры использовали развлекательные маски, то это было призвано внести элементы праздника, веселья, юмора в танцевально-обрядовое действие (рис. 64).

В Африке танцуют не только и не просто для развлечения в свободное время, хотя развлекательная функция у



Рис. 59. Женщина-догон у танцевальной маски

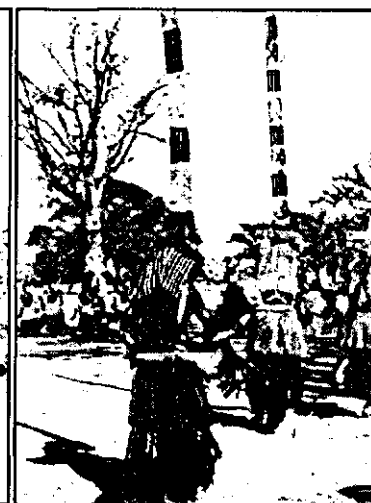


Рис. 60. Танец масок у догонов



Рис. 61. Маска догонов. Мали

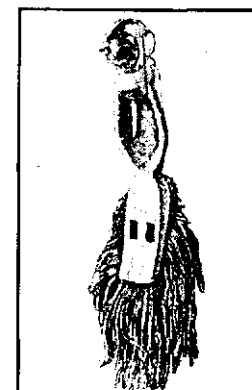


Рис. 62. Маска с навершием в виде обезьяны. Раскрашенное дерево. Музей человека. Париж

танца есть. Танец был первым универсальным способом взаимодействия человека и природы. Африканская этнохореография отражает традиционные занятия ее жителей, ее коренного населения, представляет важнейшие события в жизни. Иными словами, танцы сопровождают почти все обряды, посвященные сбору урожая, удачной охоте или рыбной ловле, и мн. др. (рис. 65).



Рис. 63. Ритуальная маска. Раскрашенное дерево. Частная коллекция. Милан

Рис. 65. Маска, используемая для церемоний удачной охоты. Шкура антилопы, ракушки каури, плетение из растительных волокон. Чокве



Рис. 64. Микиша — фольклорный персонаж у лози. Замбия



Связаны, естественно, танцы и с семейно-бытовой обрядностью — свадьба, рождение ребенка, обряды инициации, похороны и т.п.

Особенно ярко очевидная общественная роль танца выступает в разнообразных календарных, и бытовых обрядах, играх, обычно имеющих основные элементы неизменными. По этой причине они сводятся к традиционным формам. Это значит, что они разыгрываются в определенное время, имеют определенное содержание, а также характер инсценировки.

В календарных и большинстве бытовых обрядов значительное место занимают жизнеутверждающие трудовые коллективные пляски, музыка и песни.

Музыкальное и танцевальное искусство народов Африки, выполняя важные социальные функции, тесно связано с трудовым процессом. Отражение связей с природой, форм хозяйственной деятельности выражалось в формах плясок календарных празднеств и игр, земледельческих обрядах, трудовых плясках и танцах профессий (кузнецов, рыбаков, пекарей и др.).

Многие танцы у народа ачоли (Уганда) связаны с древними традициями колдовства и верой в него. Эти танцы обычно называются по имени древнего духа, «джока». Джок может быть добрым или злым в зависимости от обстоятельств.

Если в человека вселяется злой «джок», то в этом случае необходимо вызвать знахаря, который помогает освободиться от нежелательных чар. Знахарские манипуляции — это целое действие, сопровождаемое танцевально-ритуальными жестами.

Обычно церемония начинается вечером при свете костра. На знахаре экзотическое, по современным представлениям, одеяние, включающее шкуру черного козла (считается, что она обладает магической силой отпугивать зло). Вокруг знахаря собираются его помощники с особыми трещотками в руках. К ним также присоединяется барабанщик. Для танца, исполняемого во время церемониала,



имеется специальный тамтам, который, между прочим, тоже называется «джок». Это барабан небольшого размера, и на нем на протяжении ритуала выбивают одну и ту же ноту.

Например, если, по поверьям, в молодую девушку вселился дух, называемый «джок анйондо» (дух рождения), то ее усаживают на табурет, вокруг пояса обертывают, опять-таки, шкуру черного козла. Монотонная песня (с повторяющимися словами), звуки трещотки и тамтама сливаются воедино. Постепенно ритм убыстряется, он овладевает девушкой, вводя в транс. Она произвольно поднимается, и тело ее начинает танец. Ачоли верили, что тело действует само по себе, ибо девушка и не чувствует, что танцует. Считается, что это «джок» показывает себя, сам того не желая, благодаря воздействию особой знахарской, колдовской музыки. Чем быстрее стучат трещотки, гремит барабан, тем труднее «джоку» удержаться в теле девушки. В кульминационный момент девушка падает без чувств, ее тело замирает: это знак того, что злой дух покинул ее. Лечение прошло успешно.

У ачоли Уганды известны и другие ритуально-танцевальные церемонии, посвященные духам. Есть, например, церемониал «джок уронго» (дух диких зверей), «джок кулу» (дух реки), для каждого духа своя песня и свой танец. Многие танцы отражали новые процессы в жизни африканцев. Например, у тех же ачоли в системе их верований появилось представление о духе белого человека («джок муми»). Ачоли считали, что он появился вместе с приходом белого человека. Дух якобы овладевал телом представителей местного населения, и они заболели, т.е., начинали вести себя, как европейцы (а сами эти привычки ассоциируются у ачоли с городской жизнью). Понятно, что и этот дух изгоняли, в том числе, с помощью танца, и парень становился нормальным африканцем, т.е., деревенским парнем.

Хотя в африканском танце, как и в других видах народного творчества, есть очень сильное ритуальное содержание, но столь же ярко прослеживается и светская струя.

Действительно, у многих народов Африки издавна существовали празднества нерелигиозного содержания. Интересны в этом отношении бытовые, сюжетные танцы.

Так, у народа волоф (банту) известен танец, называемый «Где дорога к дому?». Танцующие, исполняя специальную песню, разбиваются на пары. Танцор, стоящий сзади, кладет руки на плечи стоящему впереди исполнителю, прячет голову и спрашивает: «Где дорога к дому?». Тот ему отвечает: «Вот она». Для этого он, совершая ритмические движения ногами, ведет стоящего сзади в нужном направлении. И, таким образом, вся цепь танцоров под звуки музыки и песни движется то в одну, то в другую сторону.

Веселыми были бытовые обряды Африки, посвященные рождению детей. Они изобилуют народными танцами и песнями.

Например, при рождении ребенка в Камеруне танцуют танец, называемый менджанг. Впрочем, его также исполняют и во время свадебных торжеств.

У пигмеев бамбути рождение ребенка праздновалось всей семьей танцами и новой, специально сочиненной по этому случаю песней.

Радость рождения ребенка выражается в танце йарода ибо под названием «Радость встречи с новорожденным». Этот танец включен в целое представление, которое длится до трех часов. Оно начинается у дома отца ребенка и затем постепенно продвигается по селению к дому родителей матери.

Одним из самых важных танцев «джок» («дух») у ачоли Уганды считается танец, посвященный рождению близнецов. Близнецы у них считались подарком «джок анйондо» — духа рождения. Кроме того, близнецы, как думали ачоли Уганды, появляются на свет только по воле предков. В момент рождения близнецов, как полагали угандийцы, предки поворачиваются в могилах на спину, чтобы ревниво пронюхать за отношением к новорожденным со стороны людей (обычно умерших хоронили в

положении на боку). Во время танца, который ачولي называли «джок рут» и который они танцевали у особого священного места, участники танцевально-ритуального действия благодарили предков за близнецов и совершали при этом обряд приношений. Песня, которая сопровождает танец, обращенный к «джок аньондо», содержит мольбу не забирать одного из близнецов, покровительствовать им, потому что они слабее обычных детей.

Многочисленны и отличаются разнообразием танцы отца близнецов в Конго, танцы отца в Гане, танцы под названием «Матюшка» и «Родители» в Кении и др.

У народа баганда (ваганда, Уганда), церемониальный танец по случаю рождения близнецов скорее напоминал беззаботное веселье. Во время празднества то здесь, то там танцуют приглашенные и звучат ритуальные песни. Возле новорожденных обычно находился специально приглашенный знахарь. Отгоняя злых духов, он периодически окропляет близнецов и танцующих особой «заговоренной» водой и произносит заклинания. Баганда верили, что злым духам неприятны звуки трещотки и монотонная дробь барабанов.

Музыкальные и хореографические жанры тесно связаны не только с трудовыми процессами, но и с различными обычаями, религиозно-мистическими церемониями и ритуалами, в том числе траурными. Интересный пример дает традиция Западной Тропической Африки. В таких странах Западной Тропической Африки, как Конго, Нигерия, исполнение бытовых обрядов выливалось в форму танца.

Например, у народа ибо во время похорон пожилой женщины, имевшей много детей, ее родственницы танцевали попарно, обняв друг друга за талию. Чрезвычайно примечательно, что сменявшие друг друга танцы народа ибо были диаметрально противоположны по характеру и содержанию. Так, сначала это были танцы, пронизанные печалью (это подтверждают и названия: «Королева-мать покинула свет», «Славим умершую»). Однако заключи-

тельные танцы были противоположными по настроению; характерно специфическое название одного из них — «Нынче ночью дети пойдут играть при лунном свете, славить радость жизни». Понятно, что подобная диалектика чувств есть отражение диалектики жизни и смерти.

У ачولي Уганды песни, исполняемые во время похоронной церемонии, по преимуществу печальные. Но при погребении старого человека в определенных рамках допускалось ритуальное веселье. Основное содержание песен, исполняемых в это время, — поминовение Собранных поминуют умершего и произносят клятвы отомстить смерти.

У пигмеев бамбути умершего хоронят в тот же день. Сама церемония похорон очень короткая. Примечательно, она не сопровождается танцами или пением, как это типично для традиции большинства других африканцев. Боясь смерти, бамбути старались поскорее забыть о ней. С этой целью на следующий день после погребения умершего устраивался праздник, называвшийся «молимо». Его цель — развеять остатки печали. Праздник «молимо» состоит из двух частей. Первая представляет собой активную охоту, вторая — песни и танцы вечером. В «молимо» принимают участие все члены локальной группы, исключая детей. Примечательно, что в танцах и песнях праздника «молимо» приводится та мысль, что смерть — неизбежность. Покровитель бамбути — лес знает о ней. Но лес — это добро, стало быть, и в смерти нет ничего плохого. Никакой загробной жизни нет. По этой причине на празднике не все песни и танцы посвящены теме смерти. Большая часть торжества вообще не имеет никакой связи с этим печальным событием.

Танцы — способ найти спутника жизни. Так, у народов Камеруна, а также у бавенда ЮАР девушки танцуют танец по случаю достижения брачного возраста.

Само собой разумеется, что особые танцы (и песни) были во время африканской свадьбы. Им является, например, танец «канга» (нанга) у ачولي Уганды, получивший свое

название от арфы — главного инструмента в свадебном оркестре.

Нередко в радостные дни свадьбы играли и играют совсем другие инструменты. Например, у ачолы Уганды звучит, прежде всего, арфа — ее «нанга». Считается, что только нанга должна сопровождать танец по случаю бракосочетания. При исполнении свадебного танца под звуки арфы веселее звучал и барабан-тамтам. Неудивительно, что у ачолы и свадебный танец называется по имени арфы — «нанга». «Как и большинство танцев, его танцуют вечером, у костра, после того, как гости поужинали и выпили домашнего пива. Первыми в круг вступает невеста со своими подружками. Они должны показать, что владеют всеми премудростями нанги. Девушки чередуют два главных движения: «ла-паларо» и «ангинья». В первом случае девушки танцуют одни в бешеном ритме. Во втором, когда замедляется движение их бедер, в круг буквально впрыгивают мужчины. Их высокие прыжки сопровождаются хлопками в ладоши и радостными возгласами. Часто танец сопровождается частушками, чем-то похожими... на наши деревенские»<sup>1</sup>.

Известно описание очевидца свадьбы у зулусов. «На зулусскую свадьбу собирается несколько сот человек. Девушки из клана невесты в праздничных юбках, бесконечных нитях ярких бус, скрывающих обнаженные торсы, исполняют свадебный танец. Семья жениха в танце не участвует, а внимательно наблюдает за точностью движений. Перестук барабанов все усиливается, и вот появляется невеста. В руках у нее традиционное копьё, символизирующее девственность, и маленький танцевальный щит... Искать невесту... вне клана... прежде было связано с риском: кланы часто враждовали между собой... В наши дни от боевого прошлого остались лишь воспоминания... оба клана устраивают накануне свадьбы настоящий спектакль. Представители обеих семей выстраиваются друг против

<sup>1</sup> Асоян Б. Указ. соч. — С. 126.

друг&i.. Обе группы одновременно начинают бить в барабаны, издавать воинственные кличи, выкрикивать ругательства, петь песни оскорбительного содержания и т.п. ...Имитация прошлых столкновений между кланами происходит и в свадебном танце. Убедившись, что подружки невесты танцуют правильно, семья жениха выталкивает из своих рядов молодого воина с копьем, который делает вид, что бросается на одну из девушек. На его пути с быстротой молнии возникает мощная фигура воина из «враждебного клана». Издав пронзительные кличи, оба молодца начинают ритуальный боевой танец, скрещивая копья и сшибаясь щитами... самозабвенно отдаются гийя — пляске воинов. Именно в этот наэлектризованный момент официальный посредник между двумя семьями сообщает... что выкуп получен родителями невесты сполна ...Молодым разрешается в первый раз взяться за руки... брак считается заключенным»<sup>1</sup>.

Как и у других народов, у африканцев есть и танцы сатирического содержания. Таковым является смешанный танец кабозука (Кабо-Верде), в котором принимают участие и мужчины, и женщины.

Нередко и танцы при дворцах правителей носили сатирический или развлекательный характер.

У многих африканских народов используются в танце сюжеты сказок, басен, загадок, поговорок, песен, разыгрываются представления развлекательного характера.

В разнообразных традиционных аграрных празднествах народов Африки органично соединяются магико-ритуальные представления, календарные игры и пляски.

У народов Тропической Африки истоки и содержание танца были связаны, прежде всего, с охотой и земледелием. В этих разнообразных традиционных аграрных празднествах народов Африки органично соединяются магико-ритуальные представления, календарные игры и пляски. Так, в Нигерии праздник охотников под названием

<sup>1</sup> Асоян Б. Указ. соч. — С. 144-145.

«Олошунта» соотнесен со временем окончания сбора урожая батата. Для него характерны церемонии и пляски-заклинания о плодородии и дожде.

В Гане празднество Абоакиер («Охота на оленя») соединяется с ритуальными танцами, посвященными духам предков. Оно отмечено выступлениями воинов и охотников.

Хотя общая схема охотничьих плясок отличалась единообразием, конкретные ее виды характеризует исключительное богатство, разнообразие и своеобразие ритмического рисунка (рис. 66, 67). Таким является, например, дошедший до наших дней танец идламу (ЮАР), исполняемый участниками, число которых нередко доходит до трехсот человек. Танцоры обычно одеты в костюмы из звериных шкур, украшены меховыми браслетами, а также головными уборами из перьев птиц. Палочки, украшенные белым мехом обезьян, заменяют копыта танцорам, изображающим охотников. Композиция танца обычно строится линейно. Обязательно участие певца-солиста, запевающего песню и задающего ритм танцу, который постоянно ускоряется и становится все более усложняющимся по характеру рисунка и пластике.

Следы старинной охотничьей пляски носит танец народа веди. Имеется в виду один из немногих сохранившихся в Южной Африке танцев со щитами.

Интересен зулусский танец охотников (Южная Африка): танцор поднимает одну руку над головой и с силой опускает ее вниз, целиком подчиняясь ритму музыки.

Известны охотничьи сцены и пантомимы у пигмеев, зулу, акан, ашанти. Но, пожалуй, больше всех органичен природе танец пигмеев (например, тех, которые живут в Заире). Пигмеи поклоняются духам, верят в колдовство. Обрядовые церемонии играют большую роль в их повседневном быту. Пигмеи музыкальны, любят танцы и пляски, в которых прославляют своих предков и мифических героев. Их музыка и танцы имели целью разбудить лес, чтобы он видел, как радуются жизни его дети и хозяева — пигмеи. Являясь отличными танцорами, эти низкок



Рис. 66. Танец охотников, Мозамбик

рослые обитатели Центральной Африки прекрасно передавали особенности своей этнохореографии.

Интересен, но в то же время типичен охотничий танец бушменов, которые являются охотниками и собирателями. Известный отечественный ученый и журналист оставил описание увиденного им танца бушменов: «В костер подбросили хворосту, трое юношей поставили прямо у огня обтянутые шкурой барабаны, начав отбивать призывную дробь. Побросав домашние дела и посадив в кожаные заплечные мешки младенцев, пришли женщины. Запоздывали лишь мужчины, занятые, очевидно, подготовкой к танцу.



Рис. 67. Танец маски «конгоме», воплощающей дух леса

Вдруг барабаны смолкли, и над пустыней разнесся протяжный нежный звук. Это юноши заиграли на гауэингке — небольшом музыкальном инструменте, по форме напоминающем лук. Толпа расступилась, и на образовавшуюся перед костром площадку вышли три охотника. Медленно, пружинистыми движениями, почти не касаясь земли, они крались вокруг костра, держа перед собой натянутые луки. Зрители замерли, как бы боясь помешать охотникам выследить добычу, и только треск костра, бросавшего загадочные блики на людей, нарушал мертвую тишину. Это танец «охотников и страуса»... Потом к костру вышли еще трое бушменов, наряженных в... перья страуса. Их движения настолько точно имитировали повадки птиц, что на первых порах я невольно вздрогнул: уж не присутствую ли я при воплощении в жизнь передаваемых из уст в уста по всей Южной Африке легенд, в которых рассказывается, что бушмены, «знающие язык животных», могут, якобы, вызывать из болота гиппопотамов или разговаривать с бабуинами... Изгибая шею и прихорашиваясь, топорща перья и подпрыгивая, как это обычно делают самцы страусов в пору любовных игр, ряженные птицами продолжали разыгрывать пантомиму. «Охотники» же тем временем обошли их с другой стороны и, выбрав момент, когда «страусы» уж слишком увлеклись своим танцем, выпустили в них стрелу. В смертельной агонии, беспомощно хлопая крыльями, на землю упали две птицы, а третья, испутив истощный крик и перепрыгнув через костер, скрылась в темноте.

И тут зрители, хранившие до сих пор полное молчание, тоже сделались действующими лицами. К лежавшим в песке «жертвам» подбежали женщины и начали имитировать разделывание туши... Затем последовала сценка приготовления пищи и пиршество. В сущности, здесь каждый играл сам себя: любое движение, каждая роль были известны из обыденной жизни»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Кулик С.Ф. Черный феникс. Африканские сафари. — М.; 1988. — С. 86-89.

Африканцы-земледельцы танцевали с целью вызвать нужный для посевов дождь (рис. 68). Для этого они воссоздавали музыкально-пластические картины плывущих облаков, раскатов грома, льющихся потоков воды и др., полагая, что те магическим образом станут реальностью.

У многих народов были распространены танцы, в которых средствами хореографии создаются также образы птиц, предохраняющих посевы от вредителей (рис. 69), танцы «благодарения природы».



Рис. 68. Вызыватель дождя.  
Дуалу. Камерун

В Камеруне у народа бакака исполняется ритуальный танец по случаю окончания полевых работ, называемый нкеле, причем тон в нем задавали женщины.

Ритуальный танец маву с целью вызывания дождя известен у народа бамилеке (Камерун).

Свои танцевально-ритуальные действия в честь сбора урожая были у кенийских лухья, равно как и вызыватели дождя.



Рис. 69. Танец птиц у лози.  
Замбия

У народа лози (Замбия) популярен народный танец под названием сиамбака. Этот танец исполняют во время проведения одной из древних церемоний в марте-апреле около реки Замбези: в это время начинается сезон дождей, и уровень реки поднимается. На специальных лодках (мужской, где находился вождь, и женской, в которой были женщины и среди них жена вождя) участники церемонии достигали пункта назначения. Там их встречала толпа людей, которые отплясывали сиамбаку. В этом танце участвуют мужчины и женщины. В качестве основного музыкального инструмента используется традиционный африканский барабан. Женщины обычно надевают национальные одежды — юбки из тростника (муссиси). В сиамбаке мужчины и женщины сначала танцуют отдельно, затем объединяются в едином танце. В танце также принимают участие и дети. Такой праздник — также место, где юноши знакомятся с девушками, которые могут стать в будущем их женами.

Танцы, исполняемые во время земледельческих церемоний, по сравнению с энергичной охотничьей пляской, имеют более плавный характер игровых и плясовых движений. Это касается, например, танца ташада в Западной Африке, который исполняется в ярко расписанных головных уборах, имитирующих птиц, держащих в клюве змею. То же можно сказать и о хороводном танце (игома) народа нгони.

Еще в одном африканском государстве, Того, интересны традиции и среди них танцы, связанные с земледелием. Это африканское государство отличается сложной этнической мозаикой. Здесь более сорока пяти этнических групп, из которых наиболее крупными по численности народами являются эве (гвинейская подгруппа), кабре (вольтская подгруппа). Именно народ кабре знаменит одним из самых больших праздников — праздником ямса, отмечаемым в августе и совпадающим по традиционному календарю с Новым годом. Праздник длится три дня и сопровождается массовыми танцами, песнями, обрядами,

в ходе которых ямс нового урожая приносят местным богам; в конце праздника куски его бросают и в воду.

Есть танцы, символизирующие значение для человека домашних животных. Их танцуют под взмахи хлыстов из хвостов буйволов и сопровождаются песнями о земле и урожае.

Исполняются в Африке и танцы собственно скотоводов. Например, таковыми являются танцы у тупури — скотоводов и земледельцев Северного Камеруна.

Бесконечные межплеменные войны и столкновения были неотъемлемой частью жизни народов Африки. Поэтому неудивительно, что традиционная танцевальная культура Африки, как правило, включает в себя театрализованные элементы, связанные с войной, сражением, поединками (рис. 70). Нередко эти элементы образуют целые системы так называемой «субкультуры воинов». Закономерно поэтому, что в структуре африканской этногеографии имелись и воинские танцы (рис. 71).



Рис. 70. Зулу — участник праздника. ЮАР



Рис. 71. Свази в традиционной одежде воинов

Как и у других традиционных народов, военная пляска многих африканских народов имела целью поднять воинский дух, мужество, объединить их в едином порыве — стремлении к победе над врагом. Среди них выделяются своим виртуозным танцевальным искусством банту, нилоты, кушиты Кении, особенно меру и эмбу (банту), к тому же и лучшие тамтамисты Кении. Так, в военных танцах меру и эмбу участвуют только мужчины, облаченные в красно-зеленые одеяния. Головы танцоров увенчивают высокие шапки из меха обезьян.

Исследователи полагают с достаточным на то основанием, что в Африке имелись места, где традиция военного танца оказалась особенно развита. Как видели, в Северной Африке ими были районы, которые считались родиной высоких цивилизаций Нила, а в остальной части материка это были общества Центральной Африки, сохранившие многие социальные традиции родового, патриархального строя.

Именно здесь живут традиционно воинственные народы, занимающиеся земледелием в сочетании со скотоводством. В жизни жителей этого большого региона до недавнего времени важную роль играла «военная демократия», поэтому половозрастные группы молодых воинов во многом контролировали жизнь в общине.

У многих народов Кении, Танзании (а также, между прочим, Эфиопии, южного Судана) молодые неженатые мужчины до сих пор считают войну своим основным занятием и предназначением.

Примечательно, что при этом ощущение себя воином у этих народов реализовывалось в особом поведении, где присутствовала своего рода театральность поведения даже в бою, который дополнялся особым боевым танцем, исполняемым перед врагами. В качестве примера для сравнения можно привести этнохореографию горного народа мажи севера-востока Африки (юго-запад Эфиопии): молодые воины, нападая на противника, исполняли замысловатые движения телом и копьем.

Тотемическая пляска — характерная часть африканской этнохореографической традиции. Одни из самых ранних магических плясок связаны с охотничьим занятием. Обычно перед охотой, особенно на крупных зверей, африканцы устраивали большие танцевальные представления. В костюмах из шкур леопарда, обезьяны, антилопы и других животных, с украшениями из страусовых перьев на голове, танцоры изображали птиц и животных, преследуемых охотниками. Последние также соответствующим образом одеты и экипированы. Охотники в танцах также подражали повадкам и крикам животных и птиц. Исполнители пляски, одетые в шкуры животных, имели целью обеспечить удачу в охоте на основе веры в действие магического принципа «подобное вызывает подобное».

Важное место в фольклорном танце африканских народов занимают ритуальные танцы, связанные с культом предков. Они входили и входят в их обрядовую практику, связанную с почитанием предков. Культовые пляски в честь предков имеют большое эмоционально-художественное воздействие, формируя, вызывая у танцоров и зрителей чувства общности с родоначальниками родов и племен.

Так как танец-обряд поклонения предкам требует от исполнителей большого мастерства и длительной подготовки, то к нему готовятся весьма тщательно и важная роль в нем принадлежит действующим вождям. Таковым, например, является торжественный танец чиконе, во время которого вождь совершает обряд жертвоприношения предкам.

Важнейшее место в структуре этнохореографии занимают танцы, исполняющиеся во время обряда инициации — обрядов посвящения молодежи во взрослые члены общества, особенно это касается юношей. Они бытуют во многих районах современной Африки (Гана, Нигерия, Кения, Танзания, Конго и др.) (рис. 72).

У групп фрафра, ашанти и др. ряд военных плясок носил воспитательный характер, сопровождавших клят-

ву воинов и означавших переход юношей в группу взрослого населения.

Танцы, символизирующие переход подростков в другую возрастную группу (группу взрослых), требуют 3-4 месяцев подготовки. Как правило, они являются необычайно торжественным и впечатляющим зрелищем (например, танец питона народа венда).

Инициация юношей у моранов (молодых неженатых мужчин скотоводческого народа масаев) сопровождается построениями в боевой порядок молодых и старших воинов, украшенных перьями, бусами, браслетами и пр. и вооруженных копьями и щитами. Под звуки боевых песен воины с оружием в руках исполняют характерные воинские пляски: «В ночи, когда полная луна выходит из-за священных скал,... мораны устраивают у костров танцы-соревнования. Войдя в транс, они часами, пока солнце не прогонит луну, подпрыгивают на одном месте у костра, соревнуясь в выносливости и... «вытряхивая из себя дух детства»... аккомпанементом к этим пляскам служит отрывистое уханье, издаваемое самими юношами... Многоголосое эхо подхватывает эти звуки. ...Это боги подбадривают молодежь,... призывая моранов быть смелыми и выносливыми»<sup>1</sup>.

Когда девушка достигает зрелости, бамбути празднуют это событие песнями и танцами. Эта церемония, носящая название «элима», конечно же происходит в лесу. В ней принимают участие только девушки, и свои песни они обращают к лесу<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кулик С.Ф. Указ. соч. — С. 156-157.

<sup>2</sup> Асоян Б. Указ. соч. — С. 98.



Рис. 72. Маска баленде, знаменующая переход мальчиков в класс взрослых. Заир

Значительная роль в этом процессе принадлежит Тайным ритуально-магическим обществам (рис. 73). О природе тайных обществ уже говорилось еще при анализе этнохореографии Австралии и Океании.

У тайных обществ были свои секретные танцы, прежде всего, в рамках тайных религиозных обществ (рис. 74). Разумеется, у их участников были свои костюмы и маски (рис. 75). Это касалось и тайных женских обществ (рис. 76).

Так, у народа бамума известна история, связанная с ролью и значением танца в традиционной культуре этого народа. В первой половине XIX в. правил вождь Мбомбо, питавший слабость к музыке. Он якобы запирался в покоях, и два-три танцора ублажали его особым танцем, называемым мбансие, который простые смертные не могли смотреть, поскольку он был частью традиции тайного общества Панжу: его могли видеть только придворные и близнецы.

Примечательно, что тайные ритуальные танцы сыграли необычайно важную роль в судьбах этого народа. Однажды Мбомбо проиграл сражение народу фульбе. Вернувшись с остатками своей дружины, Мбомбо совершил неожиданный поступок. Он вывел своих музыкантов во двор и перед ошеломленными воинами пустился в пляс, сделав, таким образом, тайный танец явным для непосвященных. Более того, Мбомбо заявил, что всякий, кто принесет голову врага (фульбе), сможет станцевать с ним. Бамумы выиграли войну, и танец тайного, традиционно общества Панжу, до тех пор бывший привилегированным, стал доступен касте воинов.

