

Крыжановская Яна Станиславовна

ЖАНРЫ ТРАДИЦИОННОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭТНОСОВ ЮГА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

В статье рассматриваются три основные формы традиционной хореографии, представленные у коренных этносов юга российского Дальнего Востока, - пляска, хоровод и шествие. На примере родовых обрядов и шаманских камланий выявляются этнические особенности каждого из танцевальных жанров, делается вывод об исторически более раннем происхождении индивидуальной импровизируемой пляски в сравнении с другими хореографическими формами.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/11-1/18.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. I. С. 94-97. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Астахов В. И. Курс лекций по русской историографии (до конца XIX в.). Харьков, 1965.
2. Берков П. Н. «Умной разговор» М. М. Щербатова (из истории русской политической сатиры конца XVIII века) // Русская литература. 1966. № 3.
3. Бугров Д. В. «Надежда» в Антарктиде: загадки офирской утопии князя М. М. Щербатова [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 47. URL: http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0047%2801_12-2006%29&xsl=showArticle.xslt&id=a44&doc=../content.jsp
4. Павленко И. И. «О повреждении нравов в России» князя М. Щербатова и «Путешествие» Радищева // Вопросы истории. 1985. № 7.
5. Плеханов Г. В. Сочинения. М. - Л., 1925. Т. 21.
6. Покровский М. Н. Очерк истории русской культуры: в 2-х ч. Курск, 1924. Ч. 2.
7. Покровский М. Н. Очерк истории русской культуры: в 2-х ч. М. - Л., 1925. Ч. 1.
8. Рубинштейн Н. Л. Русская историография. М., 1941.
9. Рустам-заде З. П. «Разговор между двух друзей о любви к отечеству» (неизданное произведение М. М. Щербатова) // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. 1968. Вып. 72. № 339.
10. Рустам-заде З. П. «Умной разговор» М. М. Щербатова в свете его социально-политических взглядов // Русская литература. 1966. № 3.
11. Федосов И. А. Из истории русской общественной мысли XVIII столетия. М. М. Щербатов. М., 1967.
12. Черепнин Л. В. Русская историография до XIX века. М., 1957.
13. Шапиро А. Л. Историография с древнейших времен по XVIII век. Л., 1982.
14. Эйдельман Н. Я. А. Н. Радищев и М. М. Щербатов в Вольной печати Герцена // Федоровские чтения – 1979. М., 1982.
15. Эйдельман Н. Я. Об издании Вольной русской типографии «О повреждении нравов в России» князя М. Щербатова и «Путешествие» А. Радищева с предисловием Герцена // «О повреждении нравов в России» князя М. Щербатова и «Путешествие» А. Радищева. М., 1983.
16. Эйдельман Н. Я. Твой XVIII век [Электронный ресурс]. М., 1991. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/CENTURY/СНАРТ09.HTM>

STUDY OF M. M. SHCHERBATOV'S CREATIVE WORK BY SOVIET HISTORIOGRAPHY

Mariya Igorevna Kozlova, Ph. D. in History
Department of Research Activity Planning and Organization
Syktvykar State University
drowing-psyche@yandex.ru

The author tells about the perception of the historian of the XVIIIth century M. M. Shcherbatov's heritage by soviet historiography, analyzes the works of L. V. Cherepnin, V. I. Astakhov, I. A. Fedosov, N. Ya. Eidel'man, P. N. Berkov, Z. P. Rustamzade, G. V. Plekhanov, M. N. Pokrovskii, determines that soviet historians studied the class interests, aristocratic sympathies of this personality of the XVIIIth century, reveals that the majority of researchers called him a reactionary, conservative and Slavophile under the influence of the cultivated official guidelines, and mentions that some scientists called for the revision of M. M. Shcherbatov's image, formed in science.

Key words and phrases: historiography; M. M. Shcherbatov; reactionary; Slavophile; conservative; liberal; historian; political views; class interests; nobility; historical works.

УДК 793.3:394.3(571.6)

Культурология

В статье рассматриваются три основные формы традиционной хореографии, представленные у коренных этносов юга российского Дальнего Востока, – пляска, хоровод и шествие. На примере родовых обрядов и шаманских камланий выявляются этнические особенности каждого из танцевальных жанров, делается вывод об исторически более раннем происхождении индивидуальной импровизируемой пляски в сравнении с другими хореографическими формами.