Весьма интересную эволюцию претерпела ритуальная и танцевальная культура йоруба (Западная Тропическая Африка). Здесь огромную роль играло тайное религиозное общество «Эгунгун», ранее контролировавшее, руководившее религиозной жизнью этого народа. Члены общества считались посредниками между людьми и миром предков. Поэтому при проведении погребального обряда,



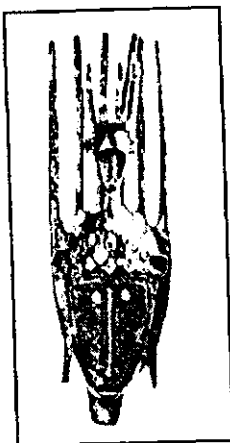


Рис. 73. Деревянная ритуальная маска тайного общества «ндомо». Бамбара. Мали



Рис. 74. Ритуальный костюм тайного общества у бамиленке



Рис. 75. Маска тайного общества баледе. Дерево. Музей человека. Лондон

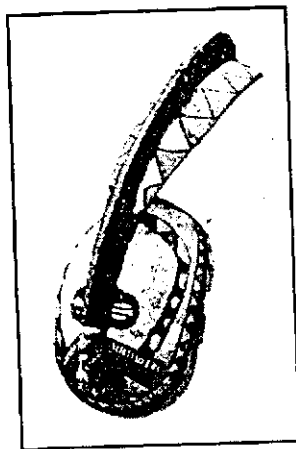


Рис. 76. Женская маска тайного общества «Ванго». Мози. Дерево. Буркина-Фасо. Частное собрание. Флоренция

спустя несколько дней после похорон, представитель общества «Эгунгун», в costume из травы и в маске (само слово «эгунгун» значит «замаскированный»), появлялся в доме умершего и измененным голосом окликал его родственников и вступал с ними в диалог как представитель мира предков.

В XVI в. в городах йоруба ежегодно проводился церемониал поминовения предков. Во время праздника члены тайного общества «Эгунгун» проходили торжественной религиозной процессией по улицам. Каждый из участников был облачен в соответствующий костюм и маску, изображавшую одного из прославленных предков народа. В заключение праздника общество «Эгунгун» давало представление, на котором маски выступали перед зрителями с танцами и пантомимами, в которых возникал образ предков. Примечательно, что это действо и танцы, как часть его, рассматривались не как ритуал, а как художественное, театральное-хореографическое зрелище. К тому же наиболее талантливые исполнители получали своего рода вознаграждение, подарки от правителя города.

Наряду с фольклорными имеются танцы, которые предъявляют к участникам требования определенной социальной и религиозной принадлежности.

У народов Сьерра-Леоне, особенно группы менде (наиболее многочисленная народность менде Сиерра-Лионе, второй по численности — темне), также распространены тайные ритуальные общества. Эти общества, как и у других африканцев, призваны посвящать юношей и девушек в полноправные члены племени, знакомить их с традиционными обычаями, обрядами, культурами. Тайные общества использовали в своих обрядах стилизованную одежду, маски, деревянную скульптуру.

Наиболее знаменит тайный мужской союз, именовавшийся Поро. Маски Поро изображают головы мудрых старцев, животных и пр.

Закрытый женский союз, называвшийся Бунду, занимался воспитанием девочек, посвящением их в женские

секреты, необходимые при замужестве. Маски этого союза в причудливом виде изображают типичные женские украшения, одежду, прически.

Маски выдалбливались из целого ствола или куска дерева и, как правило, окрашивались в черный цвет (рис. 77, 78). Оба эти союза имели свою танцевальную культуру, как один из видов ритуального искусства.



Рис. 77. Маска тайного союза «Поро». Дерево. Либерия



рис. 78. Деревянная маска тайного общества «Бунду» у менде. Сьерра-Леоне

А в такой стране, как Либерия, тоже имелись Поро и Санде как тайные союзы с теми же функциями.

У догонов (Мали) мифы этого народа могли рассказывать только члены Ава — Общества масок — олубару, прошедшие специальную подготовку и знающие особый «язык Сиги».

Еще один пример охотничьих обрядов и связанных с ними танцев дает традиция народа бамбара (Мали). Хотя они земледельцы, но в традиции была велика роль охоты.

Главными носителями этой иерархии были охотничьи союзы бамбара. Их тоже можно назвать тайными, но с одной оговоркой — они открыты для любого непосвященного. Но смысл обрядов не все могут понять, фактически он доступен только тем, кто долго находился в числе членов союза. Основное содержание обрядовых действий и плясок — отражение мифов о паре, прародителях охотников. Благодаря им якобы и появились охотники. Эти тайные охотничьи союзы (под названием Коре, Нтомо, Нама, Комо и др.) являются носителями и хранителями идеологии и культовой практики той стадии в развитии общества бамабара, когда охота была ведущим занятием. Примечательно, что эта практика, хотя и ассоциируется с аграрными обрядами, но сопровождается зооморфной символикой в виде масок, магической скульптуры и т.п. Встречаются и синкретические образы — сочетание в атрибутике черт, связанных с образами как людей, так и животных или птиц. Исследователями отмечена одна примечательная черта — набор образов животных, включенных в эту символику, представлен почти исключительно дикими видами — птицы, антилопа, гиена, лев и т.п. (рис. 79). Само собой разумеется, что подобное есть наследие охотничьего этапа общественного развития бамбара.

Ниже мы будем неоднократно упоминать о значении ритуальных масок в культовой практике Африки. У бамбара



Рис. 79. Маска-наголовник союза «Чивара» в виде антилопы. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Санкт-Петербург

Мали можно встретить одну из подобных практик, в связи с охотничьим союзом бамбара известны знаменитые обряды с масками Чивара и масками Согониикун. Обряды с этими масками посвящены завершению сельскохозяйственных работ (после окончания сезона дождей и сбора урожая). Но несмотря на это, главные маски представляют стилизованное изображение антилопы — не домашнего, а промыслового животного. Объяснение этой привязанности к образам диких животных — все в тех же древних охотничьих занятиях. Бамбара живут в саванне, поэтому, даже став земледельцами, они по-прежнему считали, что настоящий мужчина — это хороший охотник. Вот каким образом описывает обрядовое действие («охоту») один из очевидцев, наш соотечественник: «Это условное действие знаменовало конец мемориальной церемонии в честь выдающегося охотника, выходца из деревни... По завершении церемонии, которая длится целые сутки... охотники из окрестных деревень отправлялись на ближайшую развилку за пределами деревни — данкун... Здесь "охотники" имитируют выслеживание зверя... Наконец они... окружают "животное"..., загоняют ее на развилку дороги (дангун). "Животное" принесено в жертву данкуну... На шкуре поедается жертвенная пища. Зажигается огонь. Церемония окончена»<sup>1</sup>.

С распадом родовой организации и постепенным исчезновением древних традиций танец терял ритуальный и культовый характер. Старинные ритуалы, постепенно утрачивая свое религиозное содержание, оставляли за собой развлекательные, воспитательные функции. Поэтому ритуальная священная пляска становится демонстрацией ловкости, акробатической сноровки, а поклонение тотемам превращается в актерское соревнование — кто точнее воспроизведет движением и мимикой образы тех или

<sup>1</sup> Арсенъев В. Охотничий обряд и ранние формы театра (на материале охотничьих союзов бамбара) // Пути развития театрального искусства Африки. — М., 1981. — С. 45.

иных животных. Неудивительно, что многие типично африканские этнохореографические выразительные средства старинных обрядов в настоящее время вошли в обиход современного театра Африки. Точно также возгласы и благословения, запевки, сопровождение различных музыкальных инструментов (тамтамов, погремушек, трещоток), ритуальный реквизит (жезлы, посохи, маски и др.) — все это во многих странах Африки становится частью традиционного балета.

В некоторых странах Африки стали появляться и профессиональные танцовщики — исполнители этнических танцев. Они выступали перед публикой, прежде всего, на сельских праздниках, очень традиционных в аграрной Африке. Профессиональные танцоры, например, у народа сонинке (банту) называются «ворсони». Они представляют, исполняют своеобразные танцы-спектакли.

У народа герзе (банту) есть интересная традиция, где этнические танцы исполняют маленькие танцовщицы.

Параллельно с сохранением некоторых танцевально-обрядовых ритуальных действий у африканских народов стали устраиваться и комические представления, маскарады чисто развлекательного характера, частью содержания которых были и танцы.

Длительный колониальный период в истории Африки привел к нарушению естественного процесса и хода культурного развития ее народов. В период колониализма пришельцы уничтожали традиционную культуру и ценности местного населения, объявляя их неполноценными, поскольку они не выдерживали сравнения с европейской культурой, как стандартом. Это коснулось и африканской этнохореографии, танцы искоренялись как «варварские» и «идолопоклоннические». Но, несмотря на это, африканцы сохранили свои богатейшие танцевальные традиции, которые с приобретением независимости стали одним из прочных оснований для продолжения развития их самобытной культуры.

Этническая хореография является живой, развивающейся структурой, поэтому некоторые африканские танцы возникли сравнительно недавно. Таким можно считать, например, танец «ява» (танец батангов Камеруна). Он появился после Первой мировой войны, во время которой батанги пострадали: их выселили в Западный Камерун и заставили работать больше всех. Во время пребывания в этой своеобразной ссылке люди, чтобы подбодрить себя, создали танец «ява» и песню к нему. Мужчины смотрели на исполняемый танец и вспоминали благодаря ему свои дома и семьи.

Взаимодействие европейской и африканской культур не прошло бесследно. По этой причине в современной танцевальной культуре Африки нашло отражение взаимодействие этих двух культур — европейской и местной африканской. Результатом такого взаимодействия является, например, один из самых популярных танцев в Кабо-Верде под названием морна. Морна — танец, исполняемый в сопровождении лирической песни, которую поют молодые женщины. Любопытно, что слова этой песни сочинены от имени мужчины. Песня исполняется под аккомпанемент гитары. Это лирическая песня грустного, элегического характера, что дало основание для некоторых исследователей африканского искусства прийти к выводу, что морна ведет свое происхождение от трагических песен африканских рабов, которых в течение более трехсот лет завозили на Острова Зеленого мыса работоторговцы (большая часть рабов ими затем отправлялась в Америку).

Продолжая разговор о современном состоянии этнохореографии Африки, следует отметить, что традиционный танец ее народов в настоящее время развивается по двум направлениям: собственно профессиональный танец и народный этнический танец.

Танец, который можно назвать профессиональным, по исполнению качественно более совершенный. Это неудивительно, поскольку его исполнители проходят специальную подготовку и используют в своем искусстве танца

тщательно отобранные средства художественного выражения. Собственно народный танец — это народное танцевально-музыкальное творчество. Оно до сих пор сохраняет многие черты и функции, свойственные народному художественному творчеству и танцу как его части. Но оба направления в развитии афротанца ярко проявляются в определенных формах танца, имеющих обязательные социальные и идейно-художественные функции.

Собственно профессиональное танцевальное искусство народов Африки возникло совсем недавно, поскольку вплоть до XX в. оно было ограничено областью фольклорного танца.

Африканская традиционная танцевальная культура, дав возможность расцвета профессионального творчества в этой области искусства, способствовала появлению профессиональных народных хореографических ансамблей. Тем не менее первый профессиональный ансамбль традиционного африканского танца был организован не в Африке, а в Париже 1948-1949 гг. гвинейцем Кейта Фодеба. Начиная с 1950 г. этот коллектив уже гастролировал по странам Европы, вызывая восхищение зрителей. С тех пор в большинстве африканских стран есть ансамбли и коллективы традиционного музыкально-танцевального искусства.

Танец у африканских народов был тем элементом народного искусства, который повлиял на условия, способствующие во многом становлению и развитию молодого африканского театра. Следует обратить внимание на очень важный момент: тот или иной народный танец вышел на светские, профессиональные подмостки, сцену, став достоянием гораздо более широких народных масс. В настоящее время в танцевальных ансамблях можно видеть церемонии и ритуалы, маскарадные пляски, представляемые для широкой публики. Раньше подобное было невозможно: вынос на публику тайных ритуально-обрядовых плясок, исполнявшихся только для посвященных или самими посвященными, считалось тягчайшим преступлением, святотатством.

Африканские танцы проникли и в профессиональное театральное искусство: они — обязательная составная часть театральных представлений на национальную тематику.

Более того, традиционная африканская культура, в частности ее самобытный танец, оказали значительное влияние на современное хореографическое профессиональное искусство Европы и Америки.

В большинстве африканских стран в настоящее время действуют культурные центры, где наряду с изучением традиционного танцевально-музыкального фольклора организуют ансамбли песни и танца. Также проводят разнообразные фестивали смотры и т.п., которые имеют большое значение для сохранения и распространения национального этнохореографического наследия.

Таким образом, танец, являющийся необходимым видом творчества этносов, издавна сохранялся во множестве форм зрелищ, существующих в общественной жизни народов Африки. Несмотря на трагический период колониальной истории, африканская этнохореография сохранила свою народную основу, свои жанры, самобытные виды и стили танцев, характеризующие специфические черты творчества отдельных народов. Имеющие древние истоки образцы танцевальной культуры отличаются своеобразием, красотой выразительных средств, глубиной драматургической основы и четко выраженным общественным звучанием. В наши дни представления, празднества и шествия в большинстве своем реализуются в красочных зрелищах, которые позволяют раскрыть творчество африканских народов, богатство традиций которых необъятно.

Выступления народных музыкантов и танцоров широко распространены во многих странах Африки и сейчас;

### *Контрольные вопросы*

1. Назовите историко-этнографические области Африки, отличающиеся своеобразием фольклорно-танцевальной традиции.

2. Охарактеризуйте древние истоки этнохореографии Северной Африки.
3. Дайте анализ танцевальной культуры Древнего Египта.
4. Проанализируйте характерные особенности этнохореографии Северной и Северо-Восточной Африки.
5. Дайте анализ этнохореографии Египта, роль в ней общеарабской танцевальной традиции.
6. Охарактеризуйте роль костюма, разнообразной атрибутики в этнохореографии Северной (арабской) Африки, своеобразие танцевальных жестов, техники.
7. Дайте анализ танца гедра в танцевальной культуре арабской Африки.
8. Охарактеризуйте ритуальную игру-сражение девушек в традиционной культуре Северной Африки и роль в ней танца.
9. Проанализируйте этнохореографию Эфиопии и Сомали, влияние на нее древних религий, социальных и иных традиций.
10. Дайте анализ обрядово-театральных христианских мистерий в традиционной культуре Эфиопии.
11. Проанализируйте характерные черты фахра и военного танца-игры (фантазии) в этнохореографии Эфиопии и Сомали.
12. Дайте анализ некоторых сакрализованных зрелищ в традиционной культуре Эфиопии и Сомали.
13. Опишите воинские танцы, шаманские танцы и танцы в обрядах переходного периода (инициации) у народов Сомали.
14. Дайте общую характеристику этнохореографической культуры африканских стран (южнее Сахары).
15. Охарактеризуйте психофизиологические основы африканского танца, роль в нем ритма, темпа.
16. Проанализируйте некоторые праздники африканских народов в системе обрядов жизненного цикла

- (рождение, свадьба) и роль в них танцевальной традиции.
17. Дайте характеристику этнохореографии Тропической Африки, связанной с аграрными праздниками, праздниками скотоводов, охотников и собирателей.
  18. Приведите общую классификацию африканских танцев, проанализируйте специфику их выразительных средств..
  19. Дайте анализ роли музыкальных инструментов в этнохореографии народов Тропической Африки.
  20. Проанализируйте роль тотемических плясок в этнохореографии Тропической Африки.
  21. Проанализируйте роль охотничьих плясок в этнохореографии Тропической Африки.
  22. Укажите на связь этнического танца Тропической Африки с культом предков.
  23. Проанализируйте роль африканских тайных обществ в развитии этнохореографии.
  24. Раскройте роль этнического танца в становлении хореографической культуры современной Африки.

### *Литература*

1. *Андреев И.* Танец с Солнцем (о традициях и культуре стран Тропической Африки) // Дружба народов. — 1999. — № 8. — С. 134-151.
2. *Арсеньев В.* Охотничий обряд и ранние формы театра (на материале охотничьих союзов бамбара) // Пути развития театрального искусства Африки. — М.: ГИТИС, 1981. — С. 39-54.
3. *Асоян Б.* Все еще удивительная Африка. — М., 1987.
4. Африка // Энциклопедический словарь. Т. 1-2. — М., 1986.
5. *Бабкин С.* Марокканская свадьба // Азия и Африка сегодня. — 1995. — № 1. — С. 61-64.

6. *Кобищанов Ю.* Зрелищная, танцевальная и музыкальная культура тайных обществ // Пути развития театрального искусства Африки. — М.: ГИТИС, 1981. — С. 107-117.
7. *Кобищанов Ю.* Касты бардов и музыкантов в Африке // Народы Азии и Африки. — 1980. — № 6.
8. *Коростовцев М.Л.* Религия Древнего Египта. — М., 1976.
9. *Кулик С.Ф.* Когда духи отступают. — М., 1981.
10. *Кулик С.Ф.* Черный феникс. Африканские сафари. — М., 1988.
11. Культура Древнего Египта. — М., 1976.
12. *Куценков П.* Маски в традиционных культурах Африки // Пути развития театрального искусства Африки. — М.: ГИТИС, 1981. — С. 89-106.
13. Обычай и фольклор Мадагаскара. — М., 1977.
14. *Скотт Ю.* Исторические особенности хореографической культуры народов Тропической Африки // Пути развития театрального искусства Африки. — М.: ГИТИС, 1981. — С. 129-149.
15. *Терибул. К.М.* Человек в Африке. — М., 1981.
16. Традиционные культуры африканских народов: прошлое и настоящее. — М., 2000.
17. *Федорова Л.Н.* Африканский танец. Обычай, ритуалы, традиции. — М.: Наука, 1986.

Американский континент не являлся территорией, на которой происходил процесс антропогенеза, т.е., формирования современного человека. Ее огромные пространства заселились через Берингов пролив североазиатскими первобытными охотниками на оленей (и животных, которые позднее исчезнут — ископаемых слонов, лошадей и др.). Это происходило в ледниковый период, поэтому пройти пешком, преследуя дичь, неширокий (около 100 км) пролив было возможно. С отступлением ледников пересечение Берингова пролива из-за отсутствия в далеком прошлом средств передвижения по воде прекратилось на очень долгое время, пока не началось медленное переселение на американский континент азиатских эскимосов, использовавших для этого специальные лодки. Но это переселение не изменило существенно жизнь американского континента, его населения. Окончательно более прочная связь Америки со Старым Светом была восстановлена только с открытием Америки в 1492 г. Х. Колумбом. До этого времени сформировавшемуся на американском континенте небольшому по численности населению предстояло освоить огромное, протяженное на тысячи километров с севера на юг пространство Америки.

Население Америки было редким, контакты между разными его группами в самый ранний период были эпизодическими, поэтому развитие культуры народов американского континента происходило в большой степени самобытно. Эту самобытность не нарушили и редкие, единичные связи со Старым Светом'. Так продолжалось до конца XV в., времени прибытия в Америку кораблей Х. Колумба. Путешественник полагал, что открытые им земли являются Индией. Ради открытия независимого, западного пути к сокровищам этой, а также других стран Востока, богатых пряностями, предметами роскоши, путешествие и совершалось. Когда недоразумение стало очевидным, за коренным населением Америки закрепилось

название индейцы (в противоположность индийцам, жителям Индии).

Антропологически индейское население образует отдельную американоидную расу (раньше их относили к монголоидам), хотя на самом деле, в силу изолированности в древности одних-индейских народов от других, среди них выделяются более конкретные и более разнообразные так называемые антропологические типы.

Эта изолированность индейских племен друг от друга повлияла на исключительное языковое разнообразие. Хотя ученые выделяют здесь языковые семьи, ветви и группы, не все согласны с конкретными критериями подобного выделения, поэтому цифра в более чем одну тысячу индейских языков является предположительной.

В отличие от критериев антропологической или лингвистической (языковой) классификации индейцев, меньше проблем вызывает разделение народов по трем большим историко-культурным регионам. Традиционно и с достаточным на то основанием в культурно-историческом и этническом отношении материк делится на Северную, Центральную и Южную Америку. Район Центральной и Южной Америки также называется Латинской Америкой (по названию господствующей здесь католической, или латинской, веры).

### *5.1. Северная Америка. Индейская этнохореография*

Коренное население Северной Америки в доколониальный период отличалось от индейцев Центральной и Южной Америки и по культуре (материальной, духовной), и по стадии общественного развития.

Значительная часть североамериканских индейцев являлись охотниками. Охотники, в свою очередь, также были разные — морские (алеуты), степные или прерийные охотники на бизонов (сиу или дакота, апачи, команчи), лесные (алгонкины). Были также рыболовы (алеуты, цимшиан, хайда и др.), собиратели (например, так называв-

мые калифорнийские индейцы). Земледельцами, использовавшими даже систему искусственного орошения, являлись индейцы пуэбло (юго-запад Северной Америки). На востоке и юго-востоке Северной Америки в доевропейский период частичными земледельцами были ирокезы, тимукве, натчезы и др. Важнейшие выращиваемые культуры — это маис (кукуруза), тыква, перец, томаты; следует подчеркнуть, что занятие земледелием дополнялось охотой, рыболовством и собирательством.

Уровень общественного развития североамериканских индейцев соответствовал родоплеменной эпохе (большинство индейцев) или стадии распада родоплеменного строя. Наиболее активно последнее проявлялось у такого народа, как натчезы, кстати, исчезнувшего еще в XVIII в. в результате войн с французскими колонизаторами. Вместе с тем ни одно из североамериканских индейских обществ не достигло стадии раннеклассового государства.

Отражением всех отмеченных выше параметров материальной и социальной жизни являлась и их религия. Ее составляли традиционные первобытные верования — тотемизм, анимизм, магия, фетишизм и др. Подобные верования реализовывались в специфических ритуальных практиках, где находили свое место и элементы традиционной танцевальной культуры (рис. 80). При этом нередко смысл ритуалов, сопровождающих их песни и танцы, не всегда понимали не только зрители, но и рядовые участники действ. Это отмечал известный французский этнограф К. Леви-Строс, который писал, что, например, у нутка было множество песнопений для различных случаев: в связи с войной, китовой или рыбной ловлей, свадьбой и т.п. Язык почти всех этих песен отличался от разговорного языка. К. Леви-Строс предполагал, что нутка либо сформировали особый поэтический (песенный) язык, использующийся при исполнении ритуалов, либо заимствовали свои песни у соседей. Кроме того, подобная традиция, несомненно, связана с мистическим содержанием ритуальных текстов. Исследователь в связи с этим отмечал,



Рис. 80. Обрядовая пляска в доме совета.  
Рисунок, сделанный ирокезом в резервации  
Корнплантер (Пенсильвания, 1939 г.)

что и каждый танец, который сопровождала подобная песня, имел свое особое «па», каждое «па» — свой смысл.

У другого индейского народа, оджибве, большая часть обрядов совершалась на древнем архаическом диалекте, непонятном для рядового индейца, а часто также и для многих членов так называемых тайных обществ.

Действительно, подобная охранительная традиция прослеживается в ритуальных шаманских танцах, в танцах так называемых тайных обществ или союзов. Эти тайные общества, как уже отмечалось и в связи с Африкой, характерны для многих традиционных обществ, переживающих стадию разложения родоплеменных отношений.

Идеологической основой мужских и женских тайных союзов были специфические религиозные представления. Они имели также свою ритуальную составляющую и, как часть ее, танцевальную традицию. Многие из этих танцевальных традиций отличаются древностью, находят отражение в памятниках культуры (рис. 81) и вдохновляют современных художников (рис. 82).





Рис. 81. Нагрудное украшение с гравированным изображением танцоров, представляющих орлов в головных уборах из оленьих рогов. Поселение Даллас, штат Теннесси. Миссисипская культура. XIII–XVI вв.



Рис. 82. Обряд посвящения в обрядовые клоуны (кошаре). Роспись на керамике работы Софии и Рафаэля Медины. Сиу, ок. 1975 г.

Так, например, у алеутов члены тайных женских союзов практиковали магические пляски при луне.

У степных индейцев, индейцев прерий, Великих равнин переход из одного возрастного класса в другой сопровождался церемониалами, проводившимися особыми обществами. Так, у пауни, как и у всех индейцев этой части Северной Америки, огромную роль играл «Танец Солнца», проведение которого контролировало и организовывало общество Молодых Собак (сюда входили молодые воины, совершившие более половины из предписанных обрядов) (рис. 83). «Танец Солнца» исполнялся на летних общеплеменных стоянках (о «Танце Солнца» см. ниже).



Рис. 83. Чейены. Член Общества Собак. Через плечо надета кожаная лента, украшенная вышивкой из игл дикобраза и орлиными перьями. Такие ленты носили два наиболее отважных воина общества. В руках он держит лук со стрелой и сумку со Священной Трубкой

Существовали и другие культовые, собственно танцевальные общества, в том числе и женские. Таковым было, например, общество Красных Щитов (Общество Бизонов) у чейенов. Почти во всех обществах воинов были женщины, как своего рода почетные члены или талисманы. Они были медсестрами, принимали участие в танцах общества. Например, члены Общества Носительниц Щитов в торжественных случаях несли особые регалии (рис. 84).



Рис. 84. Чейены.  
Девушки — члены  
общества Красных  
Щитов (Бизонов)

Поведение членов обществ, особенно наиболее тихих...  
ных военных обществ индейцев Великих равнин, прерий, }>  
было таковым, чтобы поддержать у остальных индейцев ^  
чувство страха. Проявлялось это в том числе и во время;) ;  
танца. Так, в Обществе Москитов у индейцев сарси танцор  
ры во время ритуального танца царапали остальных ор\* i  
лиными когтями. У индейцев ассинибойнов некоторые

воины появлялись в поселении обнаженными, пели и танцевали под ритмичные звуки погремущки, не обращая внимания на окружающих — так они демонстрировали полное к ним пренебрежение и, как считалось, решимость, важную в бою.

Почти у всех индейцев Великих равнин, прерий были общества, известные как Общества Дураков, Бешеных, Людей Наоборот. Члены этих обществ делали всё наоборот — вместо «да» — говорили «нет», садились на лошадь спиной к ее голове и др. Исследователи полагают, что это было формой снятия стресса — шокирующее поведение помогало расслабиться, отвлечься. Например, Общество Дураков у ассинибойнов проводило особые религиозно-танцевальные церемонии и действа в особых костюмах и масках (рис. 85). Примечательно, что в большинстве обществ была не только своя структура, но и свои хранители реликвий, певцы, барабанщики.

У тлинкитов Северо-Запада США также каждый тайный союз имел свои песни, пляски, костюмы, маски (рис. 86).

У оджибве, кри, меномини, потавам и других алгонкинских племен было тайное знахарское общество, называвшееся Мидевин (Мидевин). Оно предполагало четыре степени посвящения и ставило своей целью постижение ее членами лечебных свойств растений, использовавшихся для защиты от злых сил. При записи различных магических инструкций, рецептов, ритуальных песенных текстов широко применялась пиктография, смысл которой открывался только посвященным. Знаки и рисунки наносились черной и красной краской на свитки из березовой коры (рис. 87).

Для индейцев Северной Америки характерно использование вхождения в трансное состояние при исполнении обрядов и танцев. Так, люисеньо Калифорнии практиковали необычный танец, называвшийся «Танец кручения». Его исполняли как основе вращательного движения на месте танцоры, украшенные перьевыми регалиями (особые юбочки, перьевые головные уборы, ленты из перьев).



Рис. 85. / — ассинибойны. Маска члена культа Дураков (вид спереди и сзади); 2 — банги. Маска члена культа Канибалов; 3 — ассинибойны. Маска члена культа Дураков (вид спереди и сзади); 4 — ассинибойны. Участники церемонии Дураков в ритуальных костюмах. Слева — руководитель церемонии.

Он держит в руках погремушки из оленьих копыт и лук со стрелами



Рис. 86. Цилиндрический головной убор. Тлинкиты

Рис. 87. Пляска (изображение Медививин, знахарской пляски) и поединок. Рисунки карандашом в альбоме из школы при миссии в Арбр-Крош, штат Мичиган. Племя Оттава, ок. 1845



Монотонное, непрерывное, однообразное вращательное движение вводило в состояние транса не только самих танцоров, но и зрителей.

Отмечая с помощью специальных обрядов и сопровождающих их песен и танцев важные события — рождение, инициацию, смерть и др., их участники, прежде всего шаманы, нередко употребляли наркотические и галлюциногенные составы. Считается, что эта традиция заимствована североамериканскими индейцами из Центральной Америки от ацтеков. Как увидим, подобная практика, способствующая вхождению в особое состояние транса, действительно широко использовалась у народов Центральной Америки доколониального периода.

Для введения участников ритуальных действ и плясок в состояние транса употреблялся, например, толоаче (растение семейства пасленовых). Среди галлюциногенов, используемых в обрядовых церемониях и плясках многими североамериканскими индейскими племенами от Скалистых гор до Мексиканского залива, важное место занимает особая разновидность кактуса, пейотль (пейот, пейоте). В XX в. культ кактуса-пейотля (пейотизм) даже стал основой так называемой «Церкви коренных американцев», соединившей в себе языческие и христианские элементы.

У эскимосов и алеутов Северной Америки основной формой пластики были маски, которые связывались, главным образом, с обрядностью. Их облик был отражением шаманских видений. Маски вырезал сам шаман или другой человек по его указаниям. Эскимосские маски изображают духов зверей, божеств или явлений природы, которые появляются в облике этих масок во время танцевальных обрядов в качестве объектов почитания, прославления или изгнания. Человеческие и звериные маски создавали путем искажения внешнего облика, черт лица, комбинирования или добавления звериных или человеческих частей, тела. Благодаря этому создаются маски и образы воображаемых существ из иного мира (рис. 88). Это же касалось и индейцев квакиутлей Северо-Запада (рис. 89).



Рис. 88.  
Раскрашенная  
деревянная маска с  
пятнами крови или  
краски вокруг рта.  
Эскимосы южной  
Аляски. Конец XIX в.



Рис. 89. Маска  
«Нулман»,  
применяемая  
плясунами-  
клоунами.  
Квакиутль.  
Конец XIX в.

При проведении разнообразных церемоний и танцевальных действий индейцы Великих степей, прерийные, степные индейцы надевали костюм и соответствующие украшения. Это, прежде всего, традиционная кожаная одежда, украшенная иглами дикобраза (для отпугивания злых духов), бисером (после прихода европейцев он стал широко использоваться). Мужская одежда состояла из рубахи и так называемых легин (две отдельные штанины, прикреплявшиеся к поясу). На ногах носили мокасины, также из выделанной кожи. Естественно, от положения, заслуг, статуса мужчины, характера танцевального действия зависела и символика костюма. Например, костюм мог дополняться скальпами, а рубаха окрашивалась в два цвета — сине-зеленый и красно-коричневый, символизирующие, с одной стороны, небо и мир, а с другой — землю и войну. Женская одежда также состояла из длинного кожаного платья, легин (которые были короче, чем у мужчин, и прикреплялись у колен) и мокасин. Разумеется, невероятную живописность индейскому танцу придавали знаменитые головные уборы из перьев, которые нередко были грандиозных размеров (рис. 90). Каждое перо в головном уборе мужчины также символизировало то или иное реальное достоинство мужчины-танцора.

Атрибутика танцевального костюма североамериканских индейцев включала танцевальный фартук (рис. 91), танцевальные жезлы (рис. 92), танцевальные трубки (рис. 93), упомянутые выше скальпы (рис. 94).

Эту живописность внешнего вида танцора дополняла раскраска тела, лица, символика которой была знакома индейцам с детства. з

Среди важных предметов танцевальной (и не только; танцевальной) атрибутики у индейцев Калифорнии *важ* ное место занимали пояса из травяных волокон (шириной; до четырех пальцев), которые украшались раковинным бусинами, перьями птиц (красноголовый дятел, утка, лев; беды и др.). Их демонстрировали как церемониальны



Рис. 90. Вождь огла-  
сиу Американский  
Конь с трубкой

ритуальные предметы, обматывали вокруг бедер, причем как мужчины, так и женщины, во время танцевальных церемоний.

У шаманов индейцев хупа (калифонийские индейцы) были, кроме того, церемониальная связка, магический кристалл, погремушка из копыта оленя, шкура оленя-альбиноса, перья и скальпы дятлов, особые обсидиановые пластины, о которых следует сказать особо.

Во время ритуальных плясок демонстрировались предметы, являющиеся показателями благосостояния, престижа и статуса, занимаемого в обществе. Символами этого служили своеобразные «регалии», выставляемые на обозрение во время праздников, церемоний, ритуалов при



Рис. 91. Расшитый бисером танцевальный фартук.  
Квакиутль. Конец XIX в.

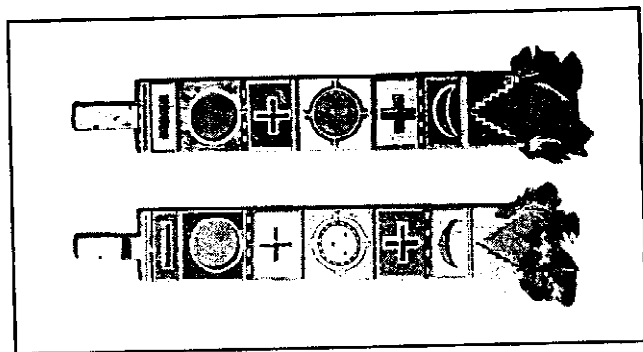


Рис. 92. Два раскрашенных резных деревянных танцевальных  
жезла с изображением символов солнца, луны, туч и дождя.  
Зуны. XIX в.

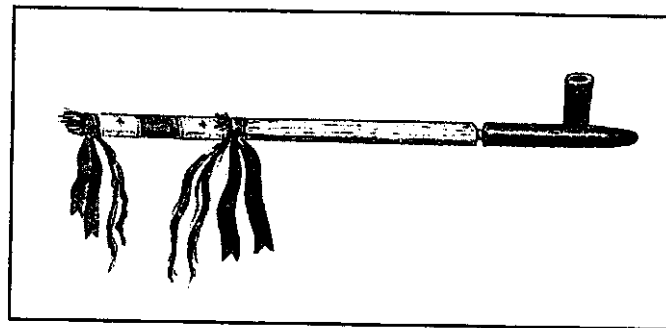


Рис. 93. Сиу. Трубка Танца Солнца

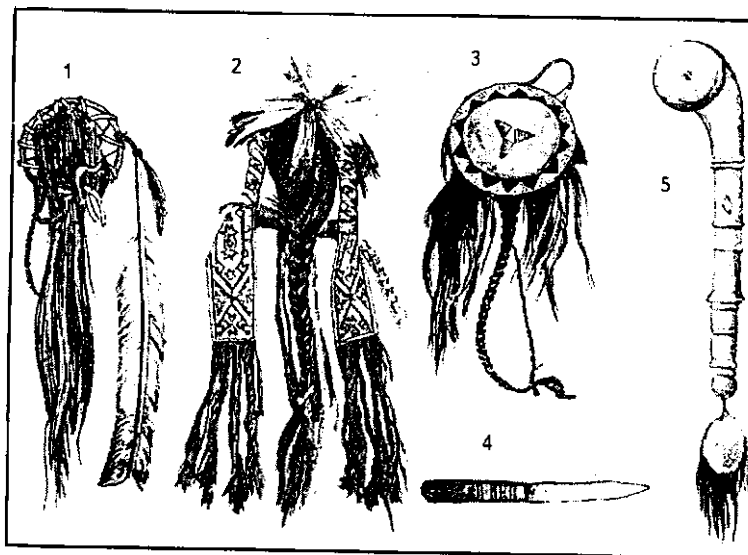


Рис. 94. Скальпы: 1 — Черноногие. Скальп, натянутый на  
обруч и украшенный орлиным пером; 2 — Чиппева. Скальп,  
украшенный перьями и плетеным орнаментом; 3 — Команчи.

Скальп, украшенный вышивкой бисером; 4 — нож  
для скальпирования; 5 — боевая дубинка с подвешенным  
к ней скальпом

значительном стечении соплеменников и гостей. В качестве таких регалий чаще всего использовались головные уборы, украшенные скальпами дятлов, наборы бус и украшения из раковин, а также так называемые бифасы — двусторонне обработанные крупные ретушированные пластины из специально обработанного обсидиана. Этот интересный предмет, использовавшийся в ритуальных плясках, известен у калифорнийских индейцев.

Бифасы были показателями престижа в обществе и статуса, занимаемого определенным человеком. Исследователи отмечают, что вулканическое стекло (обсидиан) вообще занимало важное место среди природных материалов, использовавшихся коренными обитателями Северной Америки в качестве сырья для орудий и инструментов. Бифасы бывают, как правило, черного, красного и серого обсидиана (длиной от 17 до 37,5 см и шириной от 5 до 10 см). Они хранились в специальных тайниках в семьях индейцев. Предметы оберегались от посторонних глаз, как особо ценные реликвии. Они передавались либо по наследству по мужской линии, либо находились в общеплеменном владении. Во время праздников, обычно приуроченных к важным календарным или социальным событиям, их извлекали из тайников и использовали в танцах (военная пляска, танец-схватка, танец лодки-каное, танец со шкурой белого оленя). Наиболее наглядно это выглядело в ходе танца со шкурой белого оленя. Исследователи отмечали, что у индейцев хупа в 30-х годах XX в. владельцы обсидиановых бифасов не сами демонстрировали свои богатства в танце. Они передавали их четырем танцорам, которые вместе с ведущим певцом и несколькими подпевающими ему индейцами, а также шаманом являлись участниками действия. В ходе танца они попарно двигались перед линией певцов с бифасами в руках и свистками во рту.

Любопытно, что среди танцевальных атрибутов североамериканских аборигенов есть и знакомые по другим этнохореографическим культурам. Так, русские источники

XIX в. сообщают, что у эскимосов-конягов мужчины использовали в качестве танцевальных предметов байдарочные весла, покрытые рисунками зооморфного характера.

Были и необычные атрибуты при исполнении танцев. Так, у индейцев пуэбло существовал культ змеи, поэтому и ритуальный танец назывался танцем змеи. Исполнители танца (очевидно, посвященные) танцевали, зажав в зубах гремучую змею, причем никогда не случалось, чтобы во время танца эта опасная змея кого-либо ужалила.

У калифорнийских индейцев, искусных мастеров по изготовлению плетеных изделий, имелись специальные корзины. Будучи украшенными перьями священных птиц (утки, лебедя, дятла, орла, кондора), они почитались как предметы культа, которые использовались (демонстрировались) особым образом во время ритуально-обрядовых церемониальных и танцевальных действий. Согласно представлениям калифорнийских индейцев, эти корзины были не столько реликвариями (контейнерами для хранения священных предметов), сколько они сами были воплощением птиц, которых они обожествляли. Именно поэтому они, изготовляя их, украшали не только раковинами (в европейский период и бисером), но и соответствующими перьями. Считалось, что перья были аккумуляторами мистической энергии жизни. Индейцы верили, что эта мистическая сила и энергия опасна непосвященным. Поэтому во время церемоний и ритуально-танцевальных действий они не должны были хотя бы нечаянно коснуться этого плетеного реликвария. Между церемониями в таких корзинах хранили перьевые регалии танцоров.

Понятно, что такое отношение к перьям должно было иметь объяснение. И действительно, как правило, с каждой из обожествляемых птиц связывался определенный миф. Так, у калифорнийских индейцев утка ассоциировалась с представлениями о мировом океане, она — птица-ныряльщик, создавшая земную твердь. Дятел в мифологической традиции калифорнийских индейцев связывается с образом птицы-Громовника, кондора, который

выступал в образе птицы-Солнца. Но особенно велико было почитание Великого Ворона-создателя. Он был главным героем так называемого Вороньего эпоса (например, у индейцев Северо-Запада, эскимосов, алеутов). В Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) в Санкт-Петербурге хранится уникальный костюм, сделанный из перьев ворона и цельной шкуры кондора. В подобные костюмы облачались исполнители ролей Великого Ворона ("индейцы помо называли его Куксу) и его старшего брата по имени Молок (рис. 95). Кстати, миф о братьях-творцах, известный у калифорнийских индейцев, позволяет понять одну из причин особого отношения к перьям. Согласно ему, Великий Ворон (Куксу) создал землю, вырвав из-под своего крыла клочок пуха и скатав его в клубок. Затем Куксу решил создать людей. Он взял две церемониальные корзины, сложил их как две половины яйца. Внутри он поместил деревянные палочки, которые и превратились в первых людей племени помо.

Перед церемонией культа Молока калифорнийские индейцы убивали специально пойманного кондора. Шкуру вместе с перьями сдирали и особым образом подготавливали. Во время ритуального танца исполнитель роли



Рис. 95. Ритуальный церемониальный костюм (накидка) из перьев кондора. Индейцы Центральной Калифорнии. Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого. XIX в.

кондора облачался в нее. Лицо, покрытое красной краской, скрывалось с помощью особой сетки из травяных волокон, на лоб танцор надевал особую повязку из перьев сокола. Крупные перья птиц использовались и для изготовления танцевальных передников, юбочек (перья вплетались в травяную основу).

Обычно церемонии, касающиеся всей общины, проходили в центре поселения. У калифорнийских индейцев кроме жилых помещений (зимних и летних, полуподземного типа с куполообразной крышей, опирающейся на специальные столбы) были и общинные дома. Размер их бывал иногда столь значителен, что мог вместить до несколько сот человек. Именно здесь проходили их танцевальные действия. Танец культа Молока, который исполнялся в полуподземном церемониальном общинном доме, носил изобразительный характер — исполнитель медленно двигался, раскачиваясь всем телом, сгибал колени и издавал характерные свистящие звуки (рис. 96).

Согласно верованиям чумаш, при исполнении танцев (они назывались «хох-хол») танцор-исполнитель обретал сверхъестественную силу и способности, дар ясновидения. Среди сюжетов наскальной живописи чумаш сохранились изображения танцоров в одежде из перьев кондора. У них



Рис. 96. Церемониальная накидка из перьев кондора. Индейцы Центральной Калифорнии. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. XIX в.



же перьями кондора украшались столбы, устанавливаемые для церемониальных целей, помещались на изображения умерших во время поминальных обрядов.

Этнохореография североамериканских индейцев, как и у других традиционных народов, была связана с их хозяйственной деятельностью. Так, у ирокезов, земледельцев и охотников Востока современных США существовал культ так называемых «трех сестер» (кукуруза, бобы, тыква). Духи этих растений почитались в форме сложных ритуалов, где кроме индивидуальных и коллективных песнопений были разнообразные пляски, имитирующие шаманские. У индейцев хупа (Калифорния) был целый ряд обрядов, названия которых весьма характерные — «Возрождение жизни», «Первый пойманный лосось», «Танец белого оленя» (церемония «Демонстрация благосостояния»), «Прыгающий танец».

Церемонии обычно длились до десяти дней. Участники этих церемоний во время танцев пели длинные речитативные тексты, в которых излагался соответствующий случаю миф.

Во время исполнения «Танца белого оленя» танцоры (участники обряда), наряду с прочим, выносили на обозрение и проносили престижные предметы — шкуры олень-альбиносов на длинных шестах, а также обсидиановые пластины, завернутые в шкуры. Примечателен внешний облик танцоров — на тело надеты оленьи шкуры, а глаза покрывали особые повязки из перьев орлов или кондоров.

Не менее интересна танцевальная атрибутика «Прыгающего танца» — головной убор в виде полос из бизоньих шкур с нашитыми на них скальпами, снятыми с головы дятлов, в руках трубкообразные танцевальные корзинки. Более того, во время некоторых церемоний (например, у индейцев чумаш.) на земле рисовали цветным песком модель мира, внутри которой располагали объекты почитания, раскладывали священные предметы. Подобная традиция была и у навахо (рис. 97).

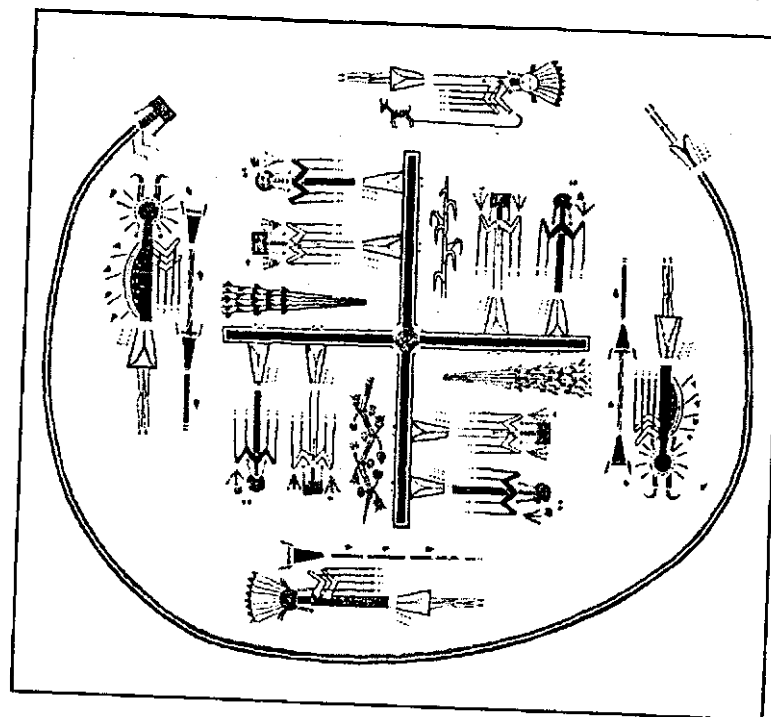


Рис. 97. «Вращающиеся бревна». Сухая живопись навахского шамана Клах, применявшаяся в Ночном Песнопении.

Богиня-охранительница в виде радуги окаймляет изображения четырех духов, четыре пары мужских и женских фигур, стоящих на бревнах, растения кукурузы, фасоли, тыквы и табака. Навахо. Середина XX в.

У индейцев люисеньо (Калифорния) бытовали танцы огня, как часть особого церемониала. Во время танцевально-обрядового действия исполнялись ритуальные песнопения. Танцующие индейцы получали двойные имена (они символизировали духов-животных) и ходили босиком по горячим углям. Специально для этого церемониально-обрядового действия индейцы ловили и выкармливали моло-

дого кондора или орла. Обхождение с ним было особое. Его осыпали жертвенными дарами — обильным кормом, а также раковинными бусами, перьями священных птиц (дятлов, уток, лебедей). Для ночных танцев и песнопений танцоры обряжались в ритуальные наряды из перьев. Что касается птиц, то их торжественно приносили в жертву (через удушение), шкуру снимали и позже использовали в ритуальных целях.

У индейцев Калифорнии (помо, винтун, майду и др.) распространен охарактеризованный выше культ Куксу. Куксу — первый человек, учитель людей. Обрядовые танцы, связанные с культом Куксу, были призваны продолжить благополучие племени. Обрядовый танец Куксу также называли «танцем большой головы», так как танцоры, изображая Куксу, надевали внушительных размеров головной убор. Ему посвящены тайные обряды, связанные с возрастными инициациями (посвящение во взрослые члены общины), проводимыми зимой в большой круглой полуземлянке.

У калифорнийских индейцев после совершения обряда инициации юноша получал свою песню, персональные украшения (в том числе и перьевые), татуировку и собственный танец. Типичны в этом отношении инициации у индейцев хопи (рис. 98).

Интереснейшим и в то же время закономерным явлением было использование у индейцев пуэбло Юго-Запада, хопи, зуни так называемых качин. Качина — это раскрашенная и наряженная фигурка, которую использовали вместе с ритуальными масками во время религиозного обряда, связанного с культом предков. Качины — изображение сверхъестественных существ, имеющих вид танцоров-лицедеев. Их делали из хлопкового дерева или сосны. Иногда они воплощают идею плодородия, иногда предназначены для детей. Именно потому, что качины изображают священного плясуна, в их конструкции присутствует элемент механики: некоторые качины, «движущиеся куклы», даже имитируют движение (рис. 99).



Рис. 98. Инициация у индейцев хопи.  
Бичевание посвящаемого

У алеутов (жителей Алеутских островов) вера в духов реализовывалась в виде представления об особой роли шаманов. Алеуты верили, что средством подчинения шаманом духа было перевоплощение в него через обрядовую пляску, а также использование соответствующей маски. Но после окончания ритуальной пляски, маски и другие атрибуты должны уничтожаться.

У индейцев атапасков существовало поверье, что шаманское предназначение определялось в виде неожиданной потребности петь и танцевать. Считалось, что избранному духами новому, молодому шаману во сне являлись его духи-помощники. При пробуждении новый шаман начинал петь — а умение особым образом петь и танцевать было, как известно, важным условием для успешной шаманской деятельности. Поэтому, например, у кинайцев

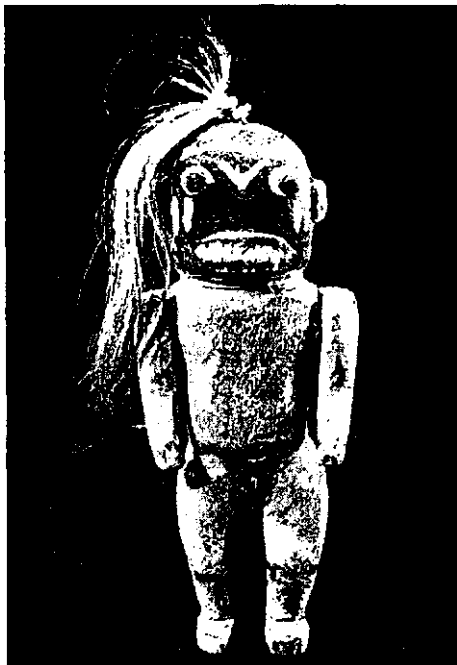


Рис. 99. Кукла-качина.  
Раскрашенное дерево,  
конский волос. Хопи.  
Начало XX в.

(группа атапасков) во время кремации, в которой одним из распорядителей был шаман, участники погребального обряда пели сочиненные в прославление покойника песни и устраивали ритуальные пляски.

Из всей многообразной обрядовой практики индейцев Северной Америки, связанной с обрядами жизненного цикла, особое значение имел потлач. На языке нутка потлач — это обрядовое действие, способ приобретения или подтверждения социального статуса. Потлач отмечал важнейшие события цикла человеческой жизни. У различных племен церемония потлача могла варьироваться. У тлинкитов во время траурного потлача по случаю смерти вождя приглашались гости, чтобы соболезновать утрате и признавать право преемника усопшего. Потлач нередко сопровождался раздачей имущества усопшего или

демонстрацией его, подтверждающей наследственные права. У квакиутлей (квакиютлей), нутка, белла-кула потлач сопровождали плясками и действиями тайных обществ. Во время пляски, как важной части потлача, инсценировались мифологические мотивы, связанные с историей рода. Для этого танцоры надевали особые подвижные маски. При помощи веревок, вставок и т.п. маски были способны изменяться, трансформироваться в соответствии с требованиями мифологического сюжета.

Как и у других народов, танцы североамериканских аборигенов делились на мужские и женские. Так, у конягов-эскимосов, как сообщали русские источники XIX в., во время исполнения погребально-поминальных мистерий происходило следующее: «...Женщины и девицы всегда танцуют одни — без мужчин, важно встав в прямую линию одна подле другой плотно, то приседая тихо, то склоняясь на правую или на левую сторону. Они при начале своей пляски сначала выставляют вперед левую руку, пока поют без речей; когда же те, которые бьют в бубны и продолжают песню в честь своих умерших, чуть упомянут имя и смерть своего сродника, тогда они вдруг стройно оборачивают ладонью к земле... Такие игрушки (танцы — *Б Л*») продолжаются всю ночь до самой зари»<sup>1</sup>.

У эскимосов-конягов мужские и женские танцы в церемониальных действиях разделялись тематически: мужчины исполняли танцы, воспроизводящие промысел зверей, женщины — поминальные танцы. «При танцах мужчин женщины лишь медленно поют, а мужчины им в такт двигают бубнами с пением, напоминающим возгласы ликования»<sup>2</sup>. Впрочем, некоторые женщины могли принимать участие в танцах мужчин.

Набор музыкальных инструментов, сопровождающих ритуальные песни и танцы, был небогатым. Так, кали-

<sup>1</sup> *Окладникова ЕЛ.* Опыт функционального анализа мистерии эскимосов-конягов // *Открытие Америки продолжается.* — Выпуск 3. — СПб., 2001. — С. 78.

- Там же. С. 79.

форнийские собиратели и охотники (хока, пенути, апачи, шошоны и др.) во время религиозных обрядов, а также для развлечения в качестве музыкальных инструментов использовали погремушки, свистульки из птичьих косточек, барабаны, музыкальный лук. Впрочем, погремушки, флейты, свистульки из кости использовались ими, прежде всего, в качестве ритуальных предметов, а не музыкальных инструментов как таковых. Они были в представлениях индейцев средством общения с духами. Они «разговаривали» с их помощью с миром духов (рис. 100). Этим же целям служили разнообразные церемониалы и связанные с ними танцы.

Во многом аналогичным было назначение погремушек у индейцев Северо-Запада, которые изготовляли из дерева и изображали фантастических персонажей (рис. 101), имитировали раковины (рис. 102).

У хопи (земледельцы юго-запада Северной Америки) существовал запрет на присутствие чужаков во время использования ритуальных танцев. Эта традиция соблюдалась вплоть до недавнего времени. Так, эти индейцы выражают свое крайнее неудовольствие туристам, которые пытаются фотографировать ритуальные танцы племени. По поверьям, обряды нельзя изображать, поэтому еще предки хопи, расписывая свои щиты, стены жилищ или украшая одежду, никогда не рисовали ничего, что могло бы напомнить их ритуалы, особенно танцы. Хопи верили, что нарушение запрета принесет племени несчастье.

Местом исполнения ритуалов или ритуальных танцев у индейцев пуэбло была площадь в поселении пуэбло, но чаще это была так называемая кива. Кива — святилище (оно было круглым в плане), считалось своего рода «мужским клубом». Хотя строили киву женщины, существовали запреты на их присутствие при исполнении ритуальных танцев. Кроме того, запрещено было присутствовать и несовершеннолетним (т.е., не прошедшим инициацию — посвящение во взрослые члены общества). Не имели доступ и непосвященные мужчины. А для того, чтобы в киву

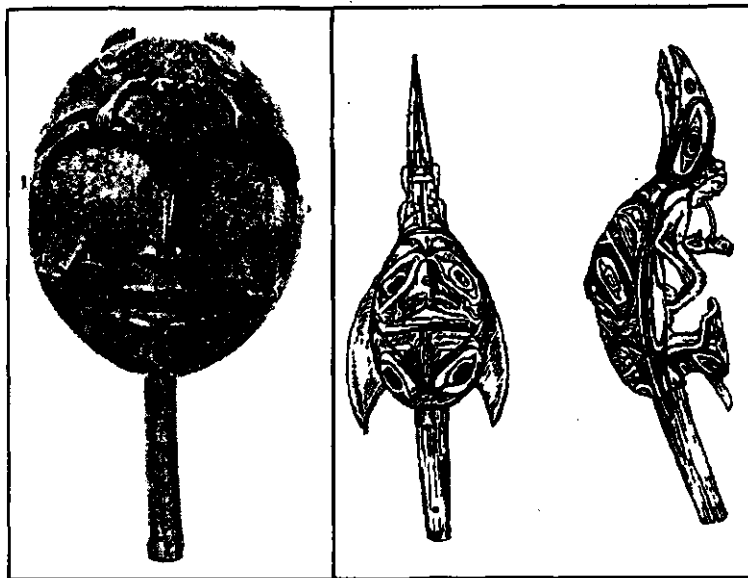


Рис. 100. Резная раскрашенная деревянная погремушка. Хайда. XIX в.

Рис. 101. Ритуальная погремушка. Индейцы Северо-Запада

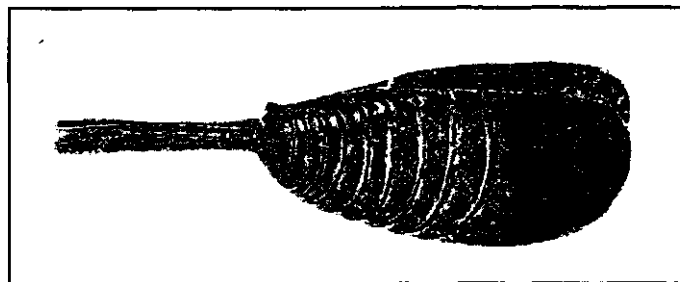


Рис. 102. Деревянная погремушка в виде раковины наутилуса. Тлинкиты. Ситка. XIX в.

был затруднен доступ, она не имела входа в стене. Проникнуть туда можно было лишь через небольшое отверстие в крыше, на которую взбирались по приставной лестнице. Внутри кивы был своего рода алтарь с изображением тотемных животных. Например, в «змеиной киве» главным украшением была завеса с пришитыми к ней полыми телами змей, сделанных из ткани. Во время обряда жрец, находившийся за завесой, просовывал руку в приспособление на месте изображения тела такой змеи, заставляя ее шевелиться.

Важную часть ритуально-обрядовой традиции индейцев Северной Америки представляла военная составляющая. Особенно это характерно для тех групп индейских племен, где в силу исторических условий и обстоятельств военные столкновения были почти неизбежными. Таковыми были условия жизни, в частности, индейцев Великих степей, индейцев прерий. Можно даже сказать, что вся их жизнь была войной. По этой причине и рождение, и военная победа, и смерть сопровождалась песнями, звуками специфических музыкальных инструментов, танцами. Если это были военные песни, то их, как правило, сопровождали звуки барабанов. Если праздник устраивало определенное военное общество или все поселение, то на площади, поляне, лугу устанавливали специальный барабан. Его подвешивали на четырех опорах, украшали орлиными перьями. Обычно песни пели своего рода профессионалы, иногда это был солист, пение которого дополнялось хором. Сопровождавший песню танец придавал ей своеобразие. Удары барабана; пение ДОПОЛНЯЛОСЬ ЗВОНОМ бубенчиков на ногах танцоров, звуками свистков, погремушек, трещоток, скребков. Среди танцевального инструментария, сопровождавшего военные пляски, важная роль принадлежала свистку, звук которого считался священным, поскольку подражал крикам орла (рис. 103). Подобный священный свисток I использовался не только во время военных танцев, но и других церемоний, в период военных действий. Своеобразный звук был хорошо различим и среди МНОГОГОЛОСИЯ ;

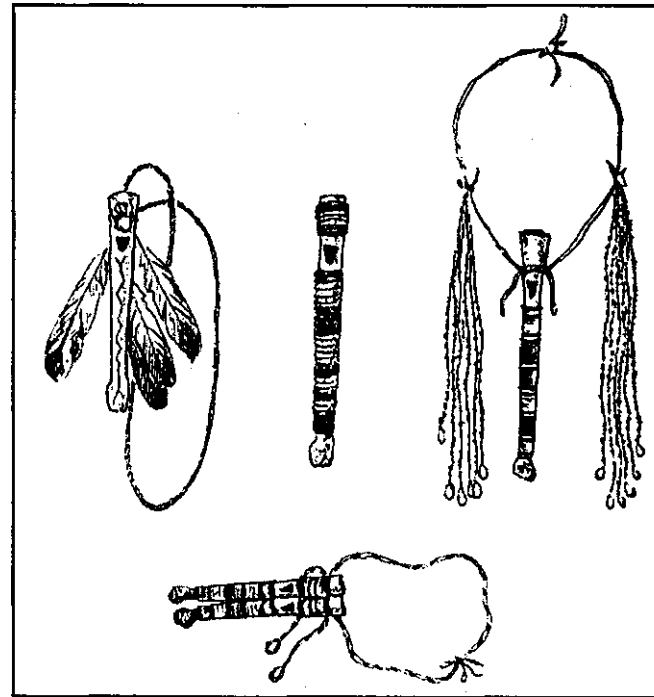


Рис. 103. Свистки из орлиной кости

праздника, и среди шума боя. Этот свисток делали из крыльев орла, цапли или журавля. Иногда свистки делали двойными. Свистки украшались перьями, бисером. Индейцы носили их, повесив на груди. Кстати, индейская флейта, сложная в изготовлении, издавала довольно приятные и даже нежные звуки, поэтому считалась лирическим инструментом.