Ключевые слова и фразы: пляска; хоровод; шествие; обрядовое зрелище; камлание; медвежий праздник.

Яна Станиславовна Крыжановская, к. культурологии, доцент
Кафедра литературы и культурологии
Дальневосточный государственный гуманитарный университет
krijanowsckaia.yana2012@yandex.ru

ЖАНРЫ ТРАДИЦИОННОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ЗРЕЛИЩНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭТНОСОВ ЮГА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА[©]

Зрелищная культура коренных этносов юга Дальнего Востока (нанайцев, нивхов, удэгейцев и др.) представляет собой обширный пласт в системе традиционного мировосприятия. В форме ритуальных игр, обрядов,

шаманских камланий она является важнейшим элементом народной культуры. Все эти зрелищные формы образовывали единое смысловое пространство, в котором активно взаимодействовали разные знаковые системы. Акустика, костюмы, декорации, акциональная сторона происходящего создавали образ «человека видимого» как участника зрелищной акции. Значение этих «праязыков» тем важнее, что речь идет о т.н. «бесписьменных» или устно-зрелищных культурах, а один из вопросов, который неизбежно возникает при изучении таких культур, – вопрос о способах кодификации традиционных представлений.

В недифференцированном языке обрядового зрелища можно выделить три составляющие, синкретически слитые в одно целое:

1. язык жестов и телодвижений;
2. предметно-пространственный язык;
3. тембро-ритмо-интонационный язык.

С нашей точки зрения, этот синкретизм формировался на зрелищной основе. В данном случае это означает не только преобладание визуальных способов коммуникации, но и влияние зрелищного начала на иные способы выражения. Богатство жестов, мимики сохранялось в культуре амуро-сахалинского региона в значительной степени благодаря отсутствию (неразвитости) письма. Можно сказать, что в этой культуре все есть жест: акустически жест продолжался в интонации («живая песенная ритмопластика» о которой писал Б. В. Асафьев), пространственно структура тела посредством жеста продлевалась в вещах и предметах. Но прежде всего эта телесность и жестовость проявляли себя в акциональном плане, в танцах и играх, образующих «весь комплекс ритмически-пластической кинетики в конкретной культурной традиции» [5, с. 7]. Пластика этих народов, являющаяся основой зрелищных форм, чрезвычайно репрезентативна по отношению к их духовной культуре в целом, выражает ее ценностные установки, органично входит как в бытовую, так и художественную, обрядово-ритуальную сферу культуры.

В хореографии этносов Дальнего Востока можно выделить три самостоятельных жанра, различающихся пространственным размещением участников и динамикой событийного ряда во времени: пляску, хоровод и шествие. Особое распространение получила **пляска**, т.е. «танец с ярко выраженным ритмо-акцентным началом, определяющим вид и характер движения и образующим смысловую основу художественной формы» [11, с. 46]. Такая пляска носила индивидуальный характер, – даже когда танцевало несколько человек, движения не были синхронизированы и отличались непредсказуемостью. Нестабильность структуры указывает на архаичность хореографической культуры народов региона: первоначально энергетический аспект выражения и ритмическая сторона имели большее значение, чем форма. В более поздних танцах преобладает синхронность и законченность исполнения.

С позиций ритуальной обоснованности к индивидуальным импровизируемым пляскам относятся:

- пляски шамана;
- пляски присутствующих на шаманском камлании;
- некоторые пляски медвежьего праздника.

С. Ф. Карабанова, сравнивая музыкально-танцевальный материал медвежьего праздника, обнаружила два пласта, отличающихся смысловой нагрузкой и композицией. Танцы первого типа (у нивхов, ульчей, орочей и айнов) связаны с содержанием культа, звучат в кульминационные моменты праздника, когда устанавливается связь с горным миром. Это женские сольные пляски у клетки с медведем, в момент убиения зверя и во время ритуальных действий с головой зверя. Пространственный рисунок танцев, сопровождаемых ритмами музыкального бревна, выражен слабо, – танцевали в спокойном темпе на одном месте или с незначительными передвижениями [7, с. 53]. Помимо нивхов, танцы и игры, в которых более активна верхняя часть туловища, были распространены у чукчей, ительменов, других народов Севера, что позволило исследователям выделить «танцы на ограниченном пространстве» в качестве одного из ведущих типов хореографической культуры палеоазиатов [13, с. 52]. Незначительность передвижений отчасти компенсируется развитой мимикой. Так, Л. И. Шренк, описывая женскую пляску у клетки перед выводом зверя к месту жертвоприношения, отмечает: «Девушки и женщины танцуют, обращаясь к медведю с ласкающими взглядами...» [14, с. 53].