Танцы индейцев прерий военного цикла нередко длились весь день или даже несколько дней. Вне всякого сомнения, это способствовало не только физической (и значит, военной) закалке, но и вырабатывало ощущения и чувства единства, общности судьбы, верований как у самих танцоров, так и зрителей.

Индейцы прерий, Великих степей, Великой равнины знали много разных военных танцев. По характеру и числу участников это были танцы и обществ, и стойбищ, и племени. Названия военных танцев весьма характерны — Танец Скальпов, Танец Травы, Танец Цыпленка Прерий, Танец Коня, Танец Трубки, Танец Бизона, Танец Медведя и др.

Разумеется, характеру танца соответствовала и танцевальная атрибутика, и костюм, и танцевальные движения. Как это часто бывало в ритуальной традиции ранних обществ, танцы представляли собой настоящие спектакли, постановки с элементами импровизации, отражающими содержание мифа, героической истории и т.п.

Индейцы прерий после успешного военного похода устраивали танцевально-ритуальные действия. Частью этих действий был упомянутый Танец Скальпов. Участие в нем принимали и мужчины, и женщины. Танцоры несли военные регалии, предметы, захваченные у врагов и принадлежавшие убитым, шесты с привязанными к нимверху скальпами. Всеобщий танец продолжался до захода солнца. Но те, кто соблюдал траур (потери были почти неизбежными и у победителей), начернив себя черной краской, танцевали до утра.

Мато Нажин, вождь индейского племени оглала-сиу, в своих мемуарах, вышедших в свет в 1929 г., так описывает торжества в честь военной победы: «После того, как были отпущены пленники, начались приготовления к танцу победы. На этот праздник приглашались все воины, которые принимали участие в сражении, и каждый из них был одет так, как он был одет во время сражения. Те, которые были ранены, раскрашивали место ранения ярко-красным цветом. Если лошадь была ранена, то она тоже принимала участие в танце, и место ее ранения было окрашено в цвет крови. Разведчики украшали свои волосы орлиными перьями со срезанными концами. Воины, сразившие врага, втыкали орлиные перья в косы на затылке и носили их торчащими прямо вверх. Если индеец

был ранен во время сражения, то на его пере проводилась красная полоска; с каждым новым ранением прибавлялась новая красная полоска. Вожди и храбрые, которые по обычаю индейцев носили живописный головной убор из орлиных перьев, надевали его также во время танца»<sup>1</sup> (рис. 104).

У прерийных индейцев был распространен и Танец Травы (он известен и под другими названиями), который исполнялся в любое время. Несмотря на название, он был танцем воинов. Танец исполняли в традиционном воинском наряде, но обязательной частью костюма было особое

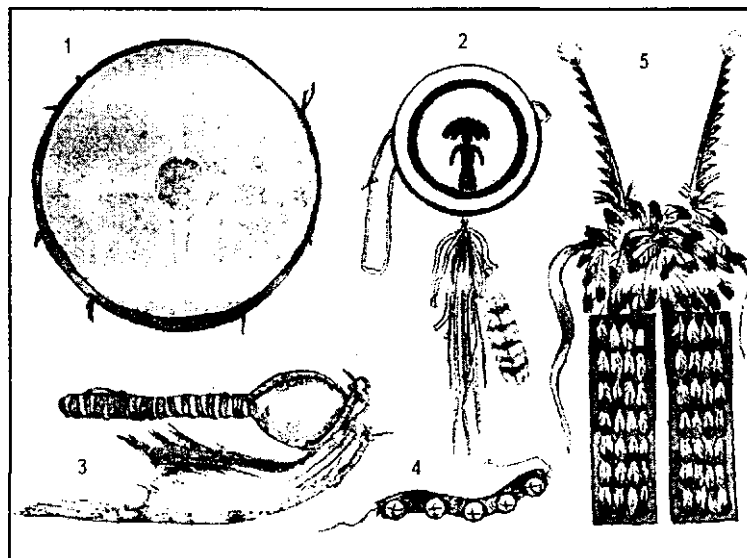


Рис. 104. Принадлежности для военных танцев: 1 — большой барабан (сиу); 2 — ручной барабан (ассинибойны); 3 — погремушка (каина); 4 — подколенная подвеска с бубенцами; 5 — бастл — атрибут из орлиных перьев, крепящийся на поясе танцора

<sup>1</sup> Мато Нажин. Мой народ сиу. — М., 1964. — С. 35.

украшение, называемое вороний пояс (так называемый бастр). Его изготавливали по-разному. Первоначально чучело вороны, выкрашенное в красный цвет, крепили сзади на поясном ремне. В более позднее время бастр, вороний пояс, делали просто из вороньих или орлиных перьев. Разумеется, тело и одежда каждого из танцоров были отмечены знаками, атрибутикой, указывающими на их социальный статус (рис. 105).

У индейцев санпоил (индейцы Плато, соседи калифорнийских индейцев на юго-западе современных США),

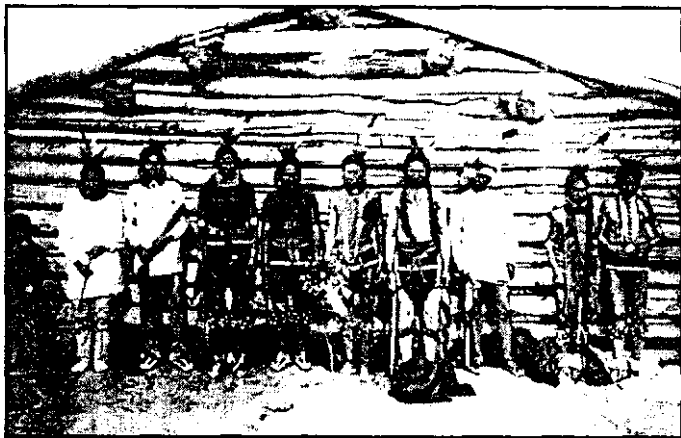


Рис. 105. Воины сиу в костюмах Танца Травы

живших за счет рыболовства, устраивались церемонии под названиями «Первый улов лосося». У них же отмечены также «Зимние танцы», «Праздник первых фруктов». Эти танцевальные церемонии отличались простотой и их главным назначением была демонстрация коллективизма членов общины, а также они должны были способствовать, ; возрождению сил природы.

С приходом европейцев произошел упадок аборигенной культуры. Распространение настроения безнадежное!

ти привело к возникновению в среде индейцев ряда мессианских учений и пророчеств, в которых традиционные мифологические представления причудливо соединялись с некоторыми догматами христианства, где присутствовали идеи о скором пришествии мессии, спасителя индейцев.

Так, в конце XIX в. у навахо, сиу (прерийные, степные индейцы, охотники на бизонов), как показатель пробуждения национального самосознания, возникло движение, мессианский культ, известный под названием «Пляска Духов». Это было религиозное движение, начатое сыном индейского колдуна из племени пайютов, «пророком» Уовокой (Уовока, Вовока; 1856-1932), родом из Невады. Накануне 1889 г. произошло затмение солнца, и Уовока, разделявший христианские верования, молился о благополучии своего народа. Уовока стал утверждать, что избран Богом, чтобы передать людям ритуальный танец «Пляску Духов». Индейцы же верили, что Иисус Христос явился к ним в облике Уовоки. У нового пророка были даже стигмы — шрамы в тех местах тела, которые появились у Иисуса Христа после распятия. Уовока учил, что если индейцы будут молиться и совершать совместный танец, великую пляску, колонизаторы (белые) исчезнут, земля вновь покроется стадами бизонов и все индейцы, которые умерли, возродятся к жизни, прекратятся голод и болезни. Таким образом, это мистическое учение сочетало элементы язычества и христианства. Это и дало движению название «Пляска Духов». Для участия в «Пляске Духов» требовалось надеть специальную рубаху с магическим рисунком: она будет защищать индейцев, в том числе, и от пуль белых (рис. 106). Его приверженцы намеревались, облачившись в специальные магические наряды, организовать всеобщую пляску, способную, как уже отмечалось, магическим образом вернуть убитых индейских воинов, исчезнувших бизонов и возродить старинное благополучие племен. Сохранились платья Пляски



Рис. 106. Рубаха Пляски Духов. Пауни

Духов с рисунками-оберегами (птицы, звери, звезды, полумесяцы) (рис. 107).

Кроме того, для создания особого экстатического состояния в «Пляске Духов» использовались галлюциногены. Одним из самых распространенных наркотиков американских индейцев был пейоте. С его помощью участники праздника доводят себя до состояния экстаза, а некоторые — до настоящего гипнотического транса и видений. Подобные эффекты помогали поддерживать веру в сакральное действие церемоний. Кстати, ирокезы и алгонкины на ритуальных сборищах употребляли опьяняющий «черный напиток», изготавливаемый из кленового сиропа.

Движение быстро охватило всю территорию западной части Северной Америки, индейцев Великих равнин и

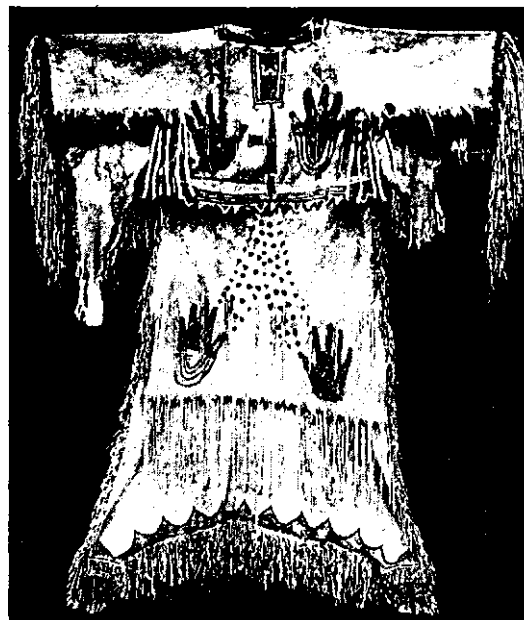


Рис. 107. Платье Пляски Духов (вид сзади) с нанесенными рисунками-оберегами. Арапахо. Начало XX в.

вызвало серьезное беспокойство властей США — они боялись скопления индейцев как симптома возможных волнений среди аборигенов, загнанных в резервации.

Хотя Уовока не призывал к войне с белыми, а лишь учил индейцев великой пляске, ассинибойны, чайены, арикара, хидатса, шошоны, манданы, сиу восприняли «Пляску Духа» как сигнал к восстанию. Особенно это коснулось сиу, у которых к этому времени начался голод из-за невозможности в резервациях добыть пропитание охотой, недостаточной помощи правительства США. В результате, осенью 1890 г. в Вундед-Ни вспыхнуло восстание, жестоко подавленное властями. Примечательно, что в 1973 г. именно Вундед-Ни стало местом нового восстания индейцев против политики резерваций.



Несмотря на притеснения властей, «Пляска Духа» сохранилась и исполняется даже сейчас.

У этих же прерийных, равнинных индейцев была ритуальная «Пляска Солнца» («Танец Солнца»), сопровождавшаяся, кроме того, самоистязаниями участников. Танцоры приносили в жертву Солнцу и мистическим силам природы собственное тело, нанося себе раны. Во время танца, который проходил по особому сценарию, практиковалось и групповое использование наркотических средств, курение табака особого сорта, дыма так называемой «сладкой травы».

Вообще же Танец Солнца проводился в середине лета, или, как определяли это время индейцы Великих равнин, «когда созревают ягоды». «Пляской Солнца» у степных индейцев завершался сезон летней охоты на бизонов и был, таким образом, праздником благодарения. В августе в течение четырех-десяти дней на специально выбранном месте она и исполнялась. После этого племя распадалось на отдельные охотничьи группы.

На церемонии «Пляски Солнца» присутствовали не только члены племени, но и союзники. Центром ритуального действия был шест из тополя, к вершине его привязывалась охапка ивовых прутьев. Центральный шест (из тополя) выполнял функции связующего звена между людьми и сверхъестественными существами небесного, Верхнего Мира. Кстати, у черноногих существует мифологический сюжет, согласно которому одна девочка забралась на небо по стволу тополя, который рос все выше и выше. Основанием для выделения особой роли тополя в Танце Солнца могло послужить и то, что естественным качеством тополя является быстрый рост. Связка ивовых прутьев символизировала гнездо так называемой Птицы Грома — мифологического персонажа, обладающего сверхъестественными силами, опасными для человека, а связка ивовых прутьев, помещенная на верхушке центрального шеста, в этом случае выполняла магическую роль оберега.

Вокруг центрального шеста индейцы возводили стены из ветвей и прутьев тополя. Получалось некое сооружение без крыши, называемое «Магическое Жилище». В итоге, это сооружение напоминало традиционное жилище полуоседлых земледельцев — прерийных индейцев.

Многие элементы Танца Солнца были заимствованы другими индейскими группами у прерийных индейцев. Подобная же церемония и танец может называться и по-другому, например, у манданов она именовалась «Окина». В некоторых случаях танец восходил к традициям, связанным с периодом, когда индейцы жили еще в лесах (в случае с равнинными индейцами).

У черноногих танец и церемония соединялись с лекарским магическим обрядом-обетом, который устраивали родственники больного. Что касается вообще периодичности исполнения Танца Солнца, то хотя у черноногих в XIX в. он стал проводиться ежегодно и, как правило, в одно и то же время, изначально его рассматривали как магический обряд-обет, и ежегодная периодичность в таком случае не была обязательной.

Точно так же у канадских дакота, живших на границе лесов и равнин, Танец Солнца в позапрошлом веке не был ежегодным праздником и общественным ритуально-танцевальным действием. Танец могли устраивать отдельные лица, и мужчины и женщины, которым в видении являлись сверхъестественные существа, так называемые Громы. Целью обряда было получение видения, с помощью которого индейцы рассчитывали получить желаемое (вылечить больного, разузнать о планах вражеских военных отрядов и пр.). Магическое Жилище они не строили, устанавливали лишь центральный шест. Танец Солнца у канадских дакота длился необычайно долго, иногда несколько суток без перерыва. Танцор впадал в транс, во время которого он якобы и общался с духами.

Ритуальное самоистязание было частью подготовки к Пляске Солнца. Воины, если это были они, танцевали четыре дня без еды и воды. В заключительной части цере-

монии они привязывались к столбу кожаными ремнями, пропущенными через особые надрезы в груди. Когда ремешки разрывались, испытания прекращались и воина принимали в военное общество. Другим вариантом ритуального самоистязания, связанного с Пляской Солнца, было подвешивание черепов бизонов к ремешкам, пропущенным через надрезы в спине. Эти черепа волочились за танцующими по земле до тех пор, пока не рвалась кожа. Подобный танец не был всеобщим. Он исполнялся добровольно, возможно несколько раз в жизни и в молодом, и в преклонном возрасте. Подобные танцы-самоистязания должны были демонстрировать силу, выносливость и самообладание.

В Пайп Стоун (штат Миннесота), человек, приносящий жертву Солнцу, также пропускал через надрезы в коже ремешки, к ним он прикреплял черепа бизонов. Эту тяжесть человек таскал в течение четырех дней (четыре — священное число) вокруг священного дерева. Остальные стояли вокруг дерева и просили помочь человеку, приносящему эту жертву, вытерпеть испытания. Танец символизирует власть Солнца, как проявление Великого Духа. Его танцуют, чтобы стать шаманом, отомстить за оскорбление, по обету, данному на поле битвы, ради благополучия близких или по другим существенным причинам. Во время танца привлекали эту солнечную власть. Танцую вокруг шеста, направленного своим концом вверх к Солнцу и символизирующего Ось Мира, они рвали ленты, которыми были привязаны к шесту, что символизировало избавление (от того, по случаю чего танец). Обряд сопровождался демонстрацией священных реликвий племени. Подобные церемонии проводились регулярно, иногда даже ежегодно.

Индейцы Большого Бассейна (соседи калифорнийских индейцев района Большого Соленого Озера — шошоны, хопи, пима, папаго, такики и др.), как собиратели и охотники, почитали множество духов, и среди них выделялся наиболее уважаемый дух Матери-земли. Ей поклонялись,

в том числе, исполняя Пляску Солнца. Во время танцевального обряда индейцы шошоны посыпали землю табаком. В самом начале пляски также вносили сосуд с водой и проливали ее на землю (рис. 108).

У тех же индейцев шошонов Большого Бассейна церемониально-танцевальные действия характеризовались простотой и этим отличались от того же у своих южных сосе-



Рис. 108. Кожаный щит с мистическим рисунком (небесных явлений и зооморфных духов), применяющийся в «Пляске Солнца». Шошоны. XIX в.

дей — индейцев пуэбло. Типичен в этом отношении церемониал по случаю удачной охоты. Для этого сооружался навес из ветвей, под сенью которого мужчины и женщины

11.3ак. 469

водили церемониальный хоровод. Впрочем, в результате контактов с племенами прерий они заимствовали обрядность Пляски Солнца и Пляски Духов. Собственно Пляска Солнца у индейцев шошонов района Большого Бассейна представляет собой танец выплясывания благодарения природе и ее силам. Понятия, идеи, составляющие их мировоззрение, «проживаются», пропускаются танцорами через себя. Интересно, что в начале XX в. Р.Р. Маретт предложил теорию эмоционального переживания религиозного опыта через танец, она многое объясняет в особенностях исполнения, бытования танцев разных народов.

У шошонов сохранилась легенда, согласно которой первую Пляску Солнца совершил знахарь. Он выложил круг из черепов бизонов. Молитвы и танец знахаря оживили бизонов. Более того, они не только воскресли, но и увеличились в четыре раза. Следовательно, Пляска Солнца, очевидно, была и частью обряда умножения тотема. Надо сказать, что ритуальный комплекс, куда входила Пляска Солнца, заменил или частично вытеснил важный церемониал, связанный с культом Медведя, охотничьим культом вообще.

Пляска Солнца известна не только шошонам, но, как видели, всему населению Великих равнин. У тех же индейцев шошонов существовали священные места. Одно из них расположено возле селения Пайдала. Там находится большое колесо, выложенное камнями. Шошоны верили, что это колесо — след от вигвама (жилища), в котором проходила первая пляска Солнца. До сих пор индейцы посещают это место, спят здесь, чтобы видеть особые сны.

Весьма интересна традиция так называемой «религии вапани». Она связана с культурой сахаптинов — многочисленных индейских племенных групп района Плато (Северо-Запад современных США) языковой семьи пенути — на-персе (ше-персе), ванапам, якима, якима, кламат, каюза и др. Это были кочевые племена, жившие, главным образом, за счет добычи лосося. Одна из составляющих религиозной традиции сахаптинов — использо-

вание в ее рамках танца. Общим для всех сахаптинов было: 1) единый обрядовый цикл, связанный с сезонными заготовками пищи; 2) культ священных мест (у каждого племенного группы, естественно, были свои места поклонения); 3) «культ священного танца», сформировавшийся вокруг «пророков» (считается, что пророки пережили состояние клинической смерти или имели опыт пребывания в измененном состоянии сознания, что рассматривалось как путешествие в мир духов); 4) индивидуальный мистический опыт участников обрядов в их стремлении заручиться покровительством сверхъестественных сил.

В рамках этих общих религиозно-культурных принципов и составляющих складывались учения, основой которых были откровения, получаемые пророками свыше. В соответствии с этими учениями, сами обрядово-ритуальные действия во многом представляли собой религиозные танцы. Они дали и названия соответствующим религиозным верованиям: «пророческая пляска», «сновидческий танец», «молитвенный танец», «религиозный танец», «танец вапани», «религия семи барабанов», «религия длинного дома» и др. Как полагают исследователи, в них содержатся разные формы разных по времени религиозных верований — от архаического знахарства до христианизированных культов. Основные обряды этих религий отражают весенние церемонии, посвященные сбору первых плодов, главным образом дикорастущих, которые совпадают по времени с приходом на нерест лосося и ловлей его. Считается, что лосось, каждый год поднимаясь по реке, жертвует собой ради людей, но души рыб в соответствии с верованиями о перевоплощении души вновь возвращаются в морские воды. Местом проведения обрядов были специальные культовые постройки, так называемые «длинные дома» («дома лосося», когда-то они сооружались из жердей и тростниковых циновок). По этой причине данная традиция называется также «религия длинного дома».

Неотъемлемой частью религиозной традиции была неразрывно связанная с календарной обрядностью так на-

зывается «религия вашани» (от сахаптинского «вашат» — «танец», «поклонение»). По-другому она определяется и как «танец пророка», «религия сновидцев».

В «религии вашани» соединились древние религиозные верования, христианская эсхатология (учение о конце света) и др. Важнейшая причина формирования и распространения идеологии и практики «танца пророков» — индейская реакция на приход белых, нарушивший традиционный уклад жизни коренного населения и повлекший за собой распространение настроений о близком «конце света». Однако конец света даст начало новому миру и поэтому, как полагали индейцы, необходимо искать способы выживания в приближающейся катастрофе. Так как индейцы верили, что после катастрофы новый мир («новая земля») ляжет поверх старого мира, то именно пророкам в их мистических видениях открывались способы и принципы, при которых произойдет объединение мира живых и мира мертвых — воссоединение индейских народов.

Основной элемент ритуальной практики «вашани» (как и описанной выше «Пляски Духов) является многодневный круговой танец, называемый также «танец вашат». Он представлял собой сложный комплекс ритуальных действий, связанных с обрядами календарного цикла (в частности, кроме указанного выше праздника первого лосося, это также праздник первого сбора луковиц камаса и др.). Во время обряда и танца пророки достигали своих видений, якобы «умирали» и возносились на небеса. Свои откровения они получали в трансе, путешествуя в потустороннем мире, а по возвращении рассказывали об увиденном. Кстати, из-за сходства с «Пляской Духа» некоторые считают его вариантом «танца вашат».

Как указывалось выше, версией эсхатологических учений, содержащих ритуальные танцы, была «религия сновидцев». Смохалла — пророк этого учения, живший в XIX в., особое значение придавал числу семь. По его утверждению, оно символизировало семь священных путей

Поэтому семиконечная звезда украшала ритуальную рубашку пророка, в проводимых им церемониях участвовали семь барабанщиков и др. Служба проводилась в традиционных «длинных домах», а сам ритуал, ставивший конечной целью вхождение в состояние экзальтации и получение видений, объединял в едином действе барабанный бой, звон колокольчиков и экстатический танец. Кроме того, Смохалла придавал большое значение и вещим снам, как средству общения с божественными силами.

Другой разновидностью пророческих движений, зародившихся в позапрошлом веке, где активно использовался ритуальный танец, был культ «шейкеров» (букв. «трясунов»). Основателями движения были Джон Слокум и его жена Мери Слокум. Как утверждали их сторонники, во время тяжелой болезни Д.Слокума, в критический момент Мери охватила неудержимая дрожь, истолкованная как следствие соития с ней высшей целительной силы. Такое экстатическое состояние стало рассматриваться как признак нисхождения божественной благодати, а вера в его целительные свойства послужила основой шейкерских обрядов. М.Слокум принадлежит практика использования в обряде особых белых одежд — платья для женщин и рубахи для мужчин. Именно ей приписывается движение по часовой стрелке при совершении обрядовых танцев и др.

Еще одним движением сахаптинов, использующим экстатические танцы, была религия «васклики» («вращение») или «вапташи» («перо»). Основатель этого движения Джек Хант в своих службах широко использовал перья как знаки откровений, посланных ему свыше.

Весьма примечательно, что разные виды и формы «религии сновидцев» до сих пор имеют хождение среди индейского населения и влияет на состояние мировоззрения и способы организации духовной жизни сахаптинов.

Как видели выше, Танец Солнца обычно считают праздником обновления мира, поэтому место проведения об-

рядового действия считалось символом Вселенной. Правда, уже к концу XIX в. индейцы воспринимали Танец Солнца как праздник, ставший предшественником современного пау-вау.

Пау-вау в переводе с алгонкинского означает «он спит». Но это не следует понимать буквально. Это был эвфемизм, своеобразная титулатура знахаря-шамана, исполнявшего ритуальную пляску. В европейской традиции данным термином часто обозначается всякое индейское ритуальное действие. Для индейцев пау-вау не является развлечением, представлением на потеху. Это древнее действие, где важнейшее место занимают индейские танцы. Участие в нем принимает (или, по крайней мере, может присутствовать) и неиндейское население.

Хотя индейские танцы и песни, как видели, уходят своими конями в глубокую древность, пау-вау в ее современном виде сложилось всего около ста лет назад. Причины этого в постепенном формировании идеологии паниндеанизма. Так называется движение по объединению индейцев, движение с целью наилучшего приспособления к современным условиям исчезающего традиционного индейского общества, индейской культуры и самобытности.

В конце XIX в., когда индейское сопротивление пришельцам со Старого Света было подавлено, белые американцы стали увлекаться безобидными театрализованными представлениями, в которых создавались картины освоения Дикого Запада белыми первопоселенцами. В них воспроизводились необыкновенные и удивительные приключения переселенцев, а также исполнялись пляски, например «пляски индейских знахарей», т.е., шаманов. В цирках (например, в известном цирке Барнума) выступали «индейско-ковбойские» труппы (в частности, знаменитого Буффало Билла). Поскольку европейцам наиболее отчаянное сопротивление оказали степные индейцы (сиу, команчи, чайены), то в этих представлениях присутствовали образы именно этих индейцев.

Благодаря этим театрализованным представлениям в сознании белого населения постепенно формировался и романтический образ индейца — верного друга, проводника поселенцев и охотников. Постепенно подобный привлекательный образ североамериканского индейца стал появляться сначала в художественной литературе, а затем и в кинематографе.

Коренные американцы не могли не воспользоваться подобным к себе интересом. Они стали производить для туристов сувениры, организовывать костюмированные представления для туристов и т.п. Индейцы постепенно осознали, что, объединившись, они смогут выжить как этносы и сохранить свое культурное наследие. За основу движения с целью возрождения и объединения была принята традиция кочевых степных племен, племен Великих равнин. Так и появилось пау-вау.

Хотя пау-вау чрезвычайно разнообразное, пестрое действие, важнейшая часть его — это танцы. Как видели, ритуальные, обрядовые танцы занимали всегда важное место в культуре индейцев Северной Америки. Чего стоят только многодневные представления тлинкитов Северо-Западного побережья, ирокезская «пляска орла», сложные хореографические построения индейцев пуэбло.

Но самыми популярными из них являются военные пляски степных индейцев. Они лежат в основе современного содержания пау-вау. Среди танцев ведущее место принадлежит так называемому Большому Выходу. Это красочный парад всех участников пау-вау — индейцы, старые и молодые, женщины, мужчины, дети, украшенные накидками из шкур оленей, орлиными перьями, молча совершали круг. После этого начинались собственно танцы. Это, прежде всего, мужской танец, воссоздающий воинственные пляски индейцев прерий. Исполнялся женский танец с бубенчиками, восходящий к ритуальным танцам знахарок индейцев оджибве.

В танцах пау-вау весьма велика роль костюмов, прежде всего, такого их заметного, знаменитого элемента, как

головные уборы из перьев. Перья фазана в костюме — символ солнца.

Пау-вау — день солнцеворота. Ритуальный круглый барабан — это также пау-вау. Он — символ мира. Песни живут в барабане. Пока он звучит — жив мир. Веер в руках танцоров — это для того, чтобы избавляться от злых духов, копые — отгонять врагов. Содержание танца, исполняемое также и под звуки погремущки, — изложение важного для присутствующих мифа.

Несмотря на то, что многое в традиционной культуре североамериканских индейцев уходит в прошлое, этнохореография, являясь ее частью и разделяя ее судьбу, тем не менее, остается тем, что придает своеобразие и неповторимость облику коренных народов этого континента.

### *5.2. Центральная и Южная Америка: этнохореография индейцев доколониального периода*

К началу европейской колонизации (конец XV — начало XVI в.) многочисленные индейские племена и народы, населявшие территорию современной Центральной и Южной Америки, находились на разных стадиях общественного развития — от первобытнообщинного строя до раннеклассовых государств и цивилизаций.

Наиболее знаменитые в Центральной Америке цивилизации созданы народами майя и ацтеков. В Южной Америке — это область Анд, прежде всего цивилизация инков, как вобравшая в себя достижения всех предшествующих ей культур.

Археологические исследования показали, что влияние этих культур на сопредельные районы несомненно. Так, культура майя проникла до территории нынешней провинции Картаго (Коста-Рика), а ацтеков — до Кускатлана (современный Сальвадор).

О древней этнохореографии, о состоянии, характере народной хореографической культуры коренных индейских

жителей Центральной Америки можно судить на основании сохранившихся памятников изобразительного искусства, сообщениях раннеколониальных авторов (чиновников, миссионеров и др.). О музыкально-танцевальной, песенной культуре ацтеков сообщали Б. Саагун, Д. Дуран, Х. Мендиета, о майя сохранились данные у Д. де Ланды, Б. де лас Касаса и др.

Несомненно, что в культуре и высокоразвитых индейских цивилизаций, и наиболее отсталых племен музыка, пение и танцы под аккомпанемент простейших музыкальных инструментов являлись неотъемлемым элементом культовых обрядов и церемоний.

У ацтеков, майя (также у инков в Южной Америке) уже наблюдалась значительная жанровая дифференциация музыкально-танцевальной культуры в зависимости от ее общественных функций и содержания. Существовали те ее виды, которые были связаны с обрядами, календарного цикла, земледельческими работами, охотой и т.п. Кроме этого, будет уместным выделить ритуальную военную танцевальную традицию и др.

У ацтеков и майя в Центральной Америке, у инков Южной Америки, в силу уже имевшего место классового расслоения общества, еще до прихода европейцев произошло разделение музыкально-танцевальной культуры на «придворную» и «народную».

У них также сформировались и особые социальные группы профессиональных музыкантов, обслуживавших правящую верхушку и привилегированные сословия.

Ацтеки (а также и инки) — первые среди народов Нового Света учредили музыкальные школы и разработали систему специального (на нужды церемониала и праздничной традиции) музыкального образования.

В традиционной культуре этих высокоразвитых народов музыкальным ритуалам и различным музыкально-поэтическим и хореографическим действиям придавался строго регламентированный официальный характер.

Поскольку музыка, этнохореография были частью религиозных представлений, строго регламентировались, то в этих древних обществах были касты специальных служителей, жрецов, которые контролировали и направляли соответствующую составляющую ритуалов.

Так, по сообщению раннеколонизального хрониста Д. Дурана, в древней Мексике рядом с храмами находились специальные помещения, дома, где опытные в своем деле учителя обучали музыке, пению и танцам, они назывались вполне определенно — «дома для пения». А во дворце правителя ацтеков было специальное помещение, где собирали певцов, танцоров, музыкантов со всей страны, чтобы в ожидании приказаний правителя можно было услышать новые песни и увидеть новые танцы.

У майя доколониального периода был специальный чиновник, называвшийся ах-хальпоп, главный распорядитель всех ритуальных, музыкально-танцевальных мероприятий, который обучал музыке, пению, танцам. Он же следил и за исправностью музыкальных инструментов, и за специальным помещением, где устраивались танцы (и театрализованные представления для развлечения народа). Его почитали и уважали, уступали лучшие места на собраниях, торжествах и пр.

Сохранился ацтекский миф, в котором излагаются обстоятельства приобретения людьми музыки и танцев. Это событие связано с деятельностью великих богов ацтекского пантеона — Тескатлипоки и Экатля. Первый из них, согласно сюжету, приказал второму «идти за море», в «Дом Солнца», где было «много музыкантов», которые обслуживали солнечное божество. Пройдя на берег моря, Экатль призвал к себе помощников — «черепаху», «полуженщину-полурыбу», а также «кита». Он приказал им «сделаться мостом», чтобы можно было, пройдя по воде в «Дом Солнца», привести оттуда к людям музыкантов с их инструментами. Между тем Солнце, увидев опасность со стороны Экатля, запретило музыкантам отвечать пришельцу, ибо тот, кто отзовется, должен будет пойти с ним

к людям. Солнечные музыканты были одеты в «четыре цвета» — белый, красный, желтый, зеленый, что, должно быть, соответствовало различным по характеру музыкальным жанрам. Прибыв в «Дом Солнца», бог ветра позвал музыкантов пением, на что один из них все же отозвался и ушел с большой охотой вместе с Экатлем. Так бог Экатль добыл музыку, которую, как заключает миф, индейцы используют во время различных праздников.

Как и при анализе танцевальной, этнохореографической культуры других традиционных народов, важно обратить внимание на характер музыкально-инструментального или песенного сопровождения. Музыкальный инструментарий доколумбовой Америки, сопровождающий танцы, включает только ударные и духовые инструменты. Коренные жители доколониальной Америки не знали струнных инструментов. Исключение составлял простейший монохорд — музыкальный лук, известный майя, некоторым племенам бассейна Амазонки и Гран-Чако в Южной Америке и некоторым другим.

Особенно богатым инструментарием располагали майя, ацтеки и инки. В частности, у инков в Южной Америке насчитывалось несколько десятков только духовых инструментов. Вместе с тем музыка инков, благодаря разнообразию духовых инструментов, способных воспроизводить многоступенные звукоряды, носила подчеркнуто мелодичный характер по сравнению с преимущественно «ударной» музыкой ацтеков. Впрочем, речь об инках пойдет несколько ниже.

В доколониальный период было и взаимовлияние, в частности и в музыкальном искусстве. Например, во время танцев майя использовали медные бубенчики, которые они заимствовали у соседних народов (имеются в виду, в частности, ацтеки).

В музеях стран Центральной Америки сохранились образцы музыкальных инструментов майя и ацтеков доколониального периода. Примечательно, что представленные в этих музеях древние инструменты нашли отражение и в

письменных источниках (например, описание дворцовых музыкальных инструментов правителя ацтеков Мотекусомы II) и в памятниках изобразительного искусства майя (знаменитые фрески майя в Бонампаке) (рис. 109, 110). Более того, некоторые из этих древних музыкальных инструментов используются индейцами и сегодня. Правда, следует подчеркнуть, что большинство инструментов, которые будут представлены ниже, известны по ацтекским названиям, поскольку названия майя практически не сохранились.

Вся Америка, включая, конечно, и Центральную Америку, использовала барабан: у ацтеков он назывался уэуэтли, а у майя — кайюм. Примечателен перевод названий этих инструментов с языков индейцев. Так, поскольку

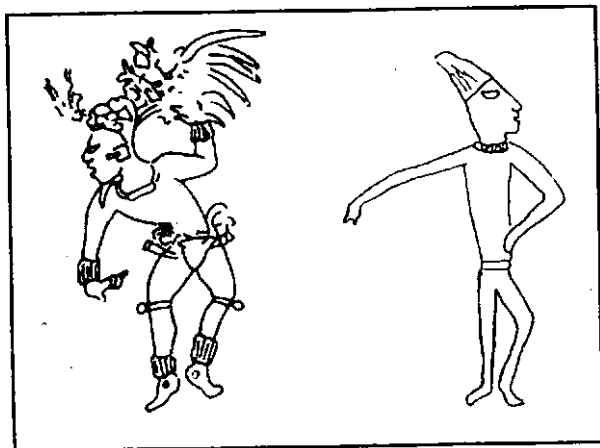


Рис. 109. Танцоры. Роспись. Бонампак.  
Культура древних майя

ку у майя «кай» означает «петь», «юм» — «владыка» («бог»), то по этой причине исследователи нередко переводят это слово с языка этого народа, как «поющий бог» («владыка^»).



Рис. 110. Актеры. Деталь росписи. Бонампак.  
Культура древних майя

У ацтеков «уэуэ» означает «очень древний», «почитаемый». Словом, оба названия указывают на то, что отношение к этим инструментам было исключительное, даже благоговейное. Так, в одном из раннеколониальных письменных источников (так называемых «Мексиканских песнях», XVI в.) имеется даже песня, специально посвященная уэуэтли, в которой поется о том, что он способен пробудить, «зажечь сердца», что светлое утро встает там, где играет инструмент.

Уэуэтли — это барабан, устанавливаемый вертикально на трех ножках. Делали его чаще из дерева, но он мог быть также и керамическим. Форма барабанов могла быть как цилиндрической, так и фигурной. В последнем случае — в виде утолщенной в середине вазы или двух соединенных вершинами конической формы сосудов.

Подобный тип барабанов был и у майя. Более того, он сохранился и у современных лакандонов Гватемалы. Они называют его, как и их древние предки, «кайюм». Сверху барабана уэуэтли была натянута оленья или обезьянья



кожа, но противоположная, нижняя часть барабана оставалась открытой.

Уэуэтли были разных размеров — от маленьких до размеров, достигающих уровня груди играющего на нем музыканта (звук такого барабана можно было слышать за десять километров). В маленькие барабаны били руками, извлекая звуки как с верхней части, так и с боков. В большие барабаны (из полого дерева) («с низким и унылым звуком», как писал раннеколонизаторский автор Д. де Ланда, работа которого «Сообщение о делах в Юкатане» является важнейшим источником по древней культуре майя) били длинной палкой с набалдашником на конце из смолы определенного дерева.

Следующий инструмент, тепонацтли, является разновидностью ксилофона. Он представляет собой полый деревянный, горизонтально установленный на двух подставках цилиндр (средний размер 60-80 см). В верхней стенке вдоль цилиндра делались две параллельные щелевидные прорези, а поперек прорезалась третья щель (все вместе эти прорезы образовывали букву «Н»). Музыканты били по язычкам, образованным конфигурацией этой щели, двумя деревянными колотушками с каучуковыми наконечниками (колотушки назывались олмаитль). В зависимости от размера тепонацтли, длины и толщины язычков извлекались соответствующие звуки. Многие из дошедших до нас музейных экспонатов, представляющих тепонацтли доколониального периода, имеют зоо- и антропоморфный вид, нередко покрыты резьбой и инкрустацией, являя собой пример декоративного искусства индейцев Центральной Америки (рис. 111).

У древних майя аналогом тепонацтли был тункуль («тун» — «звук», «шум»). Его используют и современные майя. Так, у ленка (Сальвадор, Гондурас) тепонацтли называется тинго или тунго. У пипилей Сальвадора, родственных по языку ацтекам, — это тепанауасте.

Подобные цельнодеревянные барабаны-ксилофоны были известны и у других народов доколониальной древней



Рис. 111. Тепонацтли

Америки. Иногда они бывали очень больших размеров, становясь, в таком случае, также и сигнальным инструментом. Но только в Центральной Америке он занимал место излюбленного инструмента.

Кроме названных, у майя и ацтеков были и другие ударные. Таковыми являлся барабан (текомапилоа) с водяным резервуаром из тыквы (в качестве резонатора). Это также барабан-айотль ацтеков, представляющий собой очищенный панцирь большой черепахи, по нижней стороне которого ударяли оленьими рогами. Майя называли его кайяб. Считается, что именно этот инструмент использовался при церемониях человеческих жертвоприношений. По крайней мере, он представлен на знаменитых росписях древнего Бонампака. Имелся, кроме того, инструмент из панциря целой черепахи. По нему били ладонями рук, и звук его был заунывный и печальный.

Разнообразны также шумовые инструменты, в частности, это погремушки (рис. 112). Весьма своеобразен инструмент, изготовлявшийся из длинной кости оленя, ягуара или даже человека. На кость наносили глубокие зазубрины. По этим зазубринам исполнитель быстро проводил палкой, производя, по утверждению очевидцев, довольно приятный звук.

Другими примечательными инструментами майяского оркестра были человеческие черепа, по которым обыкно-



Рис. 112. «Беременная женщина». Погремушка. Древние майя

венно били особыми палочками.

Необычны ацтекские особые костяные скребки (омичикауацтли): их использовали в ритуалах заклинаний, обращенных к определенным богам.

Предшественниками современных маракан были айякachtли ацтеков и чинчин майя. Это погремушки из высушенных плодов гуиро (имеющих тыквообразную форму), куда помещали мелкие камешки, бусинки или сухие семена. Б.Саагун, огромный труд которого «История Индий» является одним из важнейших источников по истории и культуре ацтеков доколониального периода, писал,

что до прихода испанцев айякachtли, сопровождавший придворные танцы, делали из золота.

Чилилитли у древних ацтеков — это медные диски, звук из которых извлекался с помощью молотков, вырезанных из сосны. Имелись у тех же ацтеков бубенчики, изготовлявшиеся из различных материалов.

Самобытны духовые инструменты. Главными среди них были те, что делались из больших морских раковин. В них дули, для чего просверливали специальные отверстия (атекоколли). Обычными считались длинные (до полутора метров) деревянные или глиняные трубы, к которым иногда для усиления звучания приделывали тыквы-резонаторы (тепуцкикицтли).

Подобные музыкальные инструменты также представлены и у майя, например на фресках Бонампака, в рисунках их иероглифических рукописей. У майя были широко представлены глиняные окарины, имеющие форму человеческой головы, с закрытыми глазами и широко открытым ртом (у ацтеков они назывались уилакапицтли).

Имелось целое семейство костяных и глиняных вертикальных флейт с четырьмя-пятью отверстиями для пальцев. Общее ацтекское название разного типа флейт — тлапитцалли. Любопытны трех-четырёхствольные флейты этого семейства с одним мундштуком, позволяющие извлекать более сложные мелодии. Испанцы, слышавшие одновременное звучание разного вида флейт еще в раннеколониальные годы, сравнивали его со звуками органа.

Майя делали свистки различных тонов (изготавливавшиеся из кости, глины; их часто лепили в виде небольших статуэток людей и животных).

Из струнных известен лишь упоминавшийся выше музыкальный лук майя (с тетивой из хенекена).

И у майя, и у ацтеков были настоящие оркестры из названных инструментов, которые сопровождали танцы и разнообразные массовые действия и церемонии. Фрески Бонампака, одного из центров великой культуры древних майя, изображают шествие, где представлен оркестр

в составе десяти музыкантов (см. рис. 110). Здесь можно видеть изображение двоих музыкантов, играющих на длинных конических трубах, персонажа с большим вертикальным барабаном (кайюм), троих музыкантов, которые используют для извлечения своеобразных звуков черепаховые панцири (кайябы). Еще четверо исполнителей держат в руках погремушки на длинных рукоятках, украшенных перьями.

Что касается собственно индейской музыки, то для нее характерны периодическая повторяемость мелодий, на европейский слух монотонность и даже просто бедность мелодий. Тем не менее, например, у ацтеков и майя это отчасти компенсировалось тембровым и ритмическим разнообразием, которое создавалось ударными и многоголосием многоствольных флейт.

Данные показывают, что танцы майя были неразрывно связаны не только с ритуалом, но и с драматическим искусством. Так, знаменитые драмы доколониального периода «Рабиналь-ачи», и «Шахох киче-винак» (отражающие военные и другие стороны жизни древних майя) Нельзя было исполнить без танца: содержание многих танцев представляло собой изложение исторических событий и мифов (см. рис 110). Было много танцев, которых, согласно раннеколониальным источникам насчитывалось более чем одна тысяча видов. Число ацтекских танцев неизвестно, но не будет ошибкой утверждать, что их было не меньше.

Действительно, подробные описания хронистов свидетельствуют о том, что песни, танцы, театрализованные представления, включающие то и другое, у майя и ацтеков были исключительно разнообразны и занимали важное место и в повседневной, и в праздничной жизни. Об этом, например, писал такой историк древних ацтеков, как Х. Мендиета, а Б. Саагун сообщал, что те из индейцев ацтеков, которые не годились быть воинами, занимались музыкой.

В музыкально-танцевальной и песенной культуре майя, ацтеков отмечается до двенадцати отдельных жанров, которые были связаны с магией, ритуалом. Выделяются также жанры военной, придворной и простонародной танцевальной культуры и т.д. Песни и ритуалы, связанные с ними танцы были посвящены бесчисленным богам ацтеков и майя (прежде всего, богам плодородия), обрядам, связанным с рождением, инициацией и пр. Как и песни, танцы исполнялись под аккомпанемент музыкальных инструментов, а также нередко в сопровождении звучащей песни.

Д. де Ланда сообщал, что при исполнении военного танца (он назывался холан окот) на площади собиралось до восьмисот и более участников, при этом ни один из танцоров не нарушал ритма танца.

Раннеколониальный миссионер и историк Х. Мендиета сообщал об ацтеках, что они могли исполнять танцы, где число участников достигало одновременно до четырех тысяч человек, которые танцевали, начиная с восхода, и заканчивали с наступлением темноты.

Д. де Ланда, историк и хронист раннеколониального периода, писал, что так как индейцы нередко исполняли свои ритуальные танцы в течение целого дня, то им специально доставляли еду и питье. А общая продолжительность того или иного действия, включающего танцы, составляла часто до недели, что характеризует обычную продолжительность их праздников.

У майя и ацтеков были очень распространены театрализованные представления, в которых танец, пение, инструментальная музыка, собственно драматическое действие не имели четких границ. Здесь один вид сосуществовал и переходил в другой, религиозно-мифологические составляющие перемежались с комическими элементами. Поэтому удивительным образом канонизированные торжественные танцы в честь могущественных, беспощадных богов ацтеков соседствовали со своеобразными проявлениями народного юмора. Собственно сюжеты этих театра-

лизованных представлений, как у майя, так у и ацтеков черпались из мифологии, истории, повседневной жизни.

Весьма важную роль играла танцевальная атрибутика. Действительно, из источников известно, что во время праздников (как уже отмечалось, весьма часто представляющих собой торжества в честь храмов или божеств) индейцы майя танцевали в необычных, экзотических костюмах (одеяниях, масках), богато украшенных драгоценными перьями тропических птиц, нефритом (камнем зеленого цвета, ценимого индейцами как символ воды и растительности). Костюмы были весьма громоздки и тяжелы и, по утверждениям очевидцев, крайне неудобны. В одном из сохранившихся иероглифических кодексов (памятников древней письменности) есть изображение танцовщицы на ходулях (рис. 113).

У ацтеков музыканты имели не только инструменты, но и особые одеяния, атрибутику. Это были платья-накидки, сотканые в виде сети, раскрашенные маски «с продырявленными носами» и длинными распущенными волосами, причем таких одежд и украшений было столько, сколько разных песен (т.е., прежде всего, религиозных гимнов) они пели и сколько танцев исполняли.

Один из современных нам авторов так описал свои наблюдения традиционного, древнего танца индейцев м; Гватемалы: «Пока нам не довелось увидеть гватемальск"



Рис. 113. Танцовщица на ходулях.

• Мадридский кодекс

маски во время танцев, мы никак не могли понять, как они прикрепляются к лицу. Они были удивительно маленькие, значительно меньше лица взрослого человека. Глазные отверстия маски не совпадают с глазами танцора, а лежат ниже. Да отверстий, собственно, и нет, они закрыты раскрашенными или стеклянными глазами, «как живые», что еще усиливает эффект. Танцор смотрит через два незаметных отверстия в бровях маски. Маска со всех сторон повязывается тряпками, или одевается парик, так что маска сливается с головой танцора в одно целое. Представьте себе четыре дня танцев под тропическим солнцем в тяжелом костюме из черного сукна и с такой маской под шляпой, и вы хорошо поймете, какое физическое напряжение испытывает индеец»<sup>1</sup>.

Как и песни, танцы майя и ацтеков были разнообразны. Они исполняли танцы, связанные с ритуальными жертвоприношениями.

Важны были религиозные тотемические танцы, во время исполнения которых танцоры представляли соответствующих тотемных животных, птиц и т.п.

Имелись также танцы для развлечения, военные, танцы придворные и связанные с бытовой обрядностью.

Известны были жанровые, комические танцы, например изображающие особенности поведения стариков, шутков и т.п.

Танцы были также как коллективные, так и одиночные.

В языке майя доколониального периода отмечено множество терминов, обозначающих разные танцы, иногда дается и их краткое описание. Сопоставляя разные данные, можно получить представление о следующих танцах, существовавших у древних майя.

Прежде всего, интересен очистительный танец огня. Этот обрядовый танец огненного очищения совершался в год, который по древнему календарю майя считался

<sup>1</sup> Фрид Н. Улыбающаяся Гватемала. — М., 1958. — С. 155-156.

несчастливым и опасным, поэтому церемония очищения рассматривалась ими как действенный апотропеический (охранительный) акт. Наиболее подробное его описание оставил Д. де Ланда, который указывал, что индейцы сооружали во дворе «большой свод из дерева» и наполняли его дровами, оставив среди них проходы так, чтобы можно было войти и выйти. Мужчины брали в руки связанные вместе пучки сухих и длинных прутьев. На верх этого сооружения взбирался певец: он не только пел, но и бил в барабан. Танцоры, находившиеся внизу, танцевали «с большой согласованностью и благоговением, входя и выходя через проходы этого деревянного свода». Танец продолжался до вечера, после чего его участники, оставив на танцевальной площадке каждый свою связку, уходили домой, чтобы поесть и отдохнуть.

С наступлением ночи участники возвращались, и с ними вместе множество народа. Взяв свой пучок, танцоры зажигали их, после этого каждый в свою очередь подносил факел к дровам, которые, сильно вспыхнув, быстро сгорали. Когда оставались только тлеющие угли, индейцы их разгребали. После этого танцоры пытались пройти босыми ногами по углям. Одни проходили без вреда, другие обжигались, иногда очень сильно. Подобное хождение по углям майя считали средством, оберегающим от несчастий и дурных предзнаменований. Они также думали, что этот обряд очень приятен их богам.

В большинстве танцев участие принимали только мужчины. Упоминаются, однако, и совместные танцы. Существовали также танцы, исполняемые только женщинами. В одном из них принимали участие лишь старухи, одетые в старые одеяния.

Многие танцы носили эротический характер и, очевидно, были связаны с культами плодородия, но испанские раннеколониальные источники обычно называют их «дурными, запрещенными, непристойными». Так, Д. де Ланда упоминал о «не очень скромном танце наваль», который женщины танцуют с мужчинами.

Некоторые танцы майя носили названия животных, птиц и даже насекомых, и, по-видимому, в основе хореографических движений была имитация их движения (броненосца, сороконожки и др.; например, при исполнении одного из подобных танцев его участники танцевали в масках обезьян, при этом сопровождали танец пением).

Были танцы, в названиях которых указывается техника исполнения (например, «читик» — танец на ходулях) (см. рис. 113). Имелись также танцы с пируэтами, вращениями, со змееподобными движениями танцоров и др.

Некоторые танцы были связаны с профессиями или определенными общественными группами. Так, например, имеются сообщения о танцах рыбаков, охотников, торговцев и др.

К числу профессиональных танцев можно отнести танец знахарей и колдунов, описание которого сохранилось у Д. де Ланды. Для исполнения этого ритуального танца знахари вместе со своими женами собирались в доме одного из них. После обязательных молитв божествам и различных других важных ритуальных действий исполняли танец, называвшийся чактинуах («большая рана»). Во время его исполнения каждый участник имел в качестве специальной атрибутики за плечами сверток с орудиями своего ремесла. После танца мужчины и женщины разделялись, и далее следовал ритуальный пир.

Интересен и танец майя, связанный с культом природы, называемый школомче (или коломче). Д. де Ланда отмечал, что два танца были особенно мужественны и достойны внимания. Один — это игра с тростником, почему они его называют «коломче», что и значит «тростник». Чтобы его исполнить, собирался большой круг танцоров вместе с музыкантами, которые им аккомпанировали. Следуя ритму, из круга выходили двое — один, с пучком стеблей, двигался, держась прямо, другой танцевал на корточках. Тот, который держал стебли, бросал их изо всей силы в другого, а последний с большой ловкостью отбивал их с помощью небольшой дровяшки. Закончив

бросать, они возвращались, следуя ритму, в круг. Их место занимали другие, делая то же самое. Этот танец — часть сложного ритуала (в том числе с принесением кровавых человеческих жертв), связанного с культом плодородия.

Как отмечалось выше, число участников ритуальных танцев было разным — от одного до восьмисот и более человек. Так, во время исполнения одного из них танцевали одновременно несколько сотен человек с небольшими флажками. Основным хореографическим движением при этом был широкий военный шаг. Утверждается, что среди танцоров не было ни одного, кто бы нарушил ритм.

Танцы ацтеков доколониального периода и семантически, и стилистически, и технически напоминали танцы майя этого же времени. В этом отношении танцы ацтеков были такой же органической частью ритуальной традиции и практики, как и у майя.

Таковым был воладор (от исп. «тот, кто летает»). Исследователи культуры ацтеков и Центральной Америки в целом определяют его как «танец орла», своеобразный ритуальный танец-игру, посвященный солнцу, так как орел — символ неба и солнца. Обычно его исполняют пять участников в костюмах, имитирующих птичье оперенье. Для исполнения также необходима круглая вращающаяся платформа (площадка), которая устраивалась на вершине высокого столба. Четверо участников танца-ритуала, игры, привязанные к площадке длинными веревками, прыгают с нее, совершая полет вниз по кругу. В это время пятый участник ритуала играл на флейте. Данное синкретическое действо, совершаемое в определенные дни религиозного календаря ацтеков, означало движение солнца по небу.

Как и у майя, у ацтеков танцы были частью театрализованных действий. Так, в ранних формах театра мистериального характера (где представлен в качестве главного героя весьма распространенный в мировой мифологии умирающий и воскресающий, страдающий бог), действо

наполнено номерами, напоминающими балет, драму-пантомиму.

Такой является, например, протодрама, сохранившаяся в отрывках и нескольких вариантах, об уходе и обещании вернуться в свое время бога Кетсалькоатля (бог, культурный герой, ассоциирующийся также с образом одного из деятелей легендарной истории древней Мексики). В этой мистериальной драме, исполняемой, очевидно, как театрализованный ритуал, хор, диалоги героев переплетались с особыми танцами.

То же можно сказать и относительно театрализованных форм, своего рода древнеацтекских протокомедий (раннеколониальные испанские авторы называли их более привычным для них термином — фарсы). Они также сопровождалась танцами под аккомпанемент музыкальных инструментов. В некоторых случаях хореография приобретала ведущую роль в таких протокомедиях. Так, в знаменитом сборнике «Мексиканские песни» (в них сохранились песни, религиозные гимны доиспанского периода) есть так называемая «Поэма переодевания», где именно хореографическая часть играла первостепенное значение. При ее воспроизведении и исполнении актер говорил текст. Он, танцуя, менял маски (это были маски оленя, кролика, попугая и т.п.), подражая этим животным и птицам. Каждое движение актера и танцора, в свою очередь, ассоциировалось с определенной религиозной, социальной идеей.

Народы Южной, как и Центральной, Америки в доколониальный период находились на разных стадиях общественного развития, что, естественно, отразилось и на уровне развития этнохореографии. На территории таких стран, как Бразилия, Аргентина, жили первобытные охотники и собиратели. Но там, где ныне находятся такие страны, как Перу, Колумбия, Боливия, Чили, Эквадор, развивались древние цивилизации. Среди них самой поздней культурой, впитавшей опыт и достижения предшествующих цивилизаций, была культура инков-кечуа.

Как уже отмечалось выше, у ацтеков, майя и инков наблюдалась значительная жанровая дифференциация музыки в зависимости от ее общественных функций и содержания. Культивировалась музыка, связанная с календарным циклом земледельческих работ, с охотой, ритуальная, военная, танцевальная и др.

Как музыка, так и танцы разделялись на культовые, военные, придворные и народные.

Особыми песнями и танцами отмечались у инков все значительные события в жизненном цикле — рождение, достижение совершеннолетия (прежде всего юношами), свадьба, смерть и погребение близких.

Танец сопровождал также важные общественные события, так, например, даже некоторые судебные заседания имели своей составной частью особые хореографические номера.

В древнем Перу у инков танцы были не просто сочетанием пластических движений, они являлись неотъемлемым элементом бесчисленных религиозных ритуалов.

Танец являлся важной частью магических заклинаний, с помощью которых знахари и колдуны отгоняли злых духов и болезни. Он был также своеобразным оберегом, предупреждающим всевозможные несчастья.

Танец инков вместе с исполнением священного гимна был частью определенного обряда, представлявшего собой мольбу, просьбу к богам, прежде всего к верховному богу по имени Виракоча, Солнце (Инти). Чаще всего содержанием обращения была апелляция к могущественным силам природы о ниспослании богатого урожая (прежде всего картофеля, как основного продукта питания). Так, когда этому важному культурному растению угрожала засуха, индейцы отправлялись к ближайшему водоему, озеру и совершали на его берегах священный танец. Словами гимнов, ритмом барабанов, пластикой движений участники ритуала просили владыку небесной воды ниспослать дождь.

Древние танцы инков были, главным образом, массовыми, коллективными. Это отличает их от более поздних парных танцев.

Древние танцы сопровождалась игрой на музыкальных инструментах и пением. Этим они подтверждают общие ритуальные истоки всех танцев древних и традиционных обществ.

У майя, ацтеков и инков, в силу классового расслоения общества, еще до прихода европейцев произошло разделение музыки на «придворную» и «народную»; имелась особая каста профессиональных музыкантов, обслуживавших правящую верхушку и привилегированные сословия. Ацтеки и инки — первые среди народов Нового Света учредили музыкальные школы и разработали систему музыкального образования, придали музыкальным ритуалам и различным музыкально-поэтическим и хореографическим действиям строго регламентированный официальный характер.

На территории Южной Америки в доколониальный период существовали индейские общества, находившиеся на стадии родоплеменного строя. К сожалению, о состоянии этнохореографической традиции этих народов в доевропейский период известно мало, поскольку они стали объектом внимания поздно, лишь с позапрошлого и прошлого века, когда в районы тропических лесов и саванн Южной Америки, прежде всего Бразилии, Амазонки и некоторых других мест стали активно проникать европейцы. Сообщения об этнохореографии в этом случае носили общий характер, ее картина напоминает то-же в других обществах родоплеменной эпохи.