Танцы второго типа (по Карабановой), встречающиеся у нивхов, орочей, удэгейцев, не связаны с сюжетом культа. Они выполняли развлекательную и учебно-воспитательную роль, вспыхивали произвольно, чаще в конце дня. В таких плясках принимали участие все присутствующие, и сопровождаться они могли разными музыкальными инструментами [8, с. 109]. Композиционная структура танцев нестабильна и зависит от внешних факторов – настроения танцующего, его умения, реакции присутствующих и т.п.

Другая разновидность ритуальной пляски – *танец шамана*. Как и танцы на медвежьем празднике, шаманская пляска имела разомкнутую структуру, зависев, в том числе, от реакции зрителей. При этом пространственный рисунок более выражен, – пляска начиналась с передвижений по площадке вокруг костра под аккомпанемент бубна и шум металлических погремушек на поясе. А как известно, круговое вращение в шаманизме означает способ перехода в измененное состояние сознания – путь в мир духов. На следующем этапе пляска-кружение переходила в экстатичные движения с элементами пантомимы. При этом в зависимости от цели камлания шаман двигался вокруг очага по солнцу (при проходах души покойника в загробный мир *бун*) или против солнца – если шаманил для себя или во время обряда *унди* [3, д. 69, л. 5].

Танцы присутствующих на камлании, имитирующие танец шамана, – обязательная часть обряда. Наличие таких плясок подчеркивает публично-зрелищный характер действия, его обращенность не только к сакральному зрителю, но и к соплеменникам. Это сольные пляски, исполняемые по очереди, независимо от

пола и возраста. Во время каждого отдыха шамана был необходим танец девяти человек. Если на камлании присутствовало меньшее число участников, то они могли танцевать несколько раз, чтобы в сумме получилось девять танцев (это число в амурской культуре символизировало девять небесных сфер и выступало символом целостности и гармонии). При этом каждый надевал шаманский пояс, брал бубен и сам себе аккомпанировал. В структуре обряда подобные танцы выполняли не смысловую, а драматургическую функцию – служили средством подъема эмоционального возбуждения. С одной стороны, в них прослеживается дух состязательности, составляющий суть социально-психологической природы традиционного зрелища. С другой, такие танцы были своеобразной школой хореографии, поскольку дети участвовали в них и учились, глядя на опытных танцоров. В детских танцах-играх использовалась особая атрибутика – в частности, Б. А. Васильевым у орочей описаны игрушечные пояса для плясок на камлании, «в которых железные подвески заменялись длинными косами и различными костями» [Там же, л. 8].

Композиционно танцы присутствующих на камлании не выстроены: в них нет закономерной смены быстрых и медленных частей, четкого начала и кульминации. Каждый танцующий в силу своих талантов и выносливости плясал, пока фантазия и силы не иссякали. При этом пространственный рисунок импровизаций, имитирующих танец шамана, также описывал круг.

Анализ плясок как ведущего жанра танцевально-пластической культуры амурских этносов позволяет говорить о развитии пространственного рисунка от локальной ограниченности («топтанье на месте») в танцах медвежьего праздника к выраженному круговому паттерну с центром в виде очага или столбов в плясках камлания. Вызревание идеи круга в композиции танцев является важным моментом, поскольку связано с отражением в телесно-пластической форме метафизического принципа построения мироздания. Исходя из предположения об универсальности семантики архаических культур и соотнося ритуальные танцы с танцами соседей по региону (Китай, Япония), предполагаем, что круговые движения, совершаемые участниками или самим шаманом на квадратной площадке, символизировали цикличность природы и времени. А учитывая графическую взаимосвязь окружности и спирали, о которой писал А. Голан [4, с. 18], композиция сольных плясок может быть сопоставима со спиралью как формообразующим элементом криволинейного орнамента этносов региона.

Другой особенностью амурских сольных плясок можно считать то, что ритмоакцентная сторона движений, составляющая особенность жанра, связана не столько с императивностью шага, сколько с активностью верхней части туловища, включая движения бедер. В танцах камлания это движение было дополнительным источником звука – звенели подвески на поясе.