Так, в жизни индейцев Бразилии, таких как каража, тапиране, яноама и др., огромную роль играл шаманизм. Шаман обычно приводил себя в состояние экстаза, куря в больших количествах табак или нюхая специально приготовлявшиеся галлюциногены. Функции шамана были довольно широки: он и знахарь, и предсказатель, и защитник от злых сил, и советчик по всем важным вопро-

сам. Он был важнейшим участником различного рода религиозных праздников. Празднества всегда сопровождались угощением и танцами под аккомпанемент трещоток, барабанов, флейт. Устраивались всевозможные представления, часто мифологического содержания.

### *5.3. Этнохореография народов Латинской Америки: общая характеристика*

Не все из богатого танцевально-музыкального искусства сохранилось с приходом европейцев, поскольку искоренялось, прежде всего духовенством, как языческое.

Музыкально-танцевальная культура Латинской Америки сформировалась на основе американской (индейской), европейской и африканской традиций. Эти три источника ясно прослеживаются и в современной народной музыке Латинской Америки. По этой причине в ней, как и в этническом танце, можно выделить соответственно индейскую, креольскую и афроамериканскую традиции. Есть также промежуточные, переходные формы — креольская и афроамериканская музыка, оформившиеся сравнительно недавно (к концу XIX в.).

С точки зрения особенностей этнохореографии, музыкального фольклора, традиционной культуры вообще, Центральную Америку можно разделить на несколько зон, регионов в зависимости от специфики этнического состава и особенностей исторических судеб.

Северная часть этого региона представлена Гватемалой. Эта страна — одна из самых индейских в Центральной Америке: примечательно, что наряду с южноамериканской Боливией Гватемала сохранила более 50 % состава своего населения как индейского, аборигенного. Наряду с северо-западом Гондураса и Сальвадором Гватемала составляла южную окраину великих культур доколониального периода, прежде всего культур майя, ацтеков. Поэтому в этих странах Центральной Америки значительно сохраняется индейская танцевально-музыкальная тради-

ция — песни, танцы, музыкальные инструменты. Но здесь также складывались и индометисные, гибридные формы традиции, так как и сюда приходила культура европейских колонизаторов.

Следует отметить, что на южной оконечности Центральной Америки, в восточной части современной Панамы, где проживают индейцы куна, обладающие собственной культурой, очевидно влияние южноамериканской культуры чибча (муиска). На Атлантическом побережье Гондураса и Никарагуа своеобразную зону образует музыкально-танцевальное творчество индейцев мискито. В восточном Сальвадоре и сопредельной территории Гондураса живут индейцы ленка, которые в силу изолированности сохранили своеобразие музыкально-танцевальной культуры.

Своеобразна Панама, где в силу особых условий, сложившихся в колониальный период, сконцентрировалось значительное африканское по корням население. К тому же негритянское население стало прибывать сюда с середины XIX в. из Вест-Индии (район Карибских островов). Поэтому этот район — единственный в Центральной Америке с преобладанием ярко, отчетливо выраженных афроамериканских танцевально-музыкальных традиций.

Разумеется, значительный слой этнохореографии Центральной Америки составляет традиция, сложившаяся под влиянием европейских поселенцев, представленных, главным образом, испанцами, постоянные поселения которых появились в первые десятилетия испанского завоевания. Сформировавшаяся в результате этого креольская музыкально-танцевальная традиция (культура потомков испанских колонистов) распространилась по всей территории Центральной Америки. Поэтому везде, где есть белое и метисное население, существует и креольская культура.

Встреча трех культур — европейской, индейской, африканской — отразилась и на музыкальном инструментарии. Бытуют инструменты европейского происхождения, употребляемые в креольской музыке (преимущественно



струнные щипковые): гитара, трес, трипле — на Кубе, виола, виолан, кавакиню — в Бразилии. Также есть инструменты, завезенные из Африки или местного происхождения, но использующиеся только в афроамериканской музыке. На Кубе — это различные семейства вертикальных барабов (бата, бембе, конга, юка) (рис. 114), погремущки марака (или гуиро), аггуэ, эрикунди, трещотка реко-реко, металлический колокольчик экон, железная пластина (обычно лемех плуга), по которой ударяют железной палочкой (атчере), две металлические палочки, которыми ударяют по деревянному корпусу барабана (инто-нес). В Бразилии — барабаны атабакис, куика, илу, ингоме мулунгу, погремущки марака, кашиши, каракаша, жуж-

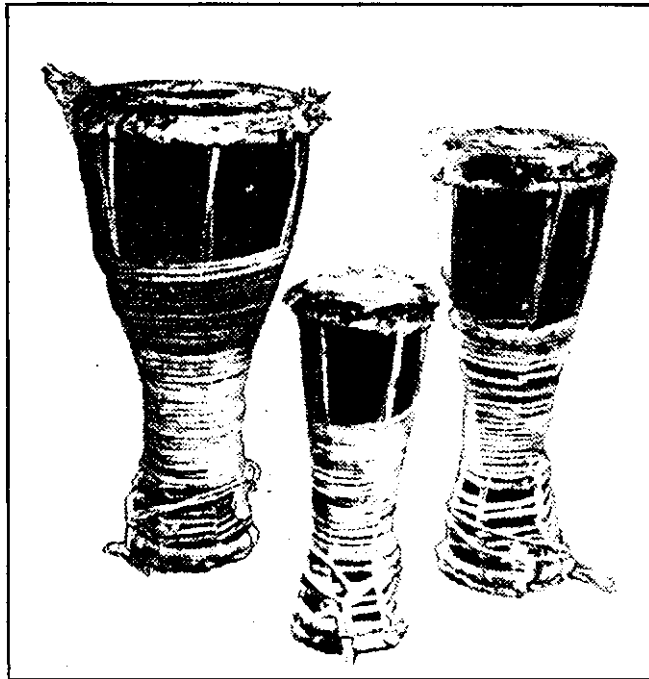


Рис. 114. Бата

жалки матрака и берра-бой, трещотка ганза (то же, что реко-реко на Кубе), металлические колокольчики — одинарные аджа, агого, гонгуэ и двойные шере, музыкальный лук (монохорд) с тыквенным резонатором урукунго и др.

#### 5.4. Индейская танцевальная культура Латинской Америки

Лишь некоторые из описанных музыкальных инструментов доевропейского периода активно используются в наши дни. Утрата языческих верований и ритуальных практик, которые требовали использования традиционных индейских инструментов, соответственно сказалась и на их судьбе.

Причина их исчезновения разная. Это, прежде всего, значительное изменение этнокультурной среды.

Но есть и причины специального характера. Прежде всего, это то, что испанцы привнесли инструменты аналогичного класса и вида, но более совершенные по технике извлечения звука, чем у индейцев. Это и привело к утрате части индейских инструментов.

Некоторые древние инструменты переняли отдельные европейские системы звукоизвлечения. Так, у майя барабан кайюм (ацтекск. уэуэтль) почти вышел из употребления, поскольку его вытеснил испанский тамбор — инструмент, более удобный в использовании благодаря своей портативности и обладающий лучшими звуковыми характеристиками. Вместе с тем сама конструкция кайюма (вертикально установленный барабан с одной мембраной, открытый снизу, с корпусом из обожженной глины) сохранилась. Еще не так давно подобный кайюм можно было встретить у майя горной Гватемалы. Другой барабан, тункуль (ацтекский тепонацтли), не исчез совсем у майя-киче (Гватемала), пипилей (тепанауасте Сальвадора), ленка (Сальвадор), тияго (Гватемала).

До сих пор кое-где можно встретить использование панциря черепахи в качестве ударного инструмента, костяные

скребки (правда, их заменяют теперь челюсти жвачных животных, по которым скребут обломком кости).

То же касается и мараки (чинчин-айякачтли), которые сейчас делают разной формы и из разных материалов — обожженной глины, тыквы, плодов морро, обычной жести и т.п.

Духовые инструменты после прихода испанцев сохранили лишь самую общую конструкцию вертикальной флейты (глапитцалли), но теперь делают ее из тростника, бамбука с шестью отверстиями для пальцев. Кстати, подобная флейта (пито), которая ведет мелодию, а также два аккомпанирующих ей барабана — один большой (это может быть тепонацтли в тех местах, где он сохранился, или тамбор испанского периода) и другой маленький (на испанский манер называемый тамборсито, «барабанчик»), составляют очень типичное трио — оркестр, распространенный, например, в Гватемале, Сальвадоре.

Примечательно, что можно встретить даже морскую раковину, правда, уже не в роли музыкального, а сигнального инструмента для погонщиков на горных дорогах.

<sup>1</sup> В настоящее время индейская музыка в относительно чистом виде сохранилась на территории трех государств Центральной Америки — Гватемалы, Гондураса, Сальвадора.

Сохранившаяся танцевальная индейская культура, наряду с инструментальной индейской музыкой, отражена в таком произведении народного индейского музыкально-танцевального искусства, как «Танец тигра», известный среди индейцев пипилей Центрального Сальвадора. Он исполнялся под звуки тростниковой флейты (называвшейся пито). Танец связан с древним охотничьим ритуалом пипилей и имитирует крадущиеся шаги этого хищника. Между прочим, там же записаны мелодии, исполняемые на пито, подражающие пению тропических птиц, а также индейские мелодии, ассоциированные уже с христианским сюжетом Рождества. Но, что типично для этих мест,

истоки такой традиции в древнем культе, связанном с доиспанским ритуалом в честь бога дождя.

Подавляющее большинство древних танцев майя и ацтеков, которые до сих пор в том или ином виде сохранились на территории Центральной Америки, представляют собой отражение тотемических танцев, прежде всего имеющих отношение к священным ритуалам и церемониям тотемного культа (культа животных предков). Основу хореографического рисунка составляют, как правило, либо два параллельных ряда участников, между которыми выступают танцоры и музыканты, либо круг, в центре которого танцоры разыгрывают главное содержание танца.

Известно описание часто исполняемого «Танца горного кабана», где средствами хореографии воспроизводится охота на горного кабана. Точнее даже, это была хореографическая пантомима, на которую повлияла испанская традиция, поэтому сейчас ее называют компарса. Кабан считался у древних пипилей священным животным. Охота на него имела религиозную окраску, поэтому танец накануне охоты на него исполнял лучший танцор. На танцоре был специальный костюм, который воспроизводил облик кабана. Кроме этого персонажа в танце-пантомиме были и другие. Это «Дон Бартоло». Он представлен в поношенной неопрятной одежде и старом грязном цилиндре. Другой персонаж — «старуха»: она также была в поношенной одежде с рваными кружевами и такой же неопрятной шляпе, украшенной бумажными цветами и лентами, а лицо покрывала комически уродливая маска. Еще один персонаж — «мальчик». В его функцию входило изображать собаку, которая, согласно сценарию пантомимы, должна лаять и направлять других на кабана. Наконец, был и шут, представавший в гротескном одеянии и маске. Без него не обходился ни один подобный пантомимический танец. Зрители при этом располагались широким кругом, поскольку танец (пантомимическое представление) требует большого свободного пространства.

Танец сопровождала тростниковая флейта (пито), тамбора, а также тепанауасте (или, что бывало реже, в сопровождении только тепанауасте). Танцор имитирует специфические движения, поведение убегающего от охотника животного. Искусство танцора столь высоко, что почти не видно, как он быстро перебирает ногами, кружится. Он также делал угрожающие выпады, лязгал челюстями. Охотники сначала предстают как неудачливые, вызывая насмешки зрителей. После «убийства» кабана начинается его дележ среди участников. Этот шуточный «дележ» сопровождается сатирическими и юмористическими эскападами, учитывающими определенным образом местную тематику, поэтому «дележ» представляется как самая забавная часть танца. Любопытно, что, по наблюдениям музыкантов, в индейском танце, исполняемом уже в европейский период, сочетаются как индейская музыка (например, повторение двухтактового мотива), так и европейская (мажорный лад и шестидольный метр).

Еще один танец, сохранившийся в Центральной Америке с доиспанского периода, называется «Танец оленя». Он распространен достаточно широко среди индейцев, проживающих на территории от Калифорнийского залива (юг Северной Америки) до южных границ Сальвадора и Гондураса (индейцы яки, тараумара, сери, кора, уичоль, тотонаки, сапотеки, майя и ацтеков).

Собственно в Сальвадоре — это один из самых популярных танцев аборигенов, сохранившийся с доиспанского периода. Он также представляет собой хореографическую пантомиму (компарса), напоминающую предыдущий танец, только здесь танцоры представляют «оленя», «тигра», «охотников». Танцор, изображающий «оленя», обычно одет в шкуру оленя, на голове укреплялась маска с ветвистыми рогами. Здесь также было католическое добавление в виде образов «чертей». Они вносили в пантомиму комическое содержание. В качестве аккомпанемента были инструменты пито и тамбор.

В том же Сальвадоре у индейцев исалько (родственных индейцам-пипиям) до сих пор исполняется древний ритуальный охотничий танец под названием «Танец игуан». В танце исполнители делились на две группы. Одна группа представляла «охотников». Они выступали в традиционной одежде. На голове танцоров обычно были шляпы-сомбреро, которые плели из пальмовых листьев, а тулья обвязывали толстым шнуром, свитым из питы (агавы). В руках танцоры держали длинные палки (рогульки) для охоты на сухопутных игуан (гарробос). Другая группа должна была представлять игуан — объекты охоты. Их костюмы представляли собой имитацию внешнего облика игуан: у них своеобразно раскрашены лица, они одеты в набедренные повязки, с которых свисают, наподобие бахромы, длинные закрученные ленты.

Танец, который изображал охоту на игуан, начинался с вступления ударно-шумового оркестра. Он часто состоял из необычных инструментов: это были тамборы, сакабуче (глиняные кувшины с особым приспособлением для извлечения специфического звука), самбумбы (так назывались надутые бычьи пузыри), чарраски (их делали из челюстей крупных жвачных животных).

Танец, который открывали медленные осторожные движения, постепенно развивался по направлению убыстрения темпа. Танцоры используют шаги, прыжки и т.п. В конце концов танец превращался в воспроизведение средствами хореографии настоящей смертельной схватки охотников и животных, когда танцоры могли даже сильно пострадать. Именно по этой причине власти одно время запрещали танец, как опасный для жизни. Позже исполнение танца было разрешено, правда, исполняли их уже не индейцы, а ладино (ладинос — метисное население), что позволило отступить от строгого следования ритуалу и сделало танец более спокойным, без пролития крови: взамен кровавой развязки танцоры получали вознаграждение — стопку агуардьенте (местная водка) или небольшие деньги.

Важную группу индейских танцев, сохранившихся с доколониального периода, составляют индейские военные танцы. Несмотря на разные названия и разные места, где они исполняются, их содержание принципиально одинаковое — с помощью средств хореографии воспроизведены силы, ловкости, военного искусства.

Один из таких танцев известен у пипилей Западного Сальвадора. Участники танца в набедренных повязках, в плюмажах из разноцветных перьев тропических птиц (гуакамай), в длинных ожерельях из мелких раковин и погремушек, с луком и стрелами выстраивались в круг, в центре которого находился касик (местный вождь).

В основу этого танца положен ритм, отбиваемый ногами, но в определенный момент танцоры падают на колени, одновременно манипулируя луком и стрелами, т.е., имитируя стрельбу из оружия. Затем они поднимаются и вновь начинают отбивать ритм ногами, при этом танцоры всё ускоряют ритм, пока их движения не становятся почти что конвульсивными.

Инструментальное сопровождение этого танца достаточно традиционное: тростниковая флейта пито, рожки, тамборы, чарраски, глиняный свисток (у вождя). По наблюдениям очевидцев, исполняемый в таком виде танец производит достаточно устрашающее впечатление.

Но не все военные танцы индейцев, пережившие европейское завоевание, столь устрашающие. Так, индейцы ленка, живущие в Гондурасе и Салвадоре, исполняют танец «партесана» (так называется старинное копье с широким острым лезвием, похожее на алебарду). Этот танец напоминает торжественный парад.

Особенной пышностью, живописностью, красочностью отличается «партесана», исполняемая индейцами, живущими в Восточном Сальвадоре. Обычно собираются многочисленные компарсы (группы танцоров), каждая украшенная по-своему, с собственными штандартами, увешанными разноцветными лентами. Все участники торжественног

шествия вооружены партесанами, луками со стрелами, острыми пиками, другими военными атрибутами. Каждая компарса имела и свой оркестр (традиционные пито, тамбора, тамборсито).

В основе этого танца — движение всех компарс общей процессией, во время которого танцоры одновременно мастерски манипулируют оружием — высоко подбрасывая в воздух тяжелые копья. Их мастерство и ловкость вызывают восхищение и одобрение зрителей.

У индейцев известны и танцы, не имеющие связи с войной или охотой. Один из них наблюдали еще в раннеколониальный период испанские миссионеры и чиновники, причем этот танец в том или ином виде известен был во всей Центральной Америке, прежде всего, у ацтеков, майя. В почти неизменном виде он сохранился и до сих пор. Судя по его описанию, он связан с культами, имеющими отношение к почитанию природы. Он имеет современное своего рода нейтральное название — «танец с лентами».

Специально для исполнения этого танца в землю вкапывали ствол дерева, высотой около шести метров. К его вершине прикрепляли одним концом несколько десятков разноцветных лент или шнуров. Свободный конец каждый танцор брал в руку, и под звуки музыкальных инструментов все вместе начинали кружить вокруг дерева таким образом, что весь ствол постепенно оказывался оплетенным лентами, которые укладывались при этом в определенные рисунок и орнамент. Затем движение танцоров началось в обратную сторону.

Музыкально-танцевальная культура коренного населения Латинской Америки в условиях господства колонизаторов складывалась различно. Так, на территории Мексики, где процесс этнической ассимиляции проходил интенсивно, «чистая» индейская традиция сохранилась лишь в некоторых районах, удаленных от крупных городов. Напротив, на территории Эквадора, а также Перу и Боли-

вии, где индейцы составляют большинство населения, и в северо-западных провинциях Аргентины инкская музыкально-танцевальная культура сохраняет многие первоначальные черты (рис. 115). Естественно, как и в древности, огромную роль продолжал играть традиционный костюм и атрибутика (рис. 116).



Рис. 115. Индейский современный музыкальный ансамбль. Боливия



Рис. 116. Индеец племени кофан. Эквадор

Знаменитый французский этнограф К. Леви-Строс, побывав в период до Второй мировой войны среди индейцев бороро — собирателей и охотников Бразилии, оставил описание наблюдавшихся им проявлений традиции этнохореографии и этномызыкальной культуры этого индейского народа, сохранившего многие древние элементы. Так, он отмечал, что для бороро характерно сопровождение обрядов и ритуалов хоровым пением. Что касается индейских музыкальных инструментов, то, кроме нескольких простых по форме и способу звукоизвлечения духовых инструментов, «...единственным сопровождением голосов были звуки калebas, наполненных камешками, которыми встряхивали хороначальники. Они прекрасно выполняли свою роль: то возбуждая страсть, или внезапно оста-

навливая поющих, то заполняя тишину треском калебас, причем звук постепенно и нарастал и угасал, то, наконец, ведя за собой танцоров чередованием пауз и звуков, длительность, сила и характер которых были столь разнообразны, что с такой задачей не мог бы лучше справиться и дирижер наших больших концертов»<sup>1</sup>. Он же указывал и место, где бороро проводили танцы: это площадка для общественных церемоний — овальной формы участок, огороженный кольями, находящийся у так называемого мужского дома. Мужской дом у бороро назывался байтеманнагео. Это было специальное помещение для мужчин селения, хижина внушительных размеров (двадцать метров длиной и восемь шириной), где они проводили практически все время, если не охотились или не покидали селение по тем или иным причинам. Мужской дом служит своего рода мастерской, клубом, спальней, домом свиданий и, наконец, еще и храмом. Там готовятся к религиозным танцам, происходят некоторые церемонии, на которые не допускаются женщины, например, изготовление и вращение ромбов — варианта гуделок. «Это музыкальные, богато раскрашенные деревянные инструменты, по форме напоминающие сплюснутую рыбу, но различные по размеру — приблизительно от тридцати сантиметров до полутора метров. Вращая их за конец шнура, производят глухой звук, приписываемый навещающим деревню духам, которых женщинам положено бояться. Беда той, которая увидит ромб: ей, вполне вероятно, угрожает смерть»<sup>2</sup>.

Собственно танцы (как и мифы, предания и т.п., составляющие культуры) у каждого отдельного рода бороро были свои. К. Леви-Строс дает анализ наблюдавшихся им танцев, относящихся к погребальной обрядности, которая занимает несколько дней. Основу обрядового костюма для этих танцев составляли листья (фигуры танцоров они покры-

вали с ног до головы) и высокие диадемы из перьев. Танцы отражали идею противостояния мира живых и умерших в рисунке танца, разделенного на две группы танцующих. «Сначала танцоры выступали одни, разделенные на две группы по четыре человека, они стояли лицом к лицу на противоположных концах площадки. С криками «хо! хо!» они бежали навстречу друг другу, кружась вокруг себя, пока не менялись местами. Позднее среди танцоров-мужчин появлялись женщины, и началась бесконечная фараandola, которая составлялась, продвигалась вперед или топталась на месте, ведомая обнаженными хороначалниками, которые пятились задом и взмахивали погремушками, тогда как другие мужчины пели, сидя на корточках»<sup>1</sup>.

В этнохореографии мапуче (арауканы) Аргентины и Чили, в доевропейский период занимавшихся скотоводством (выращивание ламы, гуанако) и земледелием (культивирование кукурузы, картофеля), танцевально-обрядовая культура отражала особенности их основных занятий, верований, традиций общественной и семейной жизни. Почти все обряды включали ритуальный танец как важнейший компонент, а также пение и игру на музыкальных инструментах.

Мапуче использовали ударные и духовые инструменты, струнные были им неизвестны. Духовые — это разнообразные виды свистков (производившие звуки разной высоты), флейт (например, «пинкульо» имела три отверстия, «питукауэ» — до семи), двойных флейт, изготавливавшихся из глины, дерева, некоторых стеблей растений, кости. Имелись также варианты флейты Пана. Любимым духовым инструментом мапуче являлся и является трут-рука. Его делали из ствола дерева (коликуэ), длиной до четырех метров. Сердцевина заготовки вынималась, затем весь ствол обтягивали кишкой гуанако, а при входе делали клапан. При игре широкий конец упирался в зем-

<sup>1</sup> К. Леви-Строс. Печальные тропики. — М., 1994. — С. 162.

<sup>2</sup> Там же. — С. 169–170.

<sup>1</sup> К. Леви-Строс. Указ. соч. — С. 180.

лю, а сам музыкант должен иметь хорошо развитые легкие. Существовали и разновидности трутрука (лолкин, пинкуху).

Ударные инструменты мапуче — это культрун (барабан в форме круглого глубокого блюда, обтянутого кожей). Обычно его раскрашивали в красный цвет (растительной краской или кровью животных) и покрывали символическими знаками, отражающими их религиозно-мифологические представления (крест, напоминающий петушиную лапу, так называемый «крест Америки», соответствовал четырем сторонам света и четырем столбам, опирающимся на землю и поддерживающим небо). Играли на таком барабане палочкой с обтянутым наконечником. Был и большой барабан (капекультрун), который делали из дерева, а звук извлекали с помощью ударов по бокам. Он служил, главным образом, как сигнальный инструмент. Гуада — это полая внутри тыква, наполненная камешками, которая производила звук, напоминающий звучание кастаньет. Она сопровождала ритуальные и военные пляски, а также ритм сельскохозяйственных работ.

Имелся и свой вариант гуделки. Это была дощечка, длиной до полуметра и шириной десять сантиметров, с одного конца которой делали отверстие, пропускали через него веревку и вращали ее над головой.

Два лука с тетивой из конского волоса (лошади появились после прихода европейцев) служили музыкальным инструментом, называвшимся кункулкауэ. Игра на нем была чрезвычайно проста: звук извлекали путем трения «струн» друг о друга.

Кстати, среди множества поверий, которые имеются у мапуче, увидеть во сне музыкальный инструмент — к удаче. На инструментах играли, как правило, соло, но уже в европейский период практиковали и оркестры, впрочем, весьма своеобразно звучащие.

Один из обрядов мапуче, называвшийся мачитуна (исцеления), включал не только окуривание коричневым дере-

вом, почитание которого занимало важное место в их религии, но и танцы: присутствующие на обряде издавали при этом громкие крики, играли на трутруках, танцевали, пили. Основой церемониального танца был широкий круг. Само празднество длилось до четырех дней.

Важной частью традиционной обрядности мапуче составляли инициации (посвящение юношей в полноправные члены общества). Они обычно продолжались четыре дня, сопровождалась всевозможными испытаниями и заканчивались торжественным пиром с музыкой и танцами.

Важным было посвящение в уэркены (гонцы; они переносили информацию из одной части территории мапуче в другую), колдуны (мачи, калку — соответственно добрый и злой), также сопровождавшиеся пением и танцами.

Погребальные обряды включали инсценировку битв, громкие крики. «На протяжении всех дней бдения возле покойного продолжались заклинания, танцы, сопровождаемые стонами, криками и барабанным боем. Вокруг хижины располагался отряд воинов, каждые четверть часа изображавших яростные атаки. Цель таких имитаций борьбы и воинственных кличей — отпугнуть и обратить в бегство злых духов, намеревающихся... не дать покоя душе умершего»<sup>1</sup>.

Представленное описание одного из ритуальных танцев бороро, мапуче и др. служит доказательством выживаемости традиционной культуры коренного населения Латинской Америки, несмотря на мощное наступление современной цивилизации.

### 5.5. Креольская этнохореография Латинской Америки

Креольская музыка Латинской Америки ведет начало от европейской (главным образом испанской и португаль-

<sup>1</sup> Боркес Скеуч А. История и этнография народа мапуче. — М., 1987. — С. 183.

ской) этномузыки и этнохореографии, занесенной конкистадорами и первыми переселенцами.

Креольская культура преобладает в Мексике и в большинстве государств Центральной и Южной Америки.

В народной креольской музыкально-танцевальной традиции Центральной Америки ярко выраженные испанские корни представлены достаточно четко во всех странах.

Испанское начало прослеживается во многом — пение в два голоса параллельными терциями, повсеместное распространение гитары как солирующего и аккомпанирующего инструмента и др. Испанские элементы ярко проявляются во всей испанской Америке — в Гватемале, Венесуэле, Гондурасе, Колумбии, Сальвадоре, Аргентине.

Исторические особенности формирования креольской музыкально-танцевальной традиции обусловили общность ее художественных признаков (в масштабе всего региона) при огромном разнообразии местных форм. Кубинская хабанера, бразильская лунду, уругвайский перикон, аргентинская съелито — один и тот же танец, ведущий происхождение от европейского контрданса.

Идентичны и некоторые музыкальные инструменты: например, мексиканская харанита и боливийское чаранго, а также кубинская трес, венесуэльская куатро, колумбийская типле и др.

Основные признаки креольской музыкально-танцевальной традиции: пение на два голоса, обязательное сопровождение пения игрой на музыкальных инструментах, а танцев — пением, использование гитары (и ее местных разновидностей) как главного инструмента.

Наиболее древний пласт креольского музыкально-танцевального фольклора Центральной Америки связан с церковными праздниками, которые появились здесь вместе с испанцами. Эти праздники обычно сопровождаются не только собственно христианским содержанием, но и народными играми и развлечениями.

Это касается, например, рождественских праздников, особенно в сельских местностях. В любой центральноамериканской

стране они обладают сходными чертами народных игр, театрализованных представлений с музыкой, пением и танцами. Праздничные процессии обычно проходят по живописным, специально украшенным улицам и площадям, под аккомпанемент местных инструментов поют вильянсико (рождественские гимны). От дома к дому ходят группы поющих «агинальдерос», собирая подношения (агинальдо).

В рождественскую ночь по улицам обычно проходила так называемая «пасада» — веселая и живописная процессия. Ее смысл состоял в воспроизведении путешествия Иосифа и Марии и поиска ими ночлега. Во время шествия разыгрывался хоровой диалог участников шествия и хозяев дома, куда ряженные подходили и просились на ночлег. В конце концов, хозяева открывали дверь и впускали ряженных.

Подобные музыкально-хореографические игры, представления, пантомимы можно видеть и во время многочисленных церковных, например престольных, праздников (в честь определенных святых, эти праздники здесь называют «гуанкасско»). На них очень популярны «компарсы» ряженных, так называемые «дьяблитос», изображающих чертей, своего рода клоунов, которые танцуют под звуки чиримии (кларнет с двойным язычком) и тамбора, поют куплеты и песни, порой весьма фривольного содержания.

В Сальвадоре во время таких крупных церковных праздников, как Успенье и праздник святого Антония (Сан-Антонио), исполняется популярный здесь танец-пантомима под названием «Пятнистый бычок», имитирующий корриду.

Креольские танцы ведут свое начало от старинных испанских танцев — пикаресок. Из них наиболее популярны в странах Центральной Америки те, который генетически связаны с парными танцами (называемыми фанданго). Основными образцами их в Латинской Америке



являются харабе (Мексика) и самакуэка (она популярна в Южной Америке).

Креольские танцы сформировались в среде городского населения колониальной испанской Америки еще до XVIII в. По этой причине их иногда классифицируют как салонные. Однако до наших дней дошли не все, и не все, таким образом, стали, частью народной музыкально-хореографической традиции.