В традиционной культуре народов Амуро-Сахалинского региона круговой паттерн представлен не только в индивидуальной пляске, но и в групповых танцах. **Хоровод** (т.е. танец-игра, сопровождаемый пением, «круговой танец») – еще одна форма архаической хореографии у дальневосточных этносов. В отличие от сольных плясок в этих танцах предполагаются согласованные действия группы людей, что, в свою очередь, подразумевает наличие открытого пространства. В большей мере такие массовые танцы, связанные с солярной символикой и исполнявшиеся по ходу движения солнца, были характерны для северных народов (якутов, эвенков и др.). Вопреки утверждению С. Ф. Карабановой об отсутствии формы круга как специфической особенности танцев народов юга Дальнего Востока, сохранились сведения о том, что на территории региона круговой танец встречался у эвенков и эвенов (*хадё*), негидальцев (*хэдзёё*), айнов. Его плясали, держась за руки и образуя круг, под аккомпанемент собственной песни, выкриков, звона украшений. Т. В. Мельникова приводит слова информантов-эвенков о том, что «старые люди» традиционно танцевали *хадё* вокруг сопки. Танцевали только мужчины, танцевали до рассвета. В танце был запевала, он начинал напев и показывал фигуры, все за ним повторяли. По выражению информантов, в *хадё* надо было уметь перебирать ногами. Руки при этом были подняты вверх [10, с. 188].

Хотя на сегодняшний день танцы хороводного типа у нанайцев, ульчей, удэгейцев отсутствуют, в литературе встречаются упоминания о бытовании таких плясок в прошлом. С. Ф. Карабанова приводит слова информатора о том, что у ульчей был круговой танец, но неизвестно – имел ли он отношение к медвежьему культу или к другому ритуалу [8, с. 68]. С. В. Березницкий также упоминает о существовании у нанайцев общих танцев вокруг костра во время Нового года по лунному календарю [2, с. 66].

Учитывая тонкую грань между танцами и играми, к форме хоровода могут быть отнесены некоторые игры. Об одной из них на медвежьем празднике у нивхов упоминает Л. И. Шренк: «Играющие, взявшись за руки, составляли круг и быстро вертелись в одну сторону до тех пор, пока где-нибудь не разрывался круг» [14, с. 68]. У орочей и удэгейцев описан танец *лаула* (*лауха*), связанный с обрядом посвящения *хаку* и совершавшийся по случаю первой охотничьей добычи мальчика. В пляске принимали участие девочки, изображавшие лягушек. Они брали по палке в каждую руку и на короточках продвигались по кругу, интонируя звонким гортанным звуком «*хаку-хаку-хаку-кан*» [12, с. 226].

Все эти разрозненные свидетельства позволяют сделать вывод о существовании в прошлом у всех этносов юга Дальнего Востока «круговых танцев» в той или иной форме. При этом сравнение двух форм архаической танцевально-пластической культуры – пляски и хоровода – наводит на мысль о более позднем происхождении последнего, поскольку в них человек проявлял себя уже как социальное существо через согласованные действия с другими: сама общность круга рождала у участников ощущение силы и единения.

Третьей разновидностью хореографии изучаемых этносов является **шествие** (ход), под которым понимается «организованное особым порядком групповое передвижение, процессия» [11, с. 46]. Коллективный характер движения сближает шествие с хороводами. Но преимущественно инструментальное (а не голосовое)

сопровождение и векторный характер композиции позволяют выделить эти танцы в отдельную группу. В зависимости от смысловой направленности шествие приобретает различные формы (шествие-обход, шествие-гуляние (проход), шествие-процессия и др.). Насколько можно судить по имеющимся описаниям, шествия были неотъемлемой частью медвежьего праздника. Так, у нивхов торжество начиналось шествием-проходом: медведя водили по жилищам, процессия сопровождалась танцами. Подтверждением этому служит рисунок в книге Н. В. Нокса «Путешествие в Россию»: среди толпы людей, идущих за медведем, видны танцующие женщины [15].