Собственно в центральноамериканской этнической хореографии наибольшее значение имели фанданго, барреньо, сике, мехорана.

Словом «фанданго» во всей Латинской Америке, от Центральной до Южной, называют танец вообще, но, например, в Сальвадоре так называют конкретный танец. Содержанием этого танца является любовная пантомима. Исполнителем ее, как можно догадаться, является отдельная пара — мужчина и женщина. Сальвадорское фанданго — это вариант мексиканского харабе. При исполнении сальвадорского фанданго кавалер, заложив руки за спину, движется по кругу, как бы преследуя даму. При этом он проделывает замысловатые легкие, изящные движения, стараясь, таким образом, привлечь внимание своей дамы. В свою очередь дама, придерживая кончиками пальцев пышную юбку, расшитую блестящей мишурой, ускользает от кавалера, используя для этого весь женский арсенал — холодность, кокетство, безразличие. Но, в конце концов, она сдается, и кавалер добивается благосклонности своей дамы-партнерши.

В одном варианте фанданго танец исполняется в сопровождении игры группы музыкантов и певцов, которые поют строфы, разные по содержанию — шуточные, грустные, страстные. В другом случае поет сначала танцор (приглашая даму на танец, он снимает сомбреро и исполняет так называемую «кошту» — в Сальвадоре местная разновидность «коплы» называется «бомба»), и если дама принимает приглашение к танцу, она берет сомбреро. По окончании танца дама исполняет ответную коплу, обра-

щенную к кавалеру. Этот песенный диалог имеет любовное содержание, иногда продолжается в течение всего танца, превращаясь в своего рода беседу.

Парным креольским танцем городского населения, дошедшим с колониальной эпохи, является барреньо. Он бытует в Сальвадоре, Гватемале и представляет собой разновидность харабе. Барреньо — это местный вариант мексиканского танца парреньо. Это подтверждается и сходством музыкального сопровождения, и своеобразием хореографии.

Сике — один из самых исполняемых креольских танцев Гондураса. Он также парный танец, но напоминает своим мелодическим и ритмическим характером умеренно быстрый вальс. В Испании этому танцу родственна хотя, правда, как креольский вариант испанской хоты, сике похож скорее на хоту Канарских островов, где она называется «иса».

Примечательное место среди креольских танцев Центральной Америки занимает мехорана. Она является важной частью этнохореографии и музыкального фольклора Панамы.

Мехорана — это коллективный танец, но исполняется отдельными парами. Он напоминает контрданс. Как и в контрдансе, в мехоране пары выстраиваются в два ряда, причем мужчины с одной стороны, а женщины — с другой. В процессе исполнения танца кавалеры и дамы меняют позиции. Танец немного церемонный, в нем преобладают плавные движения, при этом партнерши танцуют с опущенным взором, а мужчины обогащают танец галантными жестами при выпрямленном жестком корпусе и осанке.

Сапатео — еще один креольский танец, версия мехоране. Но в отличие от своего испанского прототипа, при исполнении которого корпус танцора неподвижен, сапатео энергичен и темпераментен, его танцуют с участием всего корпуса, дополняют стилистику танца резкими наклонами и сильным притопыванием всей подошвой о землю.

Мехорана имеет свой центральный момент. Им является «пунто». Считается, что если мехорана представляет собой своего рода танец для всех, его танцуют в течение всего праздника, вечера, ночи, то пунто — это танец избранных, отдельных танцоров, его исполняют напоказ. В Панаме пунто очень популярен, он имеет местные варианты, но наиболее известен пунто сантеньо (пунто из Лос-Сантос).

Пунто сантеньо — это способ демонстрации особенностей танца — техники, изящества, особой грации и галантности, свойственных креольским танцам, которые наследовали лучшие традиции испанской хореографической пластики, пикантность и грацию танцев далекой Андалусии. Его танцуют в период своего рода антракта, перерыва между остальными танцами, так как не должно быть ничего, что отвлекает внимание зрителей от пунто сантеньо. По этой причине его не танцуют ни на карнавалах, ни на шумных массовых танцах.

Пунто сантеньо вносит ощущение особенного в общую атмосферу праздника. Его исполняет одна пара танцоров перед внимательными и искусными зрителями.

Пара может состоять из представителей разного возраста, но их внешний вид должен подтверждать лучшие проявления этого возраста — молодые должны привлекать внимание красотой, свежестью, пожилые — осанкой, достоинством.

Танцоры одеты обязательно в национальный костюм с соответствующими украшениями. Танцуют пунто сантеньо в центре круга, образованного внимательными зрителями. Во время своеобразной музыкальной интродукции кавалер с галантным реверансом приглашает даму к танцу, берет ее за руку или под руку и выводит в круг.

Собственно танец состоит из четырех основных фигур — пасео, сапатео, сегидилья и эскобиляо (эскобилиео). Первые три фигуры — те же, что исполняются и в мехоране, но исполнение их более мастерское и виртуозное. Эскобиляо — более мягкий и плавный вариант сапатео, вклю-

чающий быстрые вращения танцоров (фигура так и называется — «вуэльтас» — «вращения»). Во время сапатео — высшего накала танца — восхищенные зрители, выражая свой восторг, в старину бросали к ногам танцоров пригоршни золотых и серебряных монет. По утверждению наблюдателей и исследователей, пунто — это не только сокровище искусства и изящества, но и соревнование в благородных манерах между кавалером и дамой, между ними и зрителями. Танец выходили танцевать только те, кто был уверен в своем мастерстве.

Подмечено, что в настоящее время мехорана утрачивает многое из своих наиболее привлекательных черт. Так, пение, бывшее прежде важным постоянным компонентом танца, теперь почти не практикуется. Сократилось и число исполняемых фигур, как и собственно ареал распространения танца.

В каждом латиноамериканском государстве креольская музыкально-танцевальная традиция обладает характерными особенностями, делающими ее легко различимой, например, креольскую музыку Мексики и Боливии, Венесуэлы и Чили, Аргентины и Перу, Кубы и Бразилии. Так, креольская музыкально-танцевальная традиция Аргентины более «европеизирована» по сравнению с тем же в Перу, Боливии, Уругвая. В Чили креольская традиция более «чистая» по сравнению с Венесуэлой, где заметно африканское влияние.

### *5.6. Афроамериканская и метисная этнохореография Латинской Америки*

Наряду с индейской и креольской, в Латинской Америке сформировалась и афроамериканская этнохореографическая традиция. Она была результатом синтеза европейской (исходной) и африканской (ассимилирующей) культур. Впрочем и здесь постоянно присутствует влияние и креольской и индейской традиции.

Афроамериканская танцевальная народная культура, как важная составляющая этнохореографии Латинской Америки, наибольшее развитие получила на Кубе (Карибский регион) и в Бразилии (Южная Америка), куда преимущественно ввозились негры-рабы из Африки.

В Центральной Америке афроамериканская традиция сосредоточена, главным образом, в Панаме, куда вскоре после испанского завоевания стали завозить африканских рабов. Афроамериканская музыка Панамы близка тому же в Карибском регионе (т.е., в Вест-Индии, прежде всего это Куба), а также Венесуэле.

Как и в целом в африканском музыкальном творчестве, в его латиноамериканском варианте господствуют специфические ритмы, создаваемые благодаря ударным инструментам, темброритмическому многоголосию барабанов. Характерно и так называемое распонсорное пение (чередование солиста и хора или двух хоров, при этом основа такого пения — импровизация на избранную тему), повышенная эмоциональность исполнения, а в основе этнохореографии — круг с солистом или солистами в центре.

Ансамбль тамборов (три-четыре музыканта) является основным сопровождением национального танца Панамы, называемого «конго». Конго имеет ярко выраженные африканские черты.

В колониальный период в Панаме были весьма распространены карнавалы, где были популярны танцевальные компарсы негритянских «кабильдос». Так, славилась красочная танцевальная компарса, когда исполняли танец, называвшийся «куэнекуэ» или танец «босали» (босали называли африканцев, недавно вывезенных из Африки и еще не ассимилировавшихся в условиях испанской колониальной культуры Центральной Америки). Это типичный карнавальная танец, который как раз и исполняли негры.

Обычно компарса собиралась на центральной площади. Танцоры были в специальных масках, сделанных с использованием луба (особым образом обработанной коры).

За спиной они несли корзины, наполненные тыквами, которые во время танца, самой процессии бросали в зрителей.

Центральными персонажами карнавальной процессии и танца были так называемая «Большая Мама» («Великая Мать»), роль которой исполнял мужчина, одетый в женское платье, и «Мажордом», также выполнявший функции запевалы. Перед самым началом шествия и танца участники получали разрешение от алькальда селения убить гальиноса (американский стервятник), за это выплачивали определенную сумму. Гальиноса (с расправленными крыльями) затем помещали на шест и несли во главе процессии.

Выстроившись в два ряда, компарса, под звуки единственного тамбора, двигалась по улицам, при этом «Мажордом» запевал, а хор ему вторил.

Определенную специфику афроамериканская танцевально-музыкальная культура приобрела и в других странах, в частности на Кубе и в Бразилии, где было больше всего африканских рабов.

На протяжении длительного времени развитие испанской (на Кубе) и португальской (в Бразилии) музыки, с одной стороны, и африканской, с другой, шло параллельно. Негры, усваивая музыку новой среды, вносили в нее специфический элемент своей художественной традиции. В самом деле, в исполнении негритянских музыкантов испанская и португальская музыка существенно изменились: ритм приобретал большую остроту, в инструментальном сопровождении ведущую роль стали выполнять ударные и ударно-шумовые инструменты, даже струнные использовались как щипковые, в качестве не мелодико-гармонических, а ритмических голосов. Возросло значение импровизационного элемента, в соответствии с африканской традицией стихотворные тексты изменились, строфы стали дробиться и распределяться между солистом и сопровождающим его хором. При этом характерно также использование так называемого антифонного пе-

ния (чередование солиста и хора или двух хоров по типу «вопрос-ответ»). Для афроамериканской традиции характерна также общая повышено-эмоциональная («возбужденная») манера исполнения.

Афроамериканская музыка весьма богата песенно-танцевальными жанрами. Наиболее популярные из них: на Кубе — сон, гуарача, конга, дансон, румба; в Бразилии — батуке, самба, машиш.

Одновременно с афроамериканской в Латинской Америке сохраняется и так называемая чистая африканская музыкально-танцевальная культура (например, на Кубе и в Бразилии, а также на Гаити).

Это ритуальные гимны-песнопения, танцы и строго регламентированная музыка «священных» барабанов, с помощью которых негры — служители различных религиозных культов, имеющих еще африканские корни, вызывают и «умилостивляют» своих богов (они называются ориша).

Вместе с тем во многих странах Центральной и Южной Америки сформировалась своя специфика в области этнохореографии, связанная с особенностями политических, экономических, этнических процессов.

Так, в Мексике переплетение традиций доколумбовой индейской старины и колониальной эпохи определяет историческое своеобразие и важные особенности этнической истории и культуры мексиканской нации.

В колониальный период индейская культура Мексики испытала европейское влияние, что связано с большим притоком испанского населения. Действительно, современное население Мексики состоит из индейцев (значительного по численности) и потомков испанцев. Смещение индейского и испанского этнокультурных элементов определяет и физический тип основной части мексиканского народа, в котором преобладает метисное население. Мексика — одно из немногих государств Латинской Америки, где индейский элемент сыграл особую и значительную роль в формировании нации (около од-

ной десятой населения). При этом нельзя упускать из виду то, что основной язык, на котором говорят в Мексике, — испанский.

В народных развлечениях, праздниках четко прослеживается двойная природа мексиканской культуры — индейская и европейская. Особенно наглядно это проявляется во время важных католических праздников. Кроме религиозной составляющей во время их проведения имеют место угощения, музыка, танцы, костюмированные шествия, пантомимы, ведущие свое начало, прежде всего, от европейских средневековых карнавалов. Вместе с тем если праздник устраивается в индейской общине, то можно увидеть исполнение на церковном празднике старинных ритуальных индейских танцев. Кое-где в глухих уголках страны еще сохранились древние традиционные ритуальные пляски индейцев, исполняемые и вне католического религиозного календаря. Типична в этом отношении традиция «калаверас» (исп. «череп»). Это жанр народного искусства, связанный с древними культовыми представлениями индейского населения доколониального периода о единстве жизни смерти. Он реализуется в народном лубке (народном рисунке), гравюре, где в жанровых сценах представляются не люди, а скелеты. Поэтому маски в виде скелета, черепа являются атрибутом многих народных праздников, где смерть представляется одновременно и в зловеще-мистическом, и в комическом аспекте (рис. 117). Кстати, мотивы калаверас представлены в творчестве крупнейших мексиканских художников-монументалистов (Х.К. Ороско, Д. Риверы, Д. Сикейроса и др.) и даже в искусстве политической и газетной карикатуры (рис. 118).

Народные танцы мексиканцев, т.е., нации, сформировавшейся уже после прихода испанцев, исполняются под перебор гитар или под аккомпанемент игры марьячи. Марьячи — это бродячие народные оркестранты, играющие на струнных инструментах — скрипке, гитаре, иногда добавляется труба. Эти ансамбли исполняют преимуще-



Рис. 117. Маска в виде скелета («калавера»).  
Мексиканское народное искусство

ственно народную или близкую к ней музыку, сопровождают пению и танцам. Особенно славятся своим искусством марьячи из мексиканских штатов Халиско и Мичоакан (рис. 119).

На юге Мексики известен один из любимейших инструментов — маримба. Маримба — музыкальный инструмент, разновидность ксилофона африканского происхождения (известный также в странах Южной Америки, таких как Колумбия, Бразилия). Он состоит из набора



Рис. 118. Х.Г. Посада. «Калаверас».  
Начало XX в. Гравюра на дереве



Рис. 119. Ансамбль марьячи. Мексика

деревянных пластинок различных размеров с резонаторами, звук при этом извлекается ударом деревянных палочек.

Народные мексиканские танцы весьма своеобразны. В их основе лежат испанские народные танцы XVI-XVII вв., а воздействие на них индейского танцевального фольклора сравнительно невелико.

Наиболее распространенный мексиканский народный танец — харабе (харабе тапатио). Это парный танец, и для него характерен сложный, часто меняющийся ритмический рисунок. Харабе — любовная пантомима (ухаживание кавалера за дамой). Харабе сопровождается пением и игрой на музыкальных инструментах. Темп танца умеренный или умеренно подвижный.

Последствием и отражением контактов Старого и Нового Света является этнокультурная ситуация в другом государстве Центральной Америки, Сальвадоре. Политика мадридского колониального королевского правительства, запрещавшего незамужним испанкам выезд в колонию, способствовала заключению браков белых с индейками. Так сформировалось метисное население (ладино). Кроме того, для работы в золотых и серебряных рудниках некоторое время завозили негров-рабов (их называли морено). Однако в XVIII в. этот ввоз был прекращен, поэтому негритянский элемент был постепенно поглощен индейским и почти не оказал серьезного влияния на этническую историю Сальвадора. Потомков белого населения называют креолами, как и везде в Латинской Америке. Небольшое число мулатов (потомков от смешения белого и негритянского населения) вошло в число метисов (ладино)\* а морено (чистокровные негры колониальной эпохи) почти не осталось. В настоящее время термин «ладино» применяется практически ко всему населению Сальвадора (92%), определяя тем самым практически однородный этнический состав страны (индейцы составляют около 3%). Сальвадор — одна из наиболее однородных по этническому составу стран Центральной Америки.

Праздники у индейцев и ладино Сальвадора почти всегда сопровождаются танцами. Одни из них имеют явно индейское доколумбовое происхождение, другие возникли в колониальную эпоху, как, например, танец «Лаистория» («история»), изображающий религиозную войну испанцев с маврами и не имеющий никакого отношения к завоеванию Америки. Это целые представления, и подготовка к ним ведется заранее: заучиваются фигуры и слова, заготавливаются костюмы, парики, маски, старинное оружие.

Еще в одном государстве Центральной Америки, Никарагуа, до вторжения испанцев жили индейцы, которые говорили на десятке языков, но в настоящее время две трети жителей страны составляют испаноязычные метисы (ладино). Ладино — основа никарагуанской нации. На долю белых приходится 14% ее населения, это в основном креолы — потомки испанских колонизаторов.

Как и в других странах Центральной Америки, религиозные праздники занимают значительное место в этнокультурной картине Никарагуа. Из религиозных праздников наиболее популярна фиеста в честь католического святого — «покровителя» Никарагуа — святого Доминго. Она проводится в начале августа. В это время во многих городах устраиваются карнавалы. Мужчины проносят по главным улицам изображение святого. За ними в старинных экипажах едут девушки в ярких национальных костюмах. Карнавальные танцы и представления в немалой степени связаны со старинными индейскими обрядами. Особенно красочны и интересны ритуальные индейские пляски в масках и причудливых костюмах.

Коста-Рика заметно отличается от соседних стран Центральной Америки своим расовым составом: подавляющее большинство костариканцев является креолами — потомками испанских переселенцев. Метисы и индейское население составляет около пятой его части. Своеобразие сложившихся в стране этнических условий объясняется

тем, что до открытия Коста-Рики европейцами она была заселена очень слабо. Сохранившееся индейское население насчитывает лишь несколько тысяч человек. По указанным выше обстоятельствам на формирование культуры этой страны оказали влияние, прежде всего, иммигранты из Испании.

Костариканцы создали свою музыку, свои народные танцы, в которых собственно индейские влияния незначительны. Наряду с этим популярны мелодии и ритмы Аргентины, Кубы, Мексики и других стран.

Абсолютное большинство населения Панамы (до двух третей) составляют испано-индейские метисы. Значительная часть коренного индейского населения погибла в период испанской колонизации, и сейчас оно составляет лишь около 7% (кунас, чокоес, гуайямис и др.).

В стране получили широкое распространение самодельные ансамбли народных танцев и песен.

Вест-Индия — это этнокультурная территория, включающая государства, расположенные на островах Карибского моря. Имеются в виду Куба, Ямайка, Гаити и др.

Большой сложностью отличается этнический состав Кубы. Основу кубинской нации составляют потомки первых переселенцев из Европы, главным образом испанцев/а также завезенных из Африки черных рабов. Из-за большой роли иммиграции в формировании нации Кубу можно отнести к латиноамериканским странам переселенческого типа.

В кубинской культуре и переплелись два ее главных элемента — испанский и африканский. В наиболее чистом виде испанское начало представлено у гуахирос — потомков испанских переселенцев, сохранивших множество традиций родины своих предков в песенном фольклоре» народной музыке, одежде, обычаях, праздниках и, конечно, танцах. Наиболее распространенный музыкальный инструмент у гуахирос — трехструнная гитара. Вместе с *тещ* в народном творчестве, особенно, в песенном и танцеваль-

ном искусстве, весьма значительно африканское начало. Популярны многочисленные оркестры, исполняющие различные танцы и песни в исключительно зажигательном ритме. Оркестранты широко используют барабаны, а также маракасы — погремушки из тышек, наполненные семенами. Слушатели обычно подпевают оркестру, песня и танец сливаются воедино. Наиболее полное выражение и отражение традиционной культуры нашла в кубинских карнавалах (рис. 120).



Рис. 120. Ансамбль неса. Куба

Противоположна этнической картине Кубы ситуация на Ямайке, Гаити, Доминиканской республике.

Свыше двух третей населения Ямайки составляют потомки рабов, вывезенных из Африки. Но из-за особенное-

тей истории в колониальный период на острове и в стране возник своеобразный сплав английской и африканской культуры. Ее примечательной чертой является широко распространенная традиция национальных танцев. Наиболее известный из таких танцев является «менго», по ритму похожий на танго или хабанеру, но мелодически родственной английской народной музыке.

С недавнего времени большую популярность за пределами острова приобрел особый стиль фольклорной рок-музыки, типичной для Ямайки, — стиль «регге».

На Гаити живут потомки негров-рабов, ввезенных из Африки в XVI-XVIII вв. В расовом отношении 90% населения — негры, остальные — мулаты. Культура Гаити носит отпечаток колониальной эпохи и, что естественно, африканских традиций, которые, правда, подверглись внешнему влиянию и претерпели своеобразные изменения в гаитянских условиях.

Гаити отличается от других карибских стран богатством фольклора, тесно связанного с церемониями вуду (вуду) и кумбита.

Водуизм (от дагомейск. «водун», дух, божество) — афрохристианский культ в Гаити. Рабы, завозимые, главным образом, из Дагомеи, стремились сохранить свои культы и обряды. На Гаити они смешались с христианской религиозной традицией католицизма. Поэтому гаитяне, не только почитают многочисленных богов и духов своих африканских предков, но используют в атрибутике христианские статуи, кресты (рис. 121). Африканской составляющей водуистской традиции являются также ритуальные барабаны. Церемонии вуду сопровождаются барабанным боем, плясками, принесением в жертву богам животных или птиц.

В этой культурной традиции велика роль кумбита. Кумбит (фр. *coumbite*) — форма коллективного труда при обработке земли, ремонте дорог и т.п. в Африке. С XVI в. получил распространение в Гаити в связи с вывозом черных рабов из Африки. Со временем также стали называться и праздники.



Рис. 121. Водуистский «Злой бог». Дерево. Бюро этнографии. Порт-о-Пренс

Обе эти церемонии всегда сопровождаются танцами и пением под бой барабанов. Характерная черта гаитянской музыки — использование барабанов разного размера и разной силы звучания. Песни классифицируются на водуистские и светские, исполняемые во время кумбита. Широко распространены народные маскарады, участники которых надевают индейские костюмы и головные уборы с раскрашенными перьями и позолоченными рогами.

Национальный состав еще одной страны Карибского региона, Доминиканской республики, сложился из разных этнических элементов, исторически смешавшихся на ее территории в течение нескольких веков. До двух третей населения составляют мулаты — потомки африканцев и креолов (потомки первых испанских переселенцев).



Индийские корни едва прослеживаются, главным образом, в антропологии и культуре креолов.

В культуре доминиканцев кроме испанского влияния отчетливо прослеживается негритянская струя, особенно в музыке и танце.

Национальные танцы Доминиканской республики исполняются под звуки оркестра, состоящего из аккордеона, большого барабана и гуиро. Гуиро — инструмент индийского происхождения, который делают из плода пальмы гуахей. Это ударно-шумовой инструмент, известный также под названием абве, аггуэ, чекере и др., разновидность мараки. Гуиро бывает разных размеров и изготавливается из крупного плода тыквы-гуиро, оплетенного сеткой. Он распространен по всей Вест-Индии, особенно на Кубе. В ансамблях обычно используется три гуиро различных размеров. В эстрадных ансамблях часто неправильно называют инструмент реко-реко.

Как и в других странах Латинской Америки, рождественские карнавалы сопровождаются музыкой, песнями и танцами. Популярны два вида песен: агинальдо, веселые и живые, исполняемые под бубен, маракас (погремушки), гитару и гуиро, и более сдержанные, даже грустные, пасторальные вильянсико. Марака — самый распространенный в Латинской Америке ударно-шумовой инструмент индийского происхождения. Представляет собой пустотелый сосуд (из высушенной тыквы, плода гуиро, из сплетенных ивовых прутьев, жести и др.), наполненный камешками или высушенными семенами. В XX в. широко применяется в эстрадных инструментальных ансамблях. Имеет множество названий: на Кубе — гуиро, абвес, атчере, эрикунди, в Бразилии — кашиси, аджа, ганза, каракаша, в парагвае — мбарака, в Чили — уада.

Специфична культура государства Тринидад и Тобаго, что объясняется крайней пестротой этнического состава. Хотя основным является черное население, а также мулаты (около 60%), значительна доля индийских эмигрантов

(более одной трети), а также европейского населения. Разнообразие рас, национальностей, религий создало удивительный сплав в культуре Тринидад и Тобаго.

Так, индийцы до сих пор сохраняют многие обычаи своей родины. Однако, что важно, отпали многие кастовые ограничения, характерные для собственно Индии. Среди черного населения распространены афрохристианские культы. Прежде всего, это культ бога Шанго (синкретическая религия, сочетающая древние верования африканского народа йоруба и католицизма). Вместе с тем на Тринидаде есть общий праздник, который объединяет все национальности и религии, — карнавал. Введенный еще испанцами и французами, этот католический в основе праздник имеет значительные африканские элементы. Черное население стало принимать в нем активное участие после освобождения от рабства, внося в традиции европейского по истокам карнавала огненные ритмы Африки, а также своеобразные мистические танцы.

Но что делает карнавал уникальным, собственно тринидадским явлением — это участие в нем стилбендов и исполнение калипсо. Тринидадские калипсо — народные песни, разновидность негритянского фольклора, исполняемые на франко-английском патуа. Особенность калипсо — импровизационность, злободневность. Стилбенды — это оркестры, состоящие из стальных барабанов разной высоты, сделанные из металлических бочек из-под керосина. Днища барабанов разделены на несколько сегментов, и каждый из них под ударом металлической палочки издает особый звук. Играют без нот и без дирижера. За плечами современных стилбендов — вековые традиции африканской музыки. Эти странные, необычные инструменты составляют своеобразие празднично-танцевальной культуры Вест-Индии.

Смешение различных культур привело к возникновению здесь и новых форм народного творчества. К их числу относятся упомянутые выше калипсо — появившиеся

на Тринидаде и Тобаго песенки на злобу дня. Они представляют собой смесь афроиндейских и индийских ритмов. Под влиянием африканской традиции появились новые ритмы, близкие к африканским.

Специфическое преломление общей латиноамериканской танцевальной культуры можно проследить и в странах Южной Америки.

В современном Перу представлены три основных народа — около половины населения составляют испаноязычные перуанцы (с европейскими корнями), вторая половина жителей страны — индейцы (кечуа составляют большинство, а другой крупный индейский народ аймара всего лишь около 5%). Современные индейские народы Перу кечуа и аймара сохранили многие древние традиции, которые, что важно для нас, прослеживаются в их музыке, танцах.

Музыкально-танцевальная традиция современных перуанских индейцев, восходящая к высокоразвитой музыкальной культуре древних инков, распространена, кроме Перу, также в таких современных южноамериканских странах как Боливия, северо-западная Аргентина и Эквадор. Ее главные песенные и песенно-танцевальные жанры — ярави, уанка, качуа, каруйо и охарактеризованный выше уайно.

Здесь также распространены инструменты — кена, флейта Пана, тирья, уанкар, пинкильо. Так, пинкильо (пинкульо, пингольо) — это продольная флейта из Тростника, длина свыше тридцати сантиметров с пятью-шестью отверстиями. Распространена среди индейского населения Перу, Боливии и северной Аргентины. Пинкильо является, по-видимому, наиболее древним типом продольной флейты коренных жителей Анд.

Вместе с тем имеют хождение и инструменты, привезенные испанцами — гитара, ее местная разновидность называется чаранго, и креольская арфа.

Креольская арфа — это старинная арфа без педалей (рис. 122).

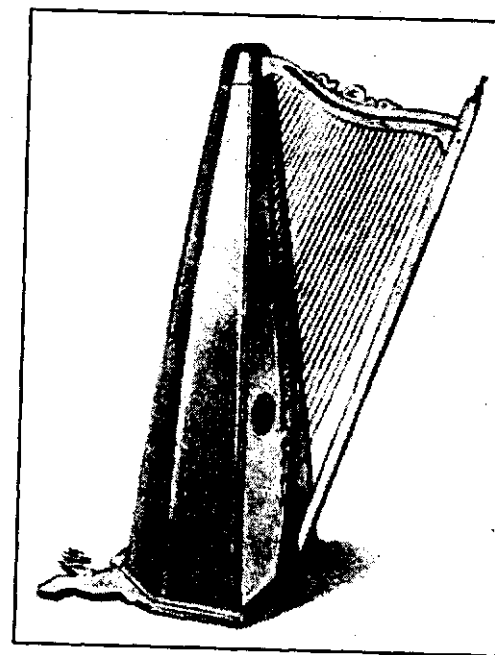


Рис. 122. Арфа

Чаранго — это струнный щипковый музыкальный инструмент с пятью двойными струнами. Ее местной особенностью является то, что корпус изготавливается зачастую из панциря броненосца. Кроме Перу он известен в Боливии и северной Аргентине. Чаранго — это и сольный, и аккомпанирующий инструмент.

С XVI в. чаранго распространена преимущественно в городах тихоокеанской зоны Южной Америки, а также Мексики, но позже она проникла и в сельскую местность, где приобрела статус латиноамериканского народного инструмента. Используется в ансамблях с гитарами и ударными инструментами

Индейцы кечуа и аймара сохранили свою традиционную музыкальность. Карнавалы, которые часто совпадают с большими базарными днями, у них красочны.

В долинах и на побережье преобладают формы, сочетающие индейскую основу с элементами, идущими от испанской культуры.

Креольская музыка концентрируется в районах с испаноязычным населением. В колониальный период Лима была главным очагом формирования старинных креольских песенных и танцевальных жанров в западной части Южной Америки — таких как тристе, самакуэка, ресбалоса, байлесито, гато самакуэка, маринера, тондеро, сахуриана; популярен также креольский вальс, ярави и др.

Так, ярави (от кечуа *hagawi*) представляет собой жанр сольной лирической песни, зародившийся еще в инкскую эпоху. Также называется и городская креольская сольная лирическая песня обычно любовного содержания. Исполняется в сопровождении гитары или арфы.

Исполняют ярави и как разновидность инструментальных наигрышей, обычно исполняемых на духовых инструментах (чаще всего на кене). В XIX в. ярави были очень популярными на территории от Эквадора до Аргентины и Уругвая. Отсюда они распространились на юг — в Боливию, Аргентину, Чили и на север — в Эквадор и отчасти в Колумбию. Ярави сохраняется и в XX в. в Эквадоре, Перу, Боливии и Северной Аргентине.

Многие танцы, которые до сих пор можно увидеть в некоторых далеких селениях Анд, представляют собой древнейшие тотемические ритуалы коренных жителей Южной Америки, связанные с почитанием священных животных, птиц как мифических предков. Во время их исполнения индейцы-исполнители, как и в доколониальный период, выступают в костюмах, где используются шкуры животных, яркие головные уборы из птиц, звериные маски (например, священного ягуара).

Одним из самых популярных древних танцев инков-кечуа (дошедших даже до наших дней) является уайно (древнее название — уайню). Это круговой танец с пением. Во время его исполнения двадцать-тридцать человек, взявшись за руки, формируют хоровод. Образовавшийся

круг постепенно расширялся, в то время как несколько пар танцевали внутри него. В определенный момент ведущий разрывал круг и, образовав из него цепочку танцоров, вел за собой, исполняя особые «па». Следующие за ведущим участники танца должны были повторять его движения. По этой причине весьма важен правильный выбор ведущего танцора, поскольку почти весь танец строился на его изобретательности и пластических возможностях. Собственно пластика танца уайно была сложной. Она постоянно менялась, включая в себя и плавные, грациозные фигуры, и угловатые движения, и различные прыжки и вращения. Танец исполняется в оживленном темпе, аккомпанементом служил большой барабан бомбо и антары (флейта Пана).

Бомбо — это креольский барабан правильной цилиндрической формы больших размеров (диаметр до 60 см) с двумя мембранами. Звук извлекается колотушкой. Используется в инструментальных ансамблях, аккомпанирующих танцам. Кроме Перу, распространен также в северо-западных провинциях Аргентины и сопредельных с ними районах Боливии, Чили, в Бразилии (где аналогичный инструмент называется забумба, бумбу).

Сами музыканты не только сопровождали исполнение танца, но и постоянно пританцовывали и совершали повороты на месте.

При исполнении танца звучит песня, как правило, с традиционной мелодией, которую исполняют сами танцующие. Современные тексты песен обычно уже лишены древнего ритуального контекста и смысла. Чаще они любовного содержания, повествуют о любви, одиночестве, печали, странствиях. Сейчас танец уайно распространен на территории Южной Америки от Эквадора до северо-западных провинций Аргентины.

Популярным старинным танцем является качуа (кашуа). Он представляет собой весенний танец молодости и любви. Танец исполняли, как правило, на специальных площадках, называемых качуанапата. Его обычно танцуют

вечерами и даже ночами. Этот танец тоже являлся круговым, но здесь юноши и девушки, разбиваясь на пары, выходят в центр хоровода.

Тексты песен, сопровождающие мелодии этого танца, как правило, любовного содержания. Чаще в них содержатся диалог между юношей и девушкой, признание в любви, приглашение на свидание и т.п. Весьма необычным и интересным в этом танце может быть заранее назначенное шутовское похищение невесты и как логическое его завершение — свадебный обряд.

Среди старинных танцев, до сих пор исполняющихся в Перу, следует назвать калуйо, ауки-ауки, кена-кена, чатре, юмбо, туайльо и др. Именно в танце инков-кечуа оказались сохраненными не только древние ритуалы, но и сам мир образов великой империи доколумбового периода Южной Америки.

В такой стране Южной Америки, как Колумбия, население сформировали выходцы из европейских стран (прежде всего из Испании), негры и индейцы (такие как чибчамуска, араваки, карибы). Соответственно, и этническая культура складывалась в Колумбии под влиянием традиций, унаследованных от испанских переселенцев, индейской и негритянской культуры. Хотя общей тенденцией является направление к их слиянию в единой культуре, однако, из-за особенностей истории страны, испано-креольская традиция больше присутствует в городах побережья и в Андах, а на Тихоокеанском и Карибском побережье более явно влияние негритянской культуры. Собственно индейская традиция сохранилась лишь в некоторых труднодоступных горных и лесных районах.

Как и у других народов Латинской Америки, у колумбийцев частью этнической культуры являются красочные народные зрелища, особенно карнавалы. Традиция карнавалов была привнесена испанскими переселенцами, но в колумбийском карнавале важные составляющие — индейские и негритянские элементы.

Среди танцев, имеющих широкое хождение в настоящее время, следует назвать, например, фанданго, кумбию.

Кумбия — колумбийский народный танец, исполнявшийся с использованием зажженных свечей. Традиция возникла в эпоху рабства в поселениях негров Атлантического побережья Колумбии. Исполнение танца сопровождают выкрики «кумба». Традиционные инструменты, сопровождающие его, — духовые и ударные. В них слились три культуры — негритянская (ритм барабанов), индейская (флейты и свирели из стеблей проса), европейская (хореография и одежда танцоров). Под мелодии кумбии можно танцевать и другие танцы — маренге, сальсу.

Фанданго танцуют во многих местах на Карибском побережье Колумбии.

Существуют фестивали фанданго, подпитывающие эту фольклорную традицию: например, фестиваль порро в Сан Пелайо, где исполняется такая композиция, как «К красавице Марии», «Бутака». Эти представления сочетают в себе веселое празднество скотоводов, петушьи бои, церковные праздники и т.п. Во всех случаях буквально по ходу народ выражал свое отношение выкриками, восклицаниями, которые называются «гуапирреос».

Около половины населения современного Эквадора представляют собой смешанные расовые группы: метисы разного происхождения (почти половина жителей), мулаты (потомки белых и негров), самбо (потомки от смешанных браков индейцев и негров, составляющие около 10% населения). Европейцы (потомки испанцев), индейцы (прежде всего, кечуа) вместе составляют около трети населения.

Индейцы кечуа весьма музыкальны, что связано с общей древней традицией доиспанского периода. Самые распространенные инструменты — флейта и барабан. На них умеют играть почти все мужчины. Весьма типичны для Эквадора маленькие оркестры, состоящие из трех-пяти человек, которые можно встретить почти в любом месте. Что касается танцев, театрализованных представлений,

то они являются неотъемлемой частью разнообразных народных праздников.

Среди стран Южной Америки выделяется Боливия. Она является одной из немногих стран Латинской Америки с абсолютно преобладающим индейским населением. Коренные жители составляют свыше трех пятых ее жителей. Индейское население — это, прежде всего, кечуа и аймара (живущие также в Перу, Чили). Кроме того, на востоке страны живут так называемые «лесные индейцы». Это около семидесяти племен, говорящих на пятнадцати языках (тупи-гуарани, араваки, матако-матагуайо и др.).

Индейская музыка Боливии до сих пор сохраняет свою оригинальность. Однако помимо исторически характерных для музыкального инструментария индейцев духовых и ударных, как и в других странах Латинской Америки, под влиянием испанцев проникли и струнные инструменты: это испанская гитара, чаранго (сельская гитара с пятью двойными струнами), арфа и др.

Хотя в сельской местности до сих пор господствует индейская музыка, в городах больше популярны креольские музыка, песни, танцы. Любимым инструментом здесь является испанская шестиструнная гитара.

Танцевальное искусство индейцев Боливии представлено различными типами. Некоторые из них являются прямым пережитком тотемных и ритуальных танцев доколумбовой эпохи. Есть также танцы, повествующие об исторических событиях. Популярны креольские танцы — куэка (самакуэка), гато, маринера.

Как и в других странах Латинской Америки, для национальной культуры Боливии характерны карнавалы, которые устраиваются в наиболее крупных городах. Они восходят не только к испанским карнавалам: в большой степени из-за преобладающего индейского состава населения карнавалы впитали в себя древние обряды аборигенов. Таков знаменитый восьмидневный индейский карнавал в «столице олова» городе Оруре, который проводится с XVII в. Его ядром являются вокально-хореографические действия,

изображающие борьбу сил добра и зла. Они представляют собой прямое продолжение доиспанских ритуальных танцев индейцев, посвященных духу — покровителю горняков Супаху. Неотъемлемая часть этого праздника — замечательные маски (рис. 123).



Рис. 123. Карнавал в Оруре. Боливия

Еще одно знаменитое традиционное празднество — «Аласитас». Оно отмечается не только индейцами аймара, но и многими неиндейскими народами страны. Главное содержание праздника — танцы в честь древнего божества индейцев аймара, бога благополучия по имени Экеко. В середине зимы на ярмарке «Аласитас» продаются традиционные изделия ремесленников. Праздник посвящен культу аймарского божества Экеко — маленького

гномика с большими глазами, сигарой во рту, несущего в дом благополучие. По традиции местные жители покупают миниатюрные изображения того, чего они хотели бы иметь — игрушечные дома, автомобили и т.п., и несут их Экеко.

Замечательные фольклорные праздники индейцев проводятся в находящемся на озере Титикака городе Копакабана. - "

Интересна этнохореография, танцевально-музыкальная и праздничная культура еще одного южноамериканского государства, Чили. Жители ее, чилийцы, — народ, сформировавшийся в процессе слияния двух основных этнических групп — переселенцев из Испании и индейцев (кечуа, аймара, мапуче и др.).

Здесь популярны родео — состязания, в которых молодые люди соревнуются в умении владеть лассо — на всем скаку завалить быка. В перерыве между соревнованиями выступают певцы — мужчины и женщины, исполняющие под гитару народные песни. Песня и танцы, особенно национальный танец куэка (или самакуэка), в Чили очень популярны.

Весьма заметен здесь куэка — парный танец, изображающий любовную пантомиму в сопровождении пения.

Население государства Венесуэлы сложилось в результате смешения различных этнических и расовых групп — испанских переселенцев, индейцев (прежде всего араваки, гуахино) и потомков африканских рабов. По этой причине до трех четвертей населения составляют метисы, до одной пятой европейцы и креолы (потомки первых переселенцев из Европы). Коренное индейское население и черные африканцы составили лишь менее 10%.

Одно из любимых зрелищ венесуэльцев — завезенные из Испании бои быков. Кое-где еще не исчезли петушиные бои. Но все венесуэльцы любят музыку и танцы. В городах и деревнях можно увидеть и услышать гуарачас. Гуарачас — это венесуэльские песни и танцы. По природе — это афрокубинский песня-танец, исполняемый солистом

и хором. Как уже отмечалось, он распространен также во всем Карибском регионе. Танец исполняется в быстром темпе под аккомпанемент куатро (четырёхструнная гитара, распространенная, главным образом, в Венесуэле и Колумбии), а иногда и аккордеона.

Среди многих праздников Венесуэлы, как индейских, так и завезенных (прежде всего, европейцами), выделяется карнавал, длящийся обычно до десяти дней. Как и в других странах, он заполнен весельем и танцами. Улицы и площади в эти дни наводняют толпы людей в народных, карнавальных костюмах, масках зверей, украшенных перьями, лентами, блестящей мишурой и др.

До начала XVI в. территорию Аргентины населяли разнообразными, но немногочисленными индейскими племенами (диагиты, арауканы, алакалуфы, она и др.), которые в период испанской колонизации подверглись массовому намеренному истреблению. Дело в том, что индейцы, являясь охотниками в доиспанский период, стали охотиться и на стада домашнего скота колонистов, полагая, что все, что находится на их промысловой территории, является законным объектом охоты. Как следствие — отмеченное выше массовое истребление индейцев колонистами. По этой причине не индейцы, а потомки испанских колонистов (креолы) составили основное ядро будущей аргентинской нации. Также чрезвычайно велика была роль иммиграции, национальный состав которой отличался разнообразием. Хотя больше всего прибыло испанцев и итальянцев, немало было французов, поляков, выходцев из Российской империи (главным образом, евреи, русские, украинцы, белорусы). Вообще же, были и есть представители практически всех народов мира. В результате смешения, этнического взаимопроникновения культура Аргентины, креольско-метисная по природе, испытала воздействие культурного наследия многих народов мира. Этот специфический культурно-этнический облик отличает ее от остальных латиноамериканских стран. К тому

же существуют культурные различия между разными частями Аргентины.

Что касается традиционной культуры, то ее носителями являются крестьяне, живущие и работающие в системе крупных латифундий. Фольклор формировался на индейско-испанской основе, на которую легли элементы европейского, а также и латиноамериканского происхождения. Кроме того, в сельский быт проникают, начиная с колониального периода, новая городская культура. Однако до сих пор традиционная сельская культура отличается от городской большим своеобразием и региональными различиями.

В народной аргентинской музыке, песнях и танцах отразилось влияние индейских обрядовых мелодий и ритмов, хотя более сильное воздействие на них оказала музыкальная культура европейских, прежде всего испанских, переселенцев.

Особой спецификой отличалось музыкально-песенное творчество знаменитых аргентинских пастухов, гаучо (этническая группа, образовавшаяся в XVII-XVIII вв. в результате браков испанцев с индейками). Поэтому большой любовью пользовались бродячие музыканты-импровизаторы, так называемые паядоры. Они воспевали в своих песнях-куплетах под аккомпанемент гитары подвиги гаучо во время освободительных битв от испанского владычества. В протяжных и грустных напевах гаучо выражали свою любовь, тоску и одиночество. Танцы гаучо своей красотой, необыкновенной выразительностью прославили их на весь мир.

В народе широко распространены групповые танцы. Большинство их — «гато» (кот), «палом» (голубка) — имеют живой, энергичный темп.

Известный национальный танец «перикон» сопровождается музыкой и пением умеренного темпа. Перикон в Аргентине — это креольский парный танец. Он произошел от европейского контрданса. Кроме Аргентины,

распространен также в Уругвае, где является даже национальным танцем.

Интересен также аргентинский танец марама.

В индейских общинах частично сохраняются групповые ритуальные танцы.

Среди народных музыкальных инструментов наряду с гитарой и мандолиной продолжают жить индейская флейта сику и индейский барабан культурун, креольские барабаны каха и бомбо, маленький барабан тамбориль.

Сику (на языке аймара), антара (на языке кечуа) — духовой музыкальный инструмент, неоднократно упоминавшаяся многоствольная флейта (флейта Пана) андских аборигенов. Состоит из одного или двух рядов закрытых с одного конца трубок различной длины (по 6-8 в ряду). Музыкальный инструмент используется в ансамблях, которые обычно состоят из нескольких антар и дополняющих их ударных инструментов.

Что касается культуруна, то это сопровождающий ритуальные церемонии ударный музыкальный инструмент арауканов, разновидность литавр. Он имеет полусферическую форму, достигает диаметра 40-45 см. Культрун снабжен одной мембраной из конской или овечьей кожи. Корпус инструмента делали из выдолбленного дерева или из половины высушенной тыквы. Звук музыкантами извлекается колотушкой.

Распространенный на северо-западе страны музыкальный инструмент каха («ля каха») ведет свое происхождение от испанского тамбурина. Каха — это креольский барабан с двумя мембранами, деревянным корпусом цилиндрической, реже квадратной формы. Высота корпуса и размеры мембраны сильно варьируют. Музыкант извлекает звук ударами пальцев или палочек. «Ля каха» обычно сопровождает пение «коплас» (куплетов) (особенно во время карнавала), которые ведут начало от испанских романсов XV-XVI вв.

Используется также маленький барабан, называемый тамбориль.

Под разными названиями и различной конструкции оба инструмента, кроме Аргентины, распространены в Перу, Боливии, Чили.

Бомбо — креольский барабан правильной цилиндрической формы больших размеров (он имеет диаметр до 60 см) с двумя мембранами, при этом звук извлекается колотушкой. Бомбо используется в инструментальных ансамблях, аккомпанирующих танцам. Он распространен преимущественно в северо-западных провинциях Аргентины и сопредельных с ними районах Боливии и Чили. В Бразилии аналогичный инструмент называется забумба, бумбу.

Все эти инструменты создавали своим звучанием неповторимую атмосферу самобытной, своеобразной южноамериканской музыкально-танцевальной традиции.

Местное индейское население Уругвая (чарруа, чана и др.) было почти полностью истреблено в процессе испанской колонизации. Уругвай принадлежит к странам переселенческого типа. Как и в Аргентине, в формировании его населения большую роль сыграла европейская иммиграция. Первоначальную же основу уругвайской нации составили потомки испанских колонистов — креолы.

Что касается танцевальной традиции, то наиболее распространены среди прочего хороводные танцы, такие как перикон.

Песни и танцы исполняются также под аккомпанемент гитары, аккордеона, барабана.

В Уругвае, как и в большинстве стран Латинской Америки, распространены карнавалы.

Население Парагвая отличается однородностью расового состава, поскольку более девяти десятых парагвайцев — это метисное население и креолы. Местное индейское население представлено, прежде всего, гуарани. По этой причине основа народной культуры Парагвая — это культура индейцев гуарани, метисов и креолов.

Индейцы гуарани в доколониальный период имели развитую музыкально-танцевальную культуру. У них сущест-

вовали военные и обрядовые танцы, кроме того, разнообразные по жанрам одnogолосные песни, инструментальная музыка.

Музыкальный инструментарий гуарани, как и других индейцев Латинской Америки, включал продольные и поперечные флейты, различные типы барабанов и т.д.

В креольской музыкально-танцевальной культуре преобладают европейские традиции. Главные инструменты, используемые при этом, — гитара и арфа. Народные парагвайские песни и танцы пользуются популярностью далеко за пределами страны.

Этнорасовая структура современного населения Бразилии крайне пестра. Она включает индейцев, негров, белых (прежде всего потомков португальских колонизаторов) и значительное число лиц смешанного происхождения. Распределение этих групп населения по всей Бразилии неравномерно. Так, на севере и западе Бразилии преобладают индейцы и метисы португальско-индейского происхождения, на северо-востоке превалирует африканский этнический пласт, а на юге — европейский. Однако общим для всех областей страны является преобладание смешанного населения.

Португальцы принесли в Бразилию свои обычаи, язык, религию, архитектуру, литературу, музыку и т.п. Бразильская национальная культура — это, прежде всего, сплав португальских, индейских и африканских элементов. Вместе с тем индейское и африканское влияние на формирование бразильской национальной культуры весьма значительно.

Бразильские народные танцы весьма часто можно охарактеризовать и как народный театр — настолько сильно драматическое начало наряду со специфическими хореографическими средствами. Бразильские фольклорные танцы представляют собой прекрасные формы выражения художественного творчества народа. В них переплелись текст, ритм, костюмы и хореография, которые отражают



главные составные части бразильской культуры в их сложном взаимодействии.

Существует множество типов бразильских фольклорных танцев, в которых переплелась история и культура разных этнических элементов. Это и драматические постановки на тему о войне португальцев с индейцами (имеющие собственные названия и исполняемые в штатах Фернамбуку и Алагоас), и театральные постановки в штате Гойас продолжительностью в три дня, в которых описывается борьба христиан с маврами на Пиренейском полуострове, в основе которых средневековые рыцарские турниры.

Среди бразильцев широкое распространение получили элементы индейской этнохореографии. В таком своеобразном танце, как сапатеадо (название танца произошло от португальского слова «сапату» — башмак), тесно переплелись португальские и индейские традиции. Исполнитель танца надевает башмаки на специальной деревянной подошве, с помощью которой отбивается ритм каблуками под звуки тамбурина. Медленный и плавный вначале, танец затем становится быстрым, ритмичным и исполняется до полного изнеможения танцоров.

Кроме обычных танцев и песен на праздниках нередко поют особые торжественные песни «шинелас», в которых немало архаичных португальских выражений и индейских слов.

Широко известно, что праздники и карнавалы — любимое развлечение бразильцев. В карнавалах принимает участие практически все население страны, и в них особенно ощутимо чувствуется влияние африканских культурных традиций.

- На карнавалах и других праздниках белые, индейцы, негры исполняют сложные красочные танцы. Большинство из них тесно связано с африканскими песенно-танцевальными традициями. Это такой популярный танец, как самба. Словом «самбо» обозначают, прежде всего, потомков от браков между неграми и индейцами. Правда, иног-

да применяется и в более широком смысле — человек смешанного происхождения, среди предков которого были негры.

Самба — это старинный афробразильский парный танец. Он сопровождается пением (солиста и хора) и ударно-шумовыми инструментами. Существует несколько разновидностей самбы, и среди них — «самба батата» и «самба матуто». В «самбе батата» изображается начало уборки сахарного тростника. Этот танец исполняется в кругу и сопровождается хоровым пением. В другом танце — «самба матуто» — показывается драматический момент схватки беглых негров-рабов и их преследователей-плантаторов. Этот танец зародился в колониальный период, но в почти неизменном виде дожил до наших дней.

Самбой называют и современный бразильский танец городского происхождения (появился в Рио-де-Жанейро в середине XX в.), который также сопровождается пением и игрой инструментального ансамбля.

Широко известный, знаменитый бразильский карнавал нельзя представить без самбы и так называемых школ самбы, где в течение года готовятся к исполнению танцев карнавала.

Эти танцы исполняются под аккомпанемент традиционных негритянских инструментов, таких как атабаке (большой барабан) и аже (инструмент, сделанный из глины и по форме напоминающий большой сосуд; внутрь сосуда насыпают мелкие камешки, которые, ударяясь о глиняные стенки сосуда, производят своеобразный звук). Также важен реко-реко — бразильский музыкальный инструмент в виде полого цилиндра (обычно из бамбука) или дощечки с поперечными надрезами, по которым проводят деревянной или металлической палочкой. Используется в народных ансамблях. Иногда инструмент называется ганза и каракаша.

Весьма примечателен самакуэка — старинный креольский парный танец. Он ведет свое начало от испанских танцев-пантомим XV - XVI вв. Кроме Бразилии, он сохра-

нился под собственными названиями до наших дней в Перу (маринера), Боливии, Аргентине (куэка), Чили (чилена). По хореографическому содержанию самакуэка — любовная пантомима (ухаживание кавалера за дамой). Темп танца подвижный, сопровождается пением (сольным и хоровым) и игрой на гитарах, арфах или, как ныне, в сопровождении инструментального ансамбля.

Особую группу составляют так называемые ритуальные и «магические» танцы черных бразильцев. К магическим действиям обращаются в разных случаях: при изготовлении лекарств, при «лечении» от сглаза, в случае любовных неудач, денежных затруднений и др. Так, в случае денежных проблем совершали особое купание в море в день праздника Матери Воды — праздника, зародившегося еще в колониальный период среди негров-рабов. Сейчас широкое участие в нем принимает и белое население. Он отмечается и в наши дни в первые недели января. Согласно обычаю, задолго до этого праздничного дня готовятся особые подношения богине. В самый день праздника приготовленные подарки в нарядно украшенных лодках отвозят в наиболее глубокие места залива и в сопровождении ритуального пения и отдельных танцевальных движений опускают в воду. После этого совершался обряд омовения водой, освященной якобы присутствием богини. Вечером в честь праздника Матери Воды, и сейчас являющегося популярнейшим бразильским праздником, устраивают танцы в костюмах, сохранивших некоторые черты традиционного африканского костюма.

Традиционная культура народов Бразилии в наше время тщательно изучается. В стране имеется несколько центров по изучению-народных песен, танцев, в частности в университетах городов Сан-Паулу, Рио-де-Жанейро, Риу-Гранди-ду-Сул.

Современное население небольшого государства Гайана чрезвычайно пестро как в расовом, так и этническом отношении. Это связано с особенностями процессов его формирования. В этих процессах важными элементами

являлись ввозимые негры-рабы из Африки, законтрактованные рабочие из Азии и других частей света. В силу этих причин население страны в основном состоит из иммигрантов и их потомков, а коренное, аборигенное население, индейцы, весьма незначительно. Гайану называют «страной шести народов». В самом деле, более половины населения страны составляют индейцы, около одной трети — африканцы (потомки завезенных негров-рабов), половину меньше этого метисов и мулатов, около 5% индейцы и менее чем по 1-2% от общего числа населения занимают остальные меньшинства — китайцы, португальцы и другие лица европейского происхождения.

Хотя в последнее время можно наблюдать, как разные этнические группы населения Гайаны принимают участие в общих празднествах в стране, традиционные обряды и обычаи, танцевально-ритуальные формы продолжают сохраняться и у индейцев, и у негров.

Словом, народная танцевальная, песенно-танцевальная, инструментально-танцевальная культура народов Центральной и Южной Америки в той или иной мере и форме сочетает традиции разных народов, судьба которых, так или иначе, оказалась связанной с этим континентом. Собственно этнохореография коренных народов Америки является замечательным примером проявления их традиционной культуры, благодаря которой существует все многообразие этнических традиций народов мира.

### *Контрольные вопросы*

1. Охарактеризуйте влияние религии индейцев на этнохореографическую традицию.
2. Проанализируйте роль тайных обществ (мужских и женских союзов) в формировании особенностей этнохореографии индейцев Северной Америки.
3. Дайте анализ роли танцевальной атрибутики в этнохореографии индейцев Северной Америки (на примере бифасов, качин и др.).

4. Проанализируйте значение музыкального сопровождения в этнохореографии коренного населения Северной Америки.
5. Дайте характеристику роли трансовых состояний в ритуально-танцевальной части культов индейцев Северной Америки.
6. Сформулируйте доказательства, подтверждающие закрытость этнотанцевальной традиции североамериканских индейцев.
7. Охарактеризуйте «Пляску Духов», причины этого явления этнотанцевальной культуры и истории североамериканских индейцев навахо и сиу.
8. Дайте анализ «Пляски Солнца».
9. Выделите характерные черты праздника пау-вау (поу-воу) и роль паниндеанизма в традиции и образе жизни североамериканских индейцев.
10. Проанализируйте пути влияния раннегосударственного характера обществ Центральной и Южной Америки на особенности этнохореографической традиции.
11. Охарактеризуйте способы инкорпорации танца в ритуальную практику ацтеков и майя.
12. Приведите примеры представлений индейцев Центральной и Южной Америки о сверхъестественном происхождении танца и музыки.
13. Охарактеризуйте влияние ударных и духовых инструментов на этнохореографию коренных жителей Центральной и Южной Америки.
14. Раскройте роль ритуального танца в древнем драматическом искусстве индейцев Центральной и Южной Америки.
15. Охарактеризуйте истоки, основные разновидности танцев коренных жителей Центральной и Южной Америки (майя и ацтеки).
16. Раскройте содержание некоторых танцев древних майя.

17. Опишите ацтекский танец-ритуал воладор («танец орла»).
18. Покажите на конкретных примерах общие истоки и содержание этнохореографии инков, майя, ацтеков.
19. Охарактеризуйте влияние этнических процессов Латинской Америки на народную танцевальную традицию.
20. Дайте общее сравнение индейской, креольской, афроамериканской культуры и охарактеризуйте их роль в культурной традиции Латинской Америки.
21. Проанализируйте наиболее типичные образцы индейской этнохореографии Латинской Америки, новые мотивы в их содержании и стилистике.
22. Дайте характеристику креольской музыкально-танцевальной традиции Латинской Америки, связь с испанской этнической и христианской обрядово-праздничной культурой.
23. Проанализируйте отдельные виды креольских танцев.
24. Раскройте основные черты афроамериканской этнохореографии Латинской Америки.
25. Дайте характеристику этнохореографии отдельных народов и стран Латинской Америки на основе особенностей их политической и этнической истории.

### Литература

1. *Алексеев П.А.* Народная музыка // Культура стран Центральной Америки. — 1963. — С. 194–223.
2. *Дзенискевич Г.И.* Атапаски Аляски. — Л., 1987. — С. 82–99.
3. *Дзенискевич Г.И.* Культ духов-покровителей у североамериканских индейцев. От индивидуального культа к коллективному церемониалу // Открытие Америки продолжается. — Выпуск 1. — СПб., 1993. — С. 74–88.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Раздел I. Введение</b> .....	3
<i>Контрольные вопросы</i> .....	26
<i>Литература</i> .....	27
<b>Раздел II. Австралия и Океания</b> .....	28
2.1. Австралия и Тасмания .....	28
2.2. Океания .....	41
<i>Контрольные вопросы</i> .....	87
<i>Литература</i> .....	88
<b>Раздел III. Азия</b> .....	90
3.1. Передняя (Западная) Азия .....	92
3.2. Южная Азия .....	107
3.3. Юго-Восточная Азия .....	134
3.4. Центральная и Восточная Азия .....	161
<i>Контрольные вопросы</i> .....	185
<i>Литература</i> .....	188
<b>Раздел IV. Африка</b> .....	190
4.1. Истоки этнохореографии Африки .....	190
4.2. Этнохореография Северной (арабской) Африки .....	200
4.3. Северо-Восточная Африка и Судан .....	212
4.4. Этнохореографическая культура Африки (южнее Сахары).....	222
<i>Контрольные вопросы</i> .....	279
<i>Литература</i> .....	280
<b>Раздел V. Америка</b> .....	282
5.1. Северная Америка. Индейская этнохореография .....	283
5.2. Центральная и Южная Америка: этнохореография индейцев доколониального периода .....	328
5.3. Этнохореография народов Латинской Америки: общая характеристика .....	348
5.4. Индейская танцевальная культура Латинской Америки .....	351
5.5. Креольская этнохореография Латинской Америки .....	364
5.6. Афроамериканская и метисная этнохореография Латинской Америки .....	369
<i>Контрольные вопросы</i> .....	401
<i>Литература</i> .....	403