Существовал мужской ритуал хождения вокруг медведя перед жертвоприношением под звуки музыкального бревна. С. Ф. Карабанова называет эти действия «игра со зверем», при этом отмечая наличие ритмического сопровождения, организующего перемещения участников, и орнаментированный характер движений, связанный с желанием «понравиться зрителям» [8, с. 43]. С нашей точки зрения, в данном случае уместно говорить именно о шествии-обходе как разновидности традиционной хореографии. Причем в медвежьем празднике такие хождения встречаются неоднократно: зверя со свитой водили вокруг проруби, жилища, места жертвоприношения. Все процессии сопровождалась звуками музыкального бревна.

Групповые танцы-шествия входили в структуру некоторых шаманских обрядов. Так, во время обряда «унди» («ундини» – у нанайцев, ульчей, «ууни» – у негидальцев, орочей), обновляющего границы между миром человека и иными мирами, шаман с помощниками обходили все жилища для изгнания злых духов. Нужно было посетить не менее девяти домов [3, д. 69, л. 12]. У удэгейцев все происходило под непрерывный аккомпанемент шаманского бубна, движения исполнялись синхронно [7, с. 97]. Р. А. Бельды, описывая обряд у нанайцев, упоминает, что процессия сопровождала свои действия ритмичным стуком длинных палок из тальника со стружками на конце [1, с. 101].

Таким образом, доступный этнографический материал подтверждает наличие у этносов юга дальневосточного региона трех основных форм архаической хореографии – пляски, хоровода и шествия. При этом индивидуальный характер пляски указывает на ее более раннее происхождение по сравнению с групповыми хороводом и шествием, поскольку сам тип коллективного танца предполагает синхронизированность движений, соответственно – большую социальную организованность.

Список литературы

1. Бельды Р. А. «Унди» – обряд очищения дома от злых духов // Записки Гродековского музея. Хабаровск, 2000. Вып. 1. С. 99-102.
2. Березницкий С. В. Комплекс праздничной обрядности коренных народов Нижнего Амура и Сахалина // Традиционная культура народов Дальнего Востока России. Владивосток: Вит, 2003. С. 62–75.
3. Васильев Б. А. Описание научным сотрудником Музея народоведения Б. А. Васильевым шаманства у орочей. 1927 г. // Архив Российского этнографического музея. Ф. 5. Оп. 2.
4. Голан А. Миф и символ. Иерусалим - М.: Русслит, 1994. 376 с.
5. Гурии Н. А. Полифункциональное значение танца в современных российских исследованиях // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2011. № 9 (52). С. 7–9.
6. История и культура нивхов: историко-этнографические очерки. СПб.: Наука, 2008. 270 с.
7. История и культура удэгейцев: историко-этнографические очерки. Л.: Наука, 1989. 192 с.
8. Карабанова С. Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979. 142 с.
9. Лопатин И. А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские: опыт этнографического исследования // Записки ОИАК Владивостокского отделения ПО РГО. Владивосток, 1922. Т. 17. 372 с.
10. Мельникова Т. В. Хоровод в ритме хадэ // Словесница искусств. 2009. № 24. С. 188–189.
11. Мехнецов А. М. Архаические формы русской хореографии // Живая старина. 2009. № 3. С. 46–47.
12. Подмаскин В. В. Народные игры и танцы орочей // Традиционная культура Востока Азии. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2001. Вып. 3. С. 221–227.
13. Чернышева С. Л. Типология и этнорегиональные особенности танцевально-пластической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока // Вопросы истории и культуры северных стран и территорий. 2010. № 2 (10). С. 41–62.
14. Шренк Л. И. Об инородцах Амурского края. СПб.: Изд. ИАН, 1903. Т. 3. 145 с.
15. Knox N. W. Journey in Russia. Washington, 1877. 186 p.

TRADITIONAL CHOREOGRAPHY GENRES IN ENTERTAINMENT CULTURE OF ETHNIC GROUPS OF FAR EAST SOUTH

Yana Stanislavovna Kryzhanovskaya, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
Department of Literature and Culturology
Far-Eastern State Classical University
krijanowsckaia.yana2012@yandex.ru

The author considers three main forms of traditional choreography presented within the indigenous ethnic groups of the Russian Far East South - dance, round dance and procession, by the example of tribal rites and shamanistic rituals reveals the ethnic features of each dance genre, and comes to the conclusion about the historically earlier origin of individual improvised dance in comparison with other choreographic forms.

Key words and phrases: dance; round dance; procession; ritual spectacle; shamanistic ritual; bear festival